

SENSUALNOŚĆ  
EKSPOZYCJI MUZEALNEJ



# SENSUALNOŚĆ EKSPOZYCJI MUZEALNEJ

REDAKCJA

Honorata Gołuńska, Łukasz Kędziora, Aldona Tołysz



Toruń 2016

Recenzenci

*Lechosław Lameński*

*Michał F. Woźniak*

Opracowanie redakcyjne

*Katarzyna Czerniejewska*

Projekt okładki

*Krzysztof Skrzypczyk*

Tłumaczenia abstraktów

*Martyna Kowalska*

Publikacja powstała przy współpracy

ze Studencko-Doktoranckim Kołem Naukowym (post)ART



© Copyright by Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika  
Toruń 2016

ISBN 978-85-231-3622-4

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

tel. (56) 611 42 95, fax (56) 611 47 05

e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)

Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń

tel./fax (56) 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)

[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)

Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK

ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

*Dla profesor Elżbiety Pileckiej*



## Spis treści

Od redakcji .....	7
Aldona Tołysz <i>Między obecnym a nieobecnym – rozważania na marginesie ekspozycji muzealnej</i> .....	13
Honorata Gołuńska <i>Aranżowanie czy naśladowanie? Wystawy sztuki użytkowej w Polsce w pierwszych dekadach XX wieku</i> .....	27
Anna Śliwa, Kinga Jarocka, Weronika Szerle <i>Zmysłowe muzeum. Sensualność ekspozycji designu na przykładzie cyklu wystaw PPPP – Polskie Projekty Polscy Projektanci w Muzeum Miasta Gdyni</i> .....	45
Jacek Friedrich <i>Garść uwag o bodźcach zmysłowych w ekspozycji muzealnej</i> .....	61
Barbara Rześna <i>Ekspozycja muzealna jako miejsce działań edukacyjnych – przyczynek do badań</i> .....	69
Monika Magdalena Ratajczyk <i>Wpływ ekspozycji dzieła na jego odbiór na przykładzie wybranych prac Giovanniego Lorenza Berniniego</i> .....	83
Izabela Kiełek <i>Powtarzalne/niepowtarzalne? Zawłaszczenie jako proces sensualny – próba analizy</i> .....	97
Tomasz Feliks de Rosset <i>Kolekcjonować i eksponować sztukę performance’u – czyli nie igrza się z rzeczami martwymi</i> .....	111
Łukasz Kędziora <i>Sensualność i badania empiryczne w kontekście strategii budowania ekspozycji</i> .....	123
Indeks osobowy .....	135





## Od redakcji

Z prawdziwą przyjemnością oddajemy w ręce czytelników książkę, która jest zwieńczeniem projektu badawczego „Sensualność ekspozycji muzealnej – od teorii do praktyki”, służącego rozwojowi uczestników studiów doktoranckich i realizowanego w ramach grantu przyznanego przez Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (2015). Nasze pierwsze rozważania nad zagadnieniem ekspozycji podjęliśmy rok wcześniej, w trakcie realizacji projektu „Od przedmiotu użytkowego do unikatowego – metodologicznie o ekspozycji muzealnej”, dotyczącego głównie zastosowania najnowszych perspektyw metodologicznych nauk humanistycznych w kontekście badania i eksponowania obiektów określanych mianem sztuki użytkowej (designu). Sformułowane wówczas wnioski zostały przedstawione i przedyskutowane w trakcie otwartego spotkania, które odbyło się w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w listopadzie 2015 roku<sup>1</sup>. Reminiscencją tego wydarzenia są artykuły zaproszonych gości i uczestników dyskusji, wzbogacające naszą publikację. Projekt „Sensualność ekspozycji muzealnej” miał jednak nie tylko zweryfikować dotychczasowe osiągnięcia, ale przede wszystkim przyczynić się do poszerzenia wiedzy, zdobycia nowych doświadczeń oraz podniesienia kompetencji merytorycznych i dydaktycznych zespołu badawczego. Realizację tych zadań umożliwił m.in. objazd naukowy członków Studencko-Doktoranckiego Koła Naukowego (post)ART, zorganizowany w grudniu 2015 roku. Ślady gorących dyskusji na temat zwiedzanych wystaw i problemów związanych z percepcją ekspozycji muzealnych oraz rozważania

---

<sup>1</sup> Szczegółowe informacje na temat spotkania oraz projektu „Od przedmiotu użytkowego do unikatowego” można znaleźć na stronie internetowej Studencko-Doktoranckiego Koła Naukowego (post)ART: [www.postart.umk.pl](http://www.postart.umk.pl).

nad istotą wystawiennictwa można odnaleźć w tekstach autorstwa studentów i doktorantów. Niejako w konsekwencji wspomnianych wydarzeń niniejsza książka zawiera artykuły zarówno wybitnych naukowców, specjalistów z dziedziny kolekcjonerstwa i designu, muzealników i akademików, jak i wkraczających dopiero na drogę kariery naukowej doktorantów oraz studentów historii sztuki, muzealnictwa czy krytyki artystycznej. Warto nadmienić, że w czasie pracy nad publikacją redaktorzy służyli radą i pomocą studentom, zachęcając ich do wieloaspektowego ujęcia problematyki współczesnego wystawiennictwa.

Myślą przewodnią naszej publikacji, obok tytułowej ekspozycji, jest „sensualność” rozumiana zarówno jako zmysłowe poznanie (odczuwanie), w tym przypadku wystawy muzealnej, jak i, zgodnie z etymologią tego pojęcia<sup>2</sup>, jako odczytywanie znaczeń i treści obiektów, aranżacji czy konsekwencji strategii ekspozycyjnych. Niewątpliwą inspiracją do wyboru takiego podejścia stały się rozważania Davida Freedberga, który nieco przekornie uznał dotychczasowe dywagacje na temat sztuki za powierzchowne i ograniczone do „formulek” kulturalnej konwersacji. Zdaniem badacza „Szukamy w nich ucieczki, rozprawiając o wartościach formalnych albo stosując rygorystycznie metody badań historycznych, bo lękamy się stanąć twarzą w twarz z własnymi reakcjami czy też przynajmniej z ich znaczną częścią”<sup>3</sup>. W ocenie Freedberga jednym ze sposobów lepszego (prawdziwego) poznania sztuki jest sięgnięcie w głąb siebie, do tłumionych uczuć i emocji<sup>4</sup>. Co ciekawe, podobną diagnozę na polu filozofii postawił Jacques Derrida w rozważaniach nad odkrywaniem „innego”, stwierdzając, że jest ono „jedynym odkryciem świata, *naszym* odkryciem, które jednocześnie odkrywa *nas samych*”<sup>5</sup>. Perspektywę tę z powodzeniem można odnaleźć w przestrzeni muzeum, na ekspozycjach stałych i czasowych, w trakcie prelekcji czy wydarzeń towarzyszących, które coraz bardziej skracają dystans między odbiorcą a dziełem (instytucją). To, co niegdyś było utożsamiane z poznawaniem świata i człowieka *en général*, obecnie staje

<sup>2</sup> Sensualny (łac. *sensualis* – zdolny do odczuwania), postrzegalny, rzeczywisty, zmysłowy; sens (łac. *sensus* – zmysł, pojmowanie), logiczna treść, właściwe znaczenie; *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1979, s. 676.

<sup>3</sup> D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005, s. 436.

<sup>4</sup> Freedberg częściowo zrealizował ten postulat, zob. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, „Trends in Cognitive Science” 2007, vol. 11, s. 197–202.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 105.

się odkrywaniem najbliższego otoczenia, konkretnych ludzi, miejsc i wydarzeń, a w konsekwencji *naszych* odczuć i reakcji. Proces ten nie zatrzymuje się dłużej na obiektach, ale *poprzez* nie wzmacnia przeżycie odbiorcy *doświadczającego* wystawy. Nawiązywana w ten sposób relacja między ekspozycją a widzem jest nacechowana, jak twierdzi Mieke Bal, „narastającą intensywnością”<sup>6</sup>.

Powyższy, skrótowy i z konieczności subiektywny wybór koncepcji badań nad sztuką i kulturą wskazuje rozległość współczesnych perspektyw nauki. Co znamienne, nie stoją one w opozycji do „tradycyjnych” metod kreacji i analizy przestrzeni ekspozycyjnej, są raczej ich uzupełnieniem, rozwinięciem czy przetworzeniem. Jest to jedna z cech charakteryzujących postmodernistyczne muzeum, które zdaje się udowadniać, że ciągle jeszcze jest w stanie coś odkryć<sup>7</sup>. O tej wielości interpretacji świadczą również teksty zawarte w niniejszej publikacji, która nie roszczęc sobie prawa do pełnej retrospektywy procesów dokonujących się w przestrzeni ekspozycyjnej, wskazuje na punkty zwrotne i osie, wokół których jest budowana współczesna wystawa. Należy do nich chociażby zmiana statusu obiektu, artysty czy kuratora ekspozycji, edukacja muzealna oraz najnowsze kierunki badań nad sztuką i dokumentacją.

Tom otwiera artykuł Aldony Tołysz *Między obecnym a nieobecnym – rozważania na marginesie ekspozycji muzealnej*, w którym zarysowane są związki między kulturą wizualną a muzeum. Na przykładzie kilku ekspozycji, zarówno polskich, jak i zagranicznych, autorka stara się uchwycić proces przekraczania tradycyjnie pojmowanej „wizualności” wystaw artystycznych oraz przesuwania granicy wyznaczonej sztuce przez, tradycyjne u swych podstaw, muzealnictwo. Perspektywę historyczną przyjmuje również Honorata Gołuńska w tekście *Aranżowanie czy naśladowanie? Wystawy sztuki użytkowej w Polsce w pierwszych dekadach XX wieku*. Tu jednak osnową jest zagadnienie eksponowania sztuki użytkowej jako przykład skomplikowanych relacji między wystawą artystyczną a statusem prezentowanego obiektu. Autorka, analizując wybrane ekspozycje, jak Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1904), Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu (1925) czy ekspozycja

<sup>6</sup> M. Bal, *Wystawa jako film*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Kraków 2012, s. 110.

<sup>7</sup> Parafraza Derridańskiego pytania „What else I am going to able to invent? [Cóż jeszcze będę w stanie odkryć?]”; zob. J. Derrida, dz. cyt., s. 81–107.

„Sztuka wnętrza” w Warszawie (1936), wskazuje na proces abstrahowania z przestrzeni i jednostkowego traktowania przedmiotów sztuki użytkowej w muzeum.

Powyższy tekst inicjuje szerszy wątek poświęcony sztuce użytkowej. Temat ten podejmują Anna Śliwa, Kinga Jarocka i Weronika Szerle w artykule zatytułowanym *Zmysłowe muzeum. Sensualność ekspozycji designu na przykładzie cyklu wystaw PPPP – Polskie Projekty Polscy Projektanci w Muzeum Miasta Gdyni*. Tekst dotyczy zainicjowanego w Muzeum Miasta Gdyni cyklu wystaw dedykowanych designowi – „Polskie Projekty Polscy Projektanci (PPPP)”. Na przykładzie dwóch dotychczas zrealizowanych ekspozycji: retrospektywnej Zbigniewa Horbowego (5.07–31.08.2014) oraz „Rygalik. Istota rzeczy” (4.07–11.10.2015), autorki wskazują na odejście od stereotypowej aranżacji przestrzeni wystawienniczej angażującej coraz bardziej wszystkie zmysły odbiorcy w percepcję ekspozycji. Konsekwentną realizację takiego podejścia znamionuje zarysowana w tekście koncepcja kolejnej wystawy z cyklu PPPP, poświęconej twórczości Marka Cecuły (03.07–30.10.2016).

Jacek Friedrich w eseju *Garść uwag o bodźcach zmysłowych w ekspozycji muzealnej*, wychodząc od pytania, jak należy prezentować eksponaty w muzeum, wskazuje problemy współczesnego muzeum, związane m.in. ze stymulowaniem bodźców pozawizualnych. Na podstawie trzech ekspozycji: „Narodziny Miasta. Gdyński modernizm w dwudziestoleciu międzywojennym” (18.09–31.12.2014) oraz wystaw retrospektywnych Zbigniewa Horbowego i Tomka Rygalika, autor ukazuje przemiany w podejściu do kształtowania przestrzeni wystawienniczej. Podobne zagadnienie rozważa również Barbara Rześna w tekście *Ekspozycja muzealna jako miejsce działań edukacyjnych – przyczynek do badań*. Autorka, rozpoczynając od stojącego na pograniczu klasycznego wystawiennictwa projektu „Niewidzialna wystawa”, analizuje ekspozycje stałe prezentowane w instytucjach o profilu historycznym – Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów oraz Muzeum Powstania Warszawskiego. Dzięki takiemu zestawieniu uwypuklony zostaje edukacyjny charakter tzw. muzeów narracyjnych oraz problem doświadczenia wystawy muzealnej.

Tekst Moniki Magdaleny Ratajczyk pt. *Wpływ ekspozycji dzieła na jego odbiór na przykładzie wybranych prac Giovanniego Lorenza Berniniego*, poświęcony włoskim wystawom, tylko z pozoru wydaje się odległy tematycznie. Autorka kieruje bowiem swoją uwagę na przeżycia odbiorcy, podkreślając jednocześnie rolę kuratorów i, co niezwykle istotne, intencje autora aranżującego przestrzeń ekspozycji. Główny nacisk kładzie na analizę wystawy

czasowej „Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore” (11.03–24.05.2015), w której, w jej ocenie, udało się wyeksponować prace Berniniego Berniniego z poszanowaniem jego koncepcji i poglądów na sztukę. W opozycji do takiego budowania wystawy stoją ekspozycje przeanalizowane przez Izabelę Kiełek w tekście *Powtarzalne/niepowtarzalne? Zawłaszczenie jako proces sensualny – próba analizy*. Autorka bierze na warsztat mechanizmy odwołujące się do percepcji i pamięci w kontekście dzieła sztuki, kryjące się pod postacią *appropriation art* czy *found footage*, wybrane prace korzystające z subwersji, m.in. *Stażewski i Strzeмиński myślą mi się Pawła Susida* (1988), ale także ekspozycje muzealne, z głośną warszawską wystawą „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” (7.03–31.04.2015) na czele.

W odróżnieniu od powyższych tekstów artykuł Tomasz Feliksa de Rosseta *Kolekcjonować i eksponować sztukę performance’u – czyli nie igra się z rzeczami martwymi* jest poświęcony wyłącznie „jednemu” wydarzeniu – projektowi *PerformanceProcess* zrealizowanemu w Szwajcarskim Centrum Kulturalnym (CCS) w Paryżu (18.09–13.12.2015). Autor poprzedza jednak analizę rozważaniami na temat statusu dzieła w sztuce współczesnej i nowoczesnej, poczynając od głośnej „konserwy” Piera Manzoniego *Gówno artysty* (1961). Dzięki tak zarysowanej perspektywie zostaje podkreślona zmiana sposobu transmisji przesłań sztuki, a w konsekwencji także jej kolekcjonowania i eksponowania, co doskonale widać na przykładzie sztuki performance’u. Tematykę tę porusza również Łukasz Kędziora w artykule *Sensualność i badania empiryczne w kontekście strategii budowania ekspozycji*, zamykającym niniejszą publikację. Punkt wyjścia analizy stanowi jednak nietypowy (jeszcze) dla historii sztuki warsztat neuronauk, który autor omawia pokrótce na przykładzie koncepcji Johna Oniansa, Doroty Folgi-Januszewskiej oraz projektu Piotra Francuza badającego m.in. związki między fiksacją oka widza a oceną estetyczną dzieła („Imagie albo Psychologiczne i neurofizjologiczne uwarunkowania sądów estetycznych”, 2014–2017, grant NCN). Autor prezentuje praktyczne wykorzystanie wspomnianych badań na przykładzie wystawy retrospektywnej Marka Rothki (Muzeum Narodowe w Warszawie, 7.06–1.09.2013) oraz akcji performatywnych Danuty Milewskiej realizowanych w ramach działalności Fundacji Artystyczno-Badawczej om – organizmy i maszyny w kulturze (projekt realizowany od marca 2015 roku)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Celem tej instytucji jest wypracowanie wielowymiarowego i możliwie najpełniejszego sposobu rejestracji performance’u.

Nasza publikacja nie ukazałaby się bez wsparcia i zaufania władz Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, które przyznając grant na realizację projektu „Sensualność ekspozycji muzealnej – od teorii do praktyki”, umożliwiły redaktorom niniejszej książki rozpoczęcie badań nad wystawiennictwem, a także weryfikację nowych kierunków i perspektyw w badaniach nad sztuką. Nasze podziękowania kierujemy także do dyrekcji i pracowników Fundacji Galerii Foksal, Muzeum Warszawy oraz Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, którzy podzielili się swoją wiedzą z uczestnikami objazdu naukowego oraz pozwolili im zapoznać się z konkretnymi ekspozycjami. Szczególne słowa wdzięczności należą się recenzentom niniejszej publikacji, prof. dr. hab. Lechosławowi Lameńskiemu oraz dr. hab. Michałowi Franciszkowi Woźniakowi, prof. UMK, których wnikliwe uwagi pozwoliły na dopracowanie poszczególnych tekstów oraz nadanie książce spójnego charakteru. Dziękujemy również autorom, którzy zechcieli się podzielić swoją wiedzą, oraz studentom, którzy nie bez obaw, ale z wielkim zapałem włączyli się w nasz projekt, przygotowując swoje, nieraz pierwsze publikowane teksty.

## ALDONA TOŁYSZ

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
(studia doktoranckie z zakresu nauk o sztuce, III rok)

# Między obecnym a nieobecnym – rozważania na marginesie ekspozycji muzealnej

Zastanawiając się nad fenomenem kolekcjonerstwa, Manfred Sommer stwierdził, że „Zwieńczeniem odkrycia tego, co warte zobaczenia, jest odkrycie *pojęcia* tego, co warte zobaczenia”. Nieco dalej badacz rozwinął tę myśl, określając owo „pojęcie” jako „wszystko, co obiecuje zaspokojenie naszej tęsknoty za bezpośrednim oglądem i co spełnia tę obietnicę”<sup>1</sup>. Wizualność/audiowizualność przedmiotu czy nośnika idei przedmiotu w przypadku zdarzeń i prac efemerycznych stanowi swego rodzaju aksjomat opisywanego przez Sommera „zbierania estetycznego” – gromadzenie, czyli „wspólne *poruszanie* ku *byciu* razem dokonuje się gwoili oglądania”, przedmiot, który chcemy poznać (wizualnie, rzecz jasna), „pragnie być przez nas oglądany”, a „im bardziej coś jest warte zobaczenia, tym jest cenniejsze”<sup>2</sup>. Co znamienne, do podobnych wniosków doszedł także Krzysztof Pomian, podkreślając wizualny aspekt kolekcji i znaczeń przenoszonych za pośrednictwem semioforów<sup>3</sup>. W miejscu, w którym Sommer skończył swe rozważania, pojawia się muzealnictwo,

<sup>1</sup> M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 77.

<sup>2</sup> Tamże, cytaty kolejno s. 5, 62, 88.

<sup>3</sup> Wytwarzanie, krążenie i „konsumowanie” semioforów dokonuje się, jak twierdzi badacz, „poza wyjątkowymi przypadkami, za pośrednictwem samego wzroku i nie powoduje w związku z tym ich fizycznego niszczenia”; K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Gdańsk 2012, s. 13.

a wraz z nim wystawiennictwo jako jedna z istotnych praktyk instytucjonalnych<sup>4</sup>. Można zatem zadać pytanie, czy podobnie jak w przypadku kolekcji, celem ekspozycji jest „odkrycie *pojęcia* tego, co warte zobaczenia”. Konkluzja wypływająca z przytoczonych powyżej fragmentów pracy niemieckiego filozofa wskazuje na dominację wzroku, a przynajmniej pozorną nieobecność pozostałych zmysłów<sup>5</sup>. Takie podejście może wypływać z jednej strony z „obrazowości” języka filozofii (a szczególnie estetyki), o której wspomina chociażby William John Thomas Mitchell<sup>6</sup>, z drugiej zaś z tendencji do ramowania, tak wyraźnej w kontekście historii sztuki<sup>7</sup>. W efekcie następuje zjawisko, które Donald Preziosi nazwałby zapewne „iluzją” granicy między tym, co obecne, a tym, co nieobecne<sup>8</sup>. Tymczasem zarówno muzealnictwo, jak i znajdujące się u jego podstaw kolekcjonerstwo angażują wszystkie ludzkie zmysły, nawet gdy nie jest to widoczne „na pierwszy rzut oka”. Niniejszy tekst ma na celu uchwycenie owej linii między widzialnym a niewidzialnym w szczególnym przypadku, jakim jest wystawa czasowa poświęcona sztuce nowoczesnej.

Ze względu na wieloaspektowość podejmowanego tematu i szkicowy charakter tej pracy konieczne wydaje się zarysowanie obszarów (ram), między którymi zostanie rozpięta narracja – będą nimi „kultura wizualna” oraz „muzeum”. Obszar badań, tzw. *visual studies*, jak podkreśla Mitchell, wbrew stereotypom, obejmuje „widoczne i niewidzialne, nie do zobaczenia i przeoczone, [...] kieruje również uwagę ku tykalności, audialności, haptyczności oraz zjawisku synestezji”<sup>9</sup>. Jest to zatem ogół społecznych praktyk kulturowych, które mając odniesienie do „widzialności”, nie muszą być, a często po prostu nie mogą być odczytywane wyłącznie przez narząd wzroku. Dobrym przykładem ilustrującym tę zależność są *Abakany* Magdaleny Abakanowicz, których

<sup>4</sup> Jak przystało na filozofa, Sommer nie wyznacza dokładnego miejsca, w którym „ma swój początek” muzealnictwo, pozostawiając to zagadnienie do rozstrzygnięcia innym badaczom; M. Sommer, dz. cyt., s. 463.

<sup>5</sup> Nerozerwalność sztuki i zmysłu wzroku dobrze obrazują słowa Serenusa Zeitbloma/Thomasa Manna, że „[...] niewidzialność jest czymś oczywiście sprzecznym z prawem sztuki”; T. Mann, *Doktor Faustus*, Warszawa 2008, s. 400. Za zwrócenie uwagi na ten aspekt bardzo dziękuję profesorowi Michałowi Woźniakowi.

<sup>6</sup> Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

<sup>7</sup> Zob. m.in. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003; D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. E. Klekot, Kraków 2005.

<sup>8</sup> D. Preziosi, *Nowoczesność ponownie: muzeum jako 'trompe l'oeil'*, przeł. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Kraków 2012, s. 72–73.

<sup>9</sup> W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 369.



monumentalna, miękka forma oddziałuje równie mocno, co specyficzny zapach używanego przez artystkę tworzywa<sup>10</sup>. Na czym polega więc trudność ich „pozawizualnego” odbioru? Wydaje się, że wyłącznie na przemilczeniu obecności tego aspektu w kontekście ekspozycji. Kultura wizualna, choć nie ogranicza się do bodźców wzrokowych, jest napiętnowana tradycyjną „hegemonią” wzroku, sięgającą biblijnych początków ludzkości<sup>11</sup>, którą Dobrosław Bagiński i Piotr Francuz, nie bez racji, określili jako efekt „pewnego rodzaju ślepoty i głuchoty na zjawiskowy wymiar świata”<sup>12</sup>. W konsekwencji łatwiej jest nam, odbiorcom, przyjąć dzieło sztuki jako obraz, wizję, kod lub znak niż wieloaspektową, interdyscyplinarną strukturę<sup>13</sup>.

Podobnie jak w przypadku „kultury wizualnej”, liczba ścieżek interpretacyjnych, podłoży i znaczeń w przypadku „muzeum” pozwala jedynie na zasygnalizowanie pewnych zagadnień. Rozważając fenomen tej instytucji od jej zarania do współczesności, Dorota Folga-Januszewska wskazała na konsekwentne „powiązanie koncepcji muzeum z aktualnym stanem wiedzy o świecie”, osiągalnym dzięki gromadzeniu kolekcji jako powodów „opowiadania historii”<sup>14</sup>. Jakkolwiek muzeum publiczne, co do zasady, uniemożliwia zachowanie pełnej swobody wyboru obiektów, jak jest w przypadku zbiorów prywatnych, to właśnie kolekcja (lub jej celowy brak) stanowi oś, wokół której narastają kolejne muzealne znaczenia. Nawet jeśli mówimy o gromadzeniu obiektów z przeszłości, typowa dla kolekcji prywatnej elastyczność i progresywność (innowacyjność), dynamika zbioru, zostaje wyhamowana w obliczu

<sup>10</sup> „[...] barwiony szal, smołowany sznur, końskie włosie, skóra, gruba lina. Ich łączenie dawało artystce tę pożądaną mięsistość nieregularnych splotów i faktur [...]”; E. Hornowska, *Wspólna przestrzeń*, [w:] *Abakanowicz. Gry wojenne. Mutanty* [katalog wystawy], red. M. Waller, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2002, s. 6.

<sup>11</sup> W. J. T. Mitchell, dz. cyt., s. 375.

<sup>12</sup> D. Bagiński, P. Francuz, *W poszukiwaniu podstaw kodów wizualnych*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 18.

<sup>13</sup> Nie bez znaczenia jest możliwość osadzenia obiektu w kontekście, jaki daje nam właśnie narząd wzroku: „Zobaczenie czegoś łączy się z wyznaczeniem mu miejsca w całości: z osadzeniem w przestrzeni, z zakarbowaniem na skali rozmiarów, walorów i odległości”; R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa: psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 25.

<sup>14</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 27. Autorka wskazuje na tradycję literacką i muzyczną zawierającą się w warstwie fonicznej i znaczeniowej pierwowzoru współczesnego muzeum – greckiego *Musaeum*; tamże, s. 17. Podobną perspektywę dla analizy muzeów przyjął także Stanisław Lorentz; zob. S. Lorentz, *Filozofia muzeów*, [w:] *Przeszłość przyszłości... Księga pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, red. A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Mücke-Broniarek, Warszawa 1999, s. 9–23.

instytucji sprawującej opiekę nad powierzonymi jej artefaktami<sup>15</sup>. Co więcej, w muzeum jak w soczewce skupiają się nie tylko zadania społeczne wynikające z konieczności zachowywania dziedzictwa i pielęgnowania tożsamości, ale także interesy polityczne, ekonomiczne, uwarunkowania historyczne czy kulturowe. Punktem zwrotnym, który wydobywa te właśnie wartości, jest przełom XVIII i XIX wieku, kiedy tworzyły się instytucjonalne podstawy nowoczesnego narodu i jednocześnie narzędzia oddziaływania państwa. W tym czasie „Muzeum staje się instrumentem optycznym do załamywania społeczeństwa i jego historii czy wielu historii w biografii i narrację, w prolog do naszej terażniejszości”<sup>16</sup>. Ukształtowane wówczas ramy opierały się na zależności między strukturą a chronologią – „genealogiczną” inscenizacją wybranych obiektów o wartości dokumentacyjnej, historycznej i estetycznej. Jak przekonuje Preziosi, właśnie od tego momentu przekazywanie kultury państwa zostało ujęte w porządkujące ramy-muzea, które choć tak wyraźne w tkance miejskiej, świadomości społecznej czy nauce, są/były w zasadzie niewidoczne. Przyjęta wówczas perspektywa determinuje język stosowany do opisu zbioru, uporządkowanie obiektów, a także ich ekspozycję.

Wiek XX przyniósł ze sobą, oprócz poważnych zmian politycznych, wątpliwości co do wypracowanego modelu muzeum<sup>17</sup>, jak również, co wydaje się istotniejsze, co do statusu obiektu artystycznego. Wyzwolenie sztuki od treści i kontekstów dokonane przez Kazimierza Malewicza za pośrednictwem *Czarnego kwadratu* (1915) oraz niemal równoczesne uzmysłowienie fikcji takiej autonomii w *ready makes* Marcela Duchampa (1914/1915)<sup>18</sup> można uznać za

<sup>15</sup> Muzeum sytuuje się na granicy „zaufania powierniczego” oraz „obligującego”, które wymagają od podmiotu dbałości, troski i opieki, a także wiarygodności, szczególnie w kwestii dokonywanych w imieniu społeczeństwa wyborów, co jest równoznaczne z ograniczeniem ryzyka przez samą instytucję; zob. P. Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Kraków 2007, s. 57–101.

<sup>16</sup> D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu*, przeł. K. Kolenda, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Kraków 2012, s. 25.

<sup>17</sup> Najbardziej znany jest oczywiście *Manifest futurystów*, w którym dopiero (!) w punkcie 10 znajduje się protest przeciw muzeom; zob. F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 143. Nie można zapominać, że krytyka towarzyszyła muzeum niemalże od chwili jego powstania; zob. A.-Ch. Quatremère de Quincy, *Listy z Londynu do Rzymu adresowane do Pana Canovy na temat Marmurów Elgina, czyli rzeźb Świątyni Minerwy w Atenach*, przeł. E. Grabska, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wyb., przedm. i kom. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 284–293.

<sup>18</sup> Zob. T. F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki jest jeszcze możliwa?*, [w:] *Nowoczesność kolekcji*, red. T. F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska, Toruń 2010, s. 347–355.

punkt zwrotny w działalności muzealnej oraz jej interpretacji. „Genialny eksperyment”, polegający na zastąpieniu różnorodnego i wielogłosowego mikrokosmosu gabinetów osobliwości pozornie wielotematycznym, a w praktyce ujednoczonym systemem, stanął w obliczu przeszkody trudnej do pokonania. Zakwestionowanie tradycyjnych kategorii: wirtuozerii technicznej, oryginalności i unikalności, na których dotychczas opierały się decyzje o przyjęciu do kolekcji muzealnej, zaczęło się odbijać na relacjach między artystą a instytucją<sup>19</sup>, a w konsekwencji także odbiorcą. Co istotne, przemiany zachodzące w dziedzinie sztuki miały wpływ nie tylko na muzea poświęcone twórczości artystycznej, ale poprzez nie na całą ideę muzeum, co wynikało z centralnej pozycji sztuki w strukturze „historiograficznego i muzeologicznego gmachu, kręgosłupa świata”, owego „mózgu ciała ziemi”, w którym żyjemy<sup>20</sup>.

W tym miejscu należy powrócić do zasadniczej kwestii – ekspozycji muzealnej. Niezależnie od tematyki i metod jej prezentacji, w muzeach poprzez obiekty wystawia się „czasoprzestrzeń sztuki” – momenty wcielenia myśli, w której własności doświadczenia estetycznego wynikającego z obcowania z obiektem zostają przeniesione na samo dzieło, w tym przypadku ekspozycję<sup>21</sup>. Mówiąc prościej, poprzez wybrane i osadzone w swoistym kontekście obiekty odbiorca zobaczy to, na co pozwala mu jego własna wiedza i zainteresowania, oraz to, co zechce pokazać mu kurator/artysta. W wartym zobaczenia/poznania „pojęciu” Sommera kryje się zatem nie tyle „jakaś dana uniwersalna wartość”, ile połączenie w jednym czasie i miejscu intencji oraz oczekiwań podmiotu wysyłającego i przyjmującego komunikat<sup>22</sup>. Dobrym przykładem braku takiego porozumienia jest *Fontanna* Duchampa zgłoszona na wystawę Towarzystwa Sztuki Niezależnej w Nowym Jorku (1917). Podczas gdy dla artysty praca ta stanowiła odpowiedź na pytanie „Czy można tworzyć

<sup>19</sup> Zob. J. Putnam, *Art and Artifact. The museum as medium*, London 2001.

<sup>20</sup> D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi...*, dz. cyt., s. 27. Wydaje się, że obecnie prymarną funkcję muzeów sztuki zaczęły przejmować muzea historyczne i etnograficzne.

<sup>21</sup> J. Rancière, *Rewolucja estetyczna i jej skutki. Sploty autonomii i heteronomii*, przeł. M. Kropiwnicki, [w:] J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 130.

<sup>22</sup> Według wielokrotnie tu przywoływanego Donalda Preziosiego „Muzea i ich obiekty zawsze były katalizatorami naszych pragnień jako jednostek i jako podmiotów-obywateli”; D. Preziosi, *Mózg ciała ziemi...*, dz. cyt., s. 35.

dzieła, które nie są dziełami »sztuki«<sup>23</sup>, krytycy, nawet przychylni tej idei, nie potrafili jeszcze odrzucić walorów artystycznych (rzeźbiarskich) pisuaru<sup>24</sup>.

Wzrastająca w XX wieku popularność wystaw czasowych poświęconych sztuce nowoczesnej wynika z dostępności i siły oddziaływania tego medium. Kiedy w 1948 roku twórcy zrzeszeni w krakowskim Klubie Artystów zdecydowali się zorganizować I Wystawę Sztuki Nowoczesnej<sup>25</sup>, stało się oczywiste, że musi ona ułatwić odbiorcy zrozumienie tej twórczości, a szczególnie jej naukowych, technicznych i socjalnych aspektów. Wśród tez przewidzianych do dyskusji pojawiło się, obok społecznej roli malarstwa, także wskazanie na emocje wzbudzane zarówno przez sztuki wizualne, jak i muzykę czy przestrzenność dzieł malarskich<sup>26</sup>. Założenia te znalazły odzwierciedlenie w scenariuszu wystawy: sala fotomontaży została wydzielona za pomocą klinowatych, założonych na łuku przegród, szkice i rysunki umieszczono na pulpitowych konstrukcjach, obrazy powieszono asymetrycznie, na różnej wysokości i w różnej odległości od ścian, pod sufitem natomiast zawieszono kinetyczne formy przestrzenne. Całości dopełniała dydaktyczna sala z modelami, muzyka jazzowa oraz rozbudowany program edukacyjny<sup>27</sup>. Wprowadzona w 1949 roku doktryna realizmu socjalistycznego przerwała krótki żywot krakowskiej wystawy i na pewien czas zahamowała nowatorskie, bo łamiące schematy, poszukiwania w dziedzinie ekspozycji artystycznej. Choć, jak twierdzi Anna Markowska, po odwilży polskie życie artystyczne zaczęło się odradzać dopiero w reakcji na zakademizowaną formułę nowoczesności<sup>28</sup>, to w dziedzinie ekspozycji artystycznych można znaleźć kilka ciekawych przykładów ingerencji w przestrzeń. Jest to m.in. zaprezentowany w warszawskiej Galerii Nowej Kultury *environment* „Studium przestrzeni” Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika (1958) oraz aranżacja przestrzeni III Wystawy

<sup>23</sup> M. Duchamp, *Notatka z Zielonego pudełka*, cyt. za: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 122.

<sup>24</sup> Występujący w obronie *Fontanny* Walter Arensberg twierdził m.in., że „Odsłonięta została uroczą formą, oswobodzona ze swych funkcji użytkowych, tak więc oczywisty jest wkład estetyczny autora”. I dalej: „Takie jest zadanie naszej wystawy: stworzenie artyście możliwości, aby przysłał to, co sam wybrałby on, a nie ktoś inny zdecydował, co jest sztuką”; cyt. za: C. Tomkins, dz. cyt., s. 167. Zob. także A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.

<sup>25</sup> We współpracy ze środowiskiem warszawskim i łódzkim.

<sup>26</sup> Tezy do dyskusji, przedruk maszynopisu M. Porębskiego (1948), *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później* [katalog wystawy], red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 1998, s. 81.

<sup>27</sup> Zob. Wystawa Sztuki Nowoczesnej (Komentarz), maszynopis M. Porębskiego, s. 82–90.

<sup>28</sup> A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 19–20.

i Sympozjum „Złotego Grona” w Zielonej Górze (1967)<sup>29</sup>. Na wystawie „Przestrzeń i wyraz” (il. 1), opierającej się na doświadczeniach elbląskiego Biennale Form Przestrzennych, głównym celem było stworzenie przez artystów takich przestrzeni, które przy wykorzystaniu obrazów, ale także dźwięku, światła, ruchu czy koloru, będą stanowić rodzaj labiryntu angażującego widza<sup>30</sup>. Wspomniane ekspozycje nie mają jednak charakteru muzealnego<sup>31</sup>, co w dużym skrócie można uznać za konsekwencję panującego wówczas ustroju politycznego. Wyjątkiem pozostaje wystawa „Przestrzeń – ruch – światło” (1967) zorganizowana w Muzeum Architektury we Wrocławiu przez Jerzego Ludwińskiego i Mariusza Hermansdorfera<sup>32</sup>.

Sytuacja wyglądała zdecydowanie inaczej po zachodniej stronie żelaznej kurtyny. W tym miejscu warto jednak wspomnieć o dwóch wydarzeniach, które wpłynęły na powojenne muzealnictwo. Zorganizowane w 1920 roku w prywatnej galerii dr. Ottona Burcharda w Berlinie Pierwsze Międzynarodowe Targi Dada (*Die Erste Internationale Dada-Messe*) to programowe odejście od uporządkowanych, nowoczesnych galerii artystycznych, zdecydowana asymetria, zastosowanie zróżnicowanych formatów, technik oraz poziomów, a także postawienie na medialny aspekt ekspozycji<sup>33</sup>. Na swój sposób idee te wykorzystano w zaprezentowanej siedemnaście lat później monachijskiej Wystawie Sztuki Zdegenerowanej (*Die Ausstellung „Entartete Kunst”*) będącej „negatywem”

<sup>29</sup> Na marginesie należy wspomnieć o wrocławskiej Wystawie Ziem Odzyskanych (1948) będącej spektakularnym przykładem zastosowania nowatorskich rozwiązań ekspozycyjnych łączących ruch oraz efekty wizualne i dźwiękowe, pomimo propagandowego złożenia oraz sposobu przekazywanych za jej pośrednictwem treści. Wystawę tę określano mianem „Olimpiady polskich architektów i plastyków”; zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 62–63; reportaż Polskiej Kroniki Filmowej „Wystawa Ziem Odzyskanych”, <https://www.youtube.com/watch?v=4UYHtLindF0> [dostęp: 9.12.2015]. Ostatnio temat ten podjęto także na warszawskiej wystawie „Zaraz po wojnie”, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, 3.10.2015–10.01.2016.

<sup>30</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 126–127.

<sup>31</sup> Zorganizowana w 1945 roku wystawa „Warszawa oskarża” w budynku Muzeum Narodowego, w której zastosowano dynamiczne układy muzealiów, różnice wysokości, nagromadzenie obiektów i działanie pustką, w pewnym sensie antycypuje kierunek obrany w ekspozycjach z 1948 roku. Należy jednak pamiętać o wysokim ładunku emocjonalnym oraz celu ekspozycji. O ile warszawska wystawa była ukierunkowana na teraźniejszość widzianą w kontekście przeszłości, o tyle Wystawa Ziem Odzyskanych i I Wystawa Sztuki Nowoczesnej wybiegały zdecydowanie w przyszłość.

<sup>32</sup> Zob. B. Kowalska, *Przestrzeń – ruch – światło*, „Współczesność” 1968, nr 2, s. 8.

<sup>33</sup> W. Herzfelde, B. Doherty, *Introduction to the First International Dada Fair*, „October” 2003, vol. 105: *Dada*, s. 93–104. Na potrzeby targów zamówiono m.in. dokumentację fotograficzną z otwarcia, która posłużyła do międzynarodowej promocji wydarzenia.



**II. 1.** Realizacja Tadeusza Dobosza prezentowana na wystawie „Przestrzeń i wyraz” na III Złotym Gronie w 1967 roku, fot. B. Bugiel, dzięki uprzejmości Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, z archiwum MZL

*Dada-Messe*. Wytyczony kierunek, głównie ze względu na zainteresowania artystów, podjęła także Peggy Guggenheim w nowojorskiej Art of This Century Gallery (1942–1947), gdzie przestrzeń została potraktowana nie jako tło, ale artystyczna oprawa<sup>34</sup>. Drugim wydarzeniem jest reforma strategii kolekcjonerskiej Metropolitan Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku, dokonana przez Alfreda Barra Jr. Osiągnięciem Barra, kojarzonego częściej z interesującą, aczkolwiek niemożliwą do realizacji koncepcją muzeum-torpedy, która jest nastawiona wyłącznie na najnowszą twórczość<sup>35</sup>, była także reorganizacja działów według dyscyplin artystycznych, włączenie w obszar zainteresowań designu i architektury oraz powołanie działu teatralnego, odpowiedzialnego za tzw. nowe media – fotografię, film, a także taniec i teatr<sup>36</sup>.

Pośród licznych ekspozycji muzealnych, których celem było przekroczenie „wizualności”, trzy zasługują na szczególną uwagę. Są to: „The Responsive Eye”, ekspozycje z cyklu „Światło i ruch” autorstwa Franka Poppera oraz „Les Immatériaux”. Prace stanowiące obecnie kanon sztuki op-art, zaprezentowane na pierwszej z wymienionych wystaw (kurator: William C. Seitz, MoMa, 1965), za pomocą linii, koloru i zróżnicowanego materiału ustanowiły nową relację (doświadczenie) między odbiorcą a obiektem<sup>37</sup>. W neutralnej, białej przestrzeni zastosowano typowe dla powojennych muzeów sztuki uporządkowanie obrazów i instalacji, z zachowaniem odstępów koniecznych do kontemplacji dzieła. Takie rozwiązanie stoi w (eleganckiej) opozycji do prezentowanej sztuki, pełnej koloru, ożywionej ruchem widza iluzji optycznej, łączącej wizualność z fakturą, ruchem i dźwiękiem<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> Zob. M. A. Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, London 2001, s. 3–12.

<sup>35</sup> B. Altshuler, *Collecting the New: A Historical Introduction*, [w:] *Collecting the New*, ed. by B. Altshuler, Princeton 2007, s. 6.

<sup>36</sup> *At Play, Seriously, in the Museum*, [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/](http://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/21/at-play-seriously-in-the-museum/) [dostęp: 10.01.2016].

<sup>37</sup> „[...] it [the new perceptual art] utilizes the graphic demonstrations of experimental psychology and optics [...] it transfers experiments begun in design schools to the fine arts; it offers a new and rich source of study to scientists in several fields” / „[nowa sztuka wizualna] wykorzystuje obrazowe manifestacje eksperymentalnej psychologii i optyki [...] przenosząc je poprzez szkoły projektowania do uczelni plastycznych; oferuje nowe i bogate źródło dla wielostronnych badań nad nauką”; Informacja prasowa, „The Responsive Eye” 25.02.1965, Archiwum MoMA, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3439/releases/MOMA\\_1965\\_0015\\_14.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3439/releases/MOMA_1965_0015_14.pdf?2010) [dostęp: 10.01.2016].

<sup>38</sup> Związki te podkreślają zarówno William C. Seitz, Rudolf Arnheim, jak i odbiorcy ekspozycji (a przynajmniej ich spora część); zob. „The Responsive Eye” – reżyseria Brian De Palma (USA, 1965), [https://www.youtube.com/watch?v=vC\\_TVbFWH0I](https://www.youtube.com/watch?v=vC_TVbFWH0I) [dostęp: 9.12.2015]; The Respon-

Zaledwie rok później teoretyk i krytyk sztuki Frank Popper zaprezentował osiągnięcia europejskich artystów z nurtu sztuki optycznej i kinetycznej<sup>39</sup>. Na zorganizowanej ekspozycji „Lumière et mouvement” układ chronologiczny – od prekursorów ruchu kinetycznego, poprzez dzieła trójwymiarowe, luminodynamizm, op-art, po twórczość grupy GRAV<sup>40</sup> – znajdował odzwierciedlenie w aranżacji przestrzeni<sup>41</sup>. W przeciwieństwie do amerykańskiej, niemal sterylnej ekspozycji, paryska wystawa umożliwiała interakcję odbiorcy i dzieła (chodzi tu szczególnie o instalację *Labirynt* grupy GRAV)<sup>42</sup> (il. 2). Nowatorskie jak na owe czasy zniesienie „nakazu odbioru wizualnego” znalazło swoje ukoronowanie na przygotowanej osiemnaście lat później ekspozycji „Les Immatériaux” (kurator: Jean-François Lyotard, Thierry Chaput, Centre Georges Pompidou, 1985), jednak w zupełnie nowych okolicznościach. W miejsce nadwyrężonej nowoczesności pojawiła się sprzeczna sama w sobie kultura ponowoczesna, pełna wątpliwości i negacji sięgających najbardziej podstawowych kwestii: kondycji współczesnego człowieka, jego relacji z otoczeniem, słuszności tradycyjnych struktur i podziałów. Jak zauważył Lyotard, „Wystawa malarstwa jest instytucją nowoczesną. [...] zwiedzający jest okiem”<sup>43</sup>, co prowadzi do intencjonalnego ograniczenia wpływu na kształtowanie doświadczenia przez pozostałe zmysły. Celem omawianej ekspozycji stało się zatem m.in. zanegowanie uprzywilejowanej roli wzroku poprzez podważenie materialności obiektu (imateriał), a także wprowadzenie najnowszej technologii (fale radiowe, ścieżki audio), uzupełnionej komunikatami w postaci okrzyków, pytań, poezji czy wyjaśnień, które miały

---

sive Eye, Mike Wallace (1965), part 1, <https://www.youtube.com/watch?v=XSVQqJ0Pmk> [dostęp: 10.01.2016].

<sup>39</sup> „Kunst Licht Kunst”, Het Stedelijk Museum, Amsterdam 1966; „Lumière et mouvement: art cinétique à Paris”, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, 1967; „Cinétisme, Spectacle, Environnement”, Maison de la Culture, Grenoble 1968.

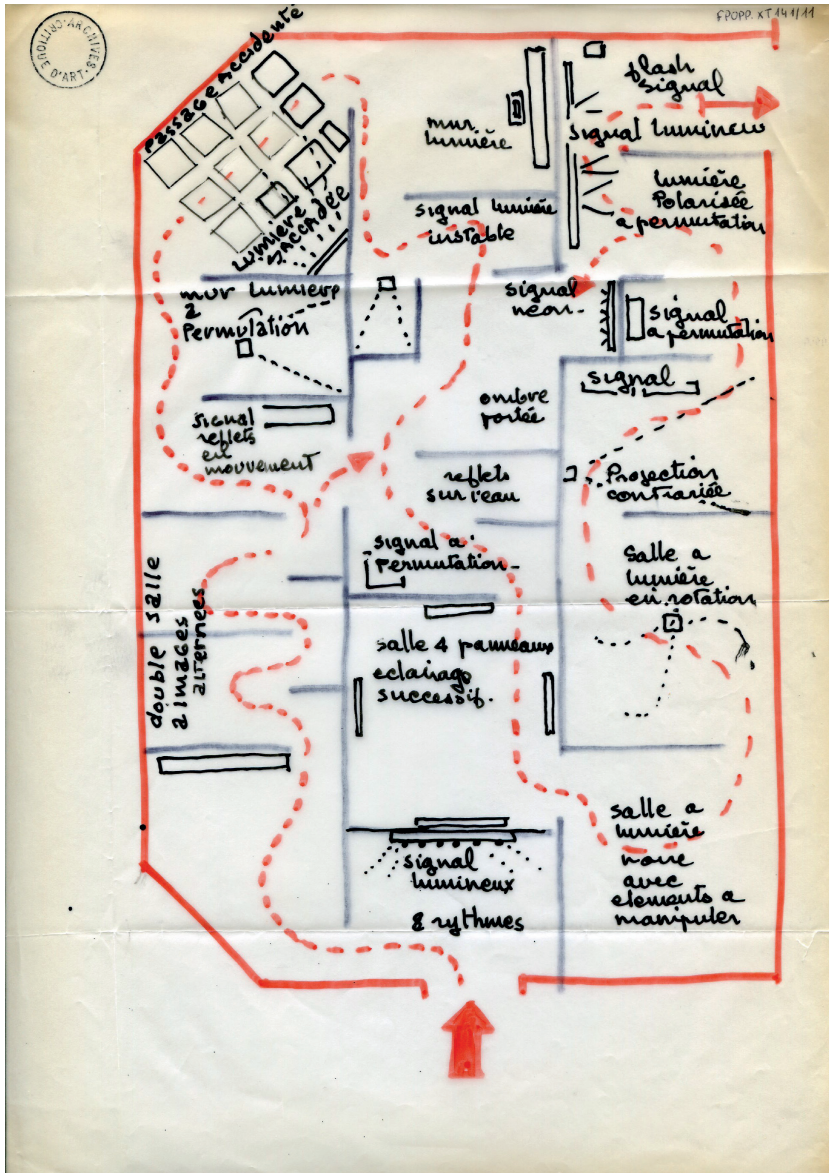
<sup>40</sup> Groupe de Recherche d’Art Visuel.

<sup>41</sup> „Le parcours proposé par l’exposition transforme le spectateur qui, de simple visiteur, devient acteur: on parlait d’ « ambientation » [...] ou de « pénétrable » pour désigner ces espaces conçus comme des lieux d’interaction” / „zapropionowana trasa zwiedzania ekspozycji zmienia widza, który ze zwykłego obserwatora staje się aktorem, dla opisanie tej przestrzeni zaprojektowanej jako miejsce interakcji można użyć określeń »tworzenie środowiska« lub »przejsie/przenikniecie przestrzeni«”; mouvement – lumière – participation, GRAV 1960–1968, Perspective historique, Musée des beaux-arts de Rennes (2013), <http://www.mbar.org/services/ressources/dossier%20GRAV.pdf> [dostęp: 10.01.2016].

<sup>42</sup> De l’art cinétique à l’art virtuel, Frank Popper, Paryż (07.2009), <http://www.olats.org/pionniers/textesessais/artCinetiqueArtVirtuel.php> [dostęp: 11.01.2015].

<sup>43</sup> J. F. Lyotard, *Les Immatériaux*, przeł. M. Sułkowska, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 230.





II. 2. „Un labyrinthe de lumière”, plan sali dedykowanej GRAV, wystawa „Kunst – Licht – Kunst”, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 24.09–4.12.1966, dzięki uprzejmości Fonds d’archives Frank Popper. INHA-Collection Archives de la critique d’art (Rennes, Francja)

zapewnić nieprzewidywalność oraz otwartość procesu wymiany informacji<sup>44</sup>. Co więcej, ugruntowanej społecznie i kulturowo ramy-muzeum nie dało się po prostu unaocznic – trzeba było z niej symbolicznie wyjść<sup>45</sup>.

Podążając za przemianami zachodzącymi w kulturze oraz twórczości artystycznej, muzeum musiało wykształcić takie medium, które pozwoli, przynajmniej pozornie, na podtrzymanie jego aktualności. Zadanie to najlepiej realizowała ekspozycja muzealna, łącząca w sobie dynamikę współczesności z przeszłością. Opierając się na tych samych filarach co oświeceniowe muzeum, wystawa korzystała z istotnego przywileju – stawała się przestrzenią dla nowoczesnych eksperymentów. To rozwiązanie mogło funkcjonować, dopóki wpisywało się w przyjętą optykę państwa i kultury. Stopniowe, intuicyjne (I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, „The Responsive Eye”) czy celowe (*Dada-Messe*, „Les Immatériaux”) podważenie tych zasad pozwalało na przesuwanie granicy między niewidzialną ramą, w którą zostało wpisane publiczne muzealnictwo, a sztuką i towarzyszącą jej refleksją nad otaczającą rzeczywistością. Obserwowane współcześnie przemiany w podejściu do ekspozycji oraz samej instytucji, włączenie wątków kognitywnych czy w końcu wyodrębnienie neuromuzeologii<sup>46</sup> jako osobnej dziedziny wynikają zatem po części z poszukiwań minionej, nowoczesnej epoki. Analizując niedostatki i niedoskonałości „wizualnych” ekspozycji muzealnych, należy pamiętać, że nieobecność współcześnie podejmowanych wątków nie zawsze oznacza ich brak. Częściej to nie-zwyczajne przeoczenie.

Between the present and the past –  
reflections on a side note of the museum exhibitions  
(abstract)

Perception of temporary exhibitions changes according to the expectations held by the curator and the recipient. Modern and contemporary art expositions constitute a peculiar example of the increasing use of polisensory stimulation. This is by no

<sup>44</sup> A. Mitek, *Jean-François Lyotarda manifest(acja) immaterialności. W stronę nowej antropologii*, [w:] *Muzeum sztuki...*, dz. cyt., s. 237.

<sup>45</sup> Wystawę zorganizowano na ostatnim, wystawowym piętrze otwartego w 1977 roku Centre Georges Pompidou.

<sup>46</sup> Zob. D. Folga-Januszewska, *Muzeologia neuronalna. Inne spojrzenie na muzeum XXI wieku*, [w:] *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis: materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, red. E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 29–35.

means a legacy of the postmodern culture, but rather a consequence of the tension between visual culture and the need to acquire further knowledge about the object and the surrounding reality – museum. These factors establish the starting point for a brief discussion of a few selected exhibitions, including the 1<sup>st</sup> Exhibition of Contemporary Art in Cracow (1948), an op-art exhibition from the 1960s, or the famous French exhibition “Les Immatériaux” (1985). These examples are aimed at indicating the supposedly indistinguishable changes concerning the museum institution and its related expositional function.



**HONORATA GOŁUŃSKA**

UNIwersytet Mikołaja Kopernika

(studia doktoranckie z zakresu nauk o sztuce, III rok)

Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

## Aranżowanie czy naśladowanie? Wystawy sztuki użytkowej w Polsce w pierwszych dekadach XX wieku

Przestrzeń wystawiennicza to przestrzeń spektaklu, w której idee artystów lub kuratorów spotykają się z szeroką publicznością. W zależności od czasu i miejsca, wystawa odgrywała i odgrywa różne role – edukacyjne, krytyczne, komentujące, artystyczne. Artefakty umieszczone w przestrzeni galeryjnej czy muzealnej zmieniają swoją funkcję i stają się narzędziem swoistej propagandy, obiektem fetysyzacji kuratorów oraz zwiedzających. Bardziej skomplikowana sytuacja powstaje wówczas, gdy w przestrzeń ekspozycyjną zostają wprowadzone przedmioty o charakterze użytkowym. Pozbawione swojej funkcji muszą oddziaływać na nas innymi bodźcami/cechami: materiałem, konstrukcją, estetyką. Ich użyteczność możemy sobie jedynie wyobrazić, gdyż zmysł dotyku zwykle musi zostać całkowicie wyłączony. To właśnie „odarcie” przedmiotu z jego pierwotnej funkcji na rzecz „obrazowości” doświadczanej w przestrzeni muzealnej podnosi go do rangi dzieła sztuki. Tak również lub przede wszystkim jest w przypadku designu, który oficjalnie włączono do sztuki „wysokiej”, pokazując go w przestrzeniach wystawienniczych wśród obrazów, rzeźb czy grafik. Jak pisze Janusz Krupiński: „Sztuce i designowi wspólna jest kategoria obrazu (w sensie *image*, w sensie *Bild*, na przykład *Erscheinungsbild*). Przedmiot, obiekt kulturowy, istni się w obrazach pewnej rzeczy (nośnika), nie jest tożsamy z tą rzeczą, ale z tym, jak ona ukazuje

się komuś – czym staje się w jego »oczach«, w jego wyobrażeniu, jak ją ktoś postrzeżga”<sup>1</sup>. Zanim jednak doszło do włączenia designu w obręb przestrzeni ekspozycyjnych jako pełnoprawnego dzieła sztuki, zaistniało kilka form pośrednich wystaw zapowiadających nobilitację przedmiotu codziennego. Można więc powiedzieć, że postrzeżenie sztuki użytkowej ewoluowało, ciągnąc za sobą konkretne konsekwencje wystawiennicze. Tę zmianę w polskiej historii wystawiennictwa zauważamy właśnie w pierwszych dekadach XX wieku, co jest przedmiotem niniejszego artykułu.

Początek nowoczesnej produkcji w Europie przypada na koniec XVIII wieku, który dla rzemiosła był czasem zarówno degradacji, jak i rozwoju. Rewolucja przemysłowa przyniosła nowe możliwości tańszej i szybszej produkcji przedmiotów codziennego użytku, nie tylko pod względem technologicznym, ale także surowcowym. Wreszcie w eleganckie i stylowe przedmioty mógł wyposażyć swoje mieszkanie przeciętny Kowalski czy Meier<sup>2</sup>. Masowa produkcja i wykorzystanie tańszych materiałów negatywnie wpłynęły na jakość przedmiotów. Formalna strona obiektów użytkowych, produkowanych na szeroką skalę w połowie XIX wieku, również pozostawiała wiele do życzenia. Punktem kulminacyjnym, ukazującym zarówno potęgę, jak i kryzys w dziedzinie wzornictwa, była Wielka Wystawa Przemysłu Wszystkich Narodów zorganizowana w Londynie w 1851 roku. Większość stanowisk znajdujących się w Pałacu Kryształowym zalewały tandetne przedmioty codziennego użytku, bezmyślnie powtarzające style historyczne, łączące motywy w dziwaczne i absurdalne formy. O tym zjawisku pisał Mieczysław Treter w 1925 roku: „Lat temu trzydzieści, w głównych środowiskach artystycznych, jak Paryż, Monachjum, Berlin i Wiedeń, wypowiedziano walkę powszechnym jarmarkom sztuki w formie olbrzymich wystaw, na których gromadzono bez głębszej artystycznej myśli wszelkiego rodzaju fabrykaty, dbając nie tyle o ich jakość, ile raczej o ilość pod hasłem – znanem dobrze i u nas: byle handel szedł!”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. Krupiński, *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*, Kraków 2014, s. 171.

<sup>2</sup> *Meier* to popularne nazwisko niemieckie (jak angielski Smith czy polski Kowalski), którego w zestawieniu z *bieder* (niem. pocziwy, prosty) użyto w nazwie *biedermeier* – mającej w nieco krytyczny sposób określać styl panujący w latach 1815–1848 w Austrii i regionie późniejszych zjednoczonych Niemiec. Oparta na zasadach uproszczonego klasycyzmu stylistyka, przede wszystkim sztuki użytkowej, była popularna wśród rosnącej w tym czasie w majątność klasy średniej. Zob. A. Wilkie, *Biedermeier*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2006, s. 11–12.

<sup>3</sup> M. Treter, *Wystawy Salonu Cz. Garlińskiego*, [w:] *Przegląd młodej sztuki. Pamiętnik Salonu Czesława Garlińskiego obejmujący działalność od kwietnia roku 1922 do maja roku 1925*, Warszawa 1925, s. 5–6.

Pogłębiająca się industrializacja doprowadziła do powstania rewolucyjnych ruchów mających na celu odnowę rzemiosła i rękodzielnictwa z działalnością Williama Morrisa i Arts and Crafts na czele. Ruch ten sprawił, że nie tylko na Wyspach Brytyjskich, ale także w Ameryce czy Europie kontynentalnej zaczęto zastanawiać się nad rolą przedmiotów użytkowych, a w rezultacie wysunięto postulat współpracy artysty z przemysłem<sup>4</sup>.

Morris i jego kontynuatorzy doprowadzili do ponownego scalenia rzemiosła<sup>5</sup> ze sztuką „wysoką”. W epoce antycznej i w średniowieczu nie istniał bowiem wyraźny podział na gałęzie sztuki, artyści zwykle parali się kilkoma dziedzinami, a każdy z nich był po prostu rzemieślnikiem. Stopniowo, począwszy od epoki renesansu, a szczególnie w wieku XVII wraz z powstaniem Akademii Sztuk Pięknych, nastąpiło oddzielenie sztuk pięknych od sztuk użytkowych<sup>6</sup>. Było to związane nie tylko z działalnością akademii nauczających i respektujących jedynie sztuki „czyste”, ale także z rodzącymi się poglądami filozoficznymi ustanawiającymi zasadę, według której piękno jest celem sztuki, a twórczość ocenia się za pomocą kategorii „smaku”<sup>7</sup>. Sztuka „czysta” zatem odwrotnie niż w poprzednich epokach zaspokajała potrzeby duchowe i estetyczne człowieka, zarzucając pozostałe funkcje, m.in. użytkowe.

Nieco inaczej wygląda relacja między rzemiosłem artystycznym a designem. Przez pojęcie designu zwykło się rozumieć przedmiot zaprojektowany tak, by móc go powielić masowo w produkcji fabrycznej. W istocie jednak słowo design, wyrosłe z włoskiego, renesansowego terminu *disegno*, oznacza swoisty proces tworzenia – zamysł, projekt i gotowe dzieło<sup>8</sup>. Rzemiosło artystyczne zatem wchodzi w obszar designu i to właśnie twórczość rzemieślnicza leży u podłoża nobilitacji sztuki użytkowej. Powrót do artystycznej kreacji, która towarzyszyła rzemieślnikom, oraz nadawanie przemysłanych cech es-

<sup>4</sup> Zob. A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, s. 16, 19–22.

<sup>5</sup> Ze względu na ograniczenia objętościowe artykułu pomijam tu całkowicie szerokie zagadnienie terminologii dotyczącej sztuki użytkowej, która zmieniała się w czasie wraz z przekształceniami związanymi z rozwojem przemysłu. Zagadnienie to poruszyła Kinga Szczepkowska-Naliwajek w monografii *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce. 1800–1939*, Toruń 2005, s. 9–21.

<sup>6</sup> H. Read, *Sztuka a przemysł. Zasady wzornictwa przemysłowego*, przeł. J. Choroszuca, Warszawa 1964, s. 26–27 (wyd. 1: H. Read, *Art and Industry*, London 1934).

<sup>7</sup> Zob. tamże, s. 31–33; K. Szczepkowska-Naliwajek, dz. cyt., s. 17–20.

<sup>8</sup> Ciekawą rozprawę na temat roli *disegno* jako doktryny artystycznej również w odniesieniu do designu napisał Janusz Krupiński. Zob. tenże, *Di, segn, o. Renesansowa idea disegno jako teoria estetyki świata*, „Estetyka i Krytyka”, nr 7–8 (2/2004, 1/2005), s. 47–64.

tetycznych i artystycznych przedmiotom (na równi z funkcjonalnością) stały się podstawą projektowania u schyłku XIX wieku. Proces odnowy rzemiosła polegający także na przejęciu zasad „rękodzielnictwa” w produkcji przemysłowej, rozprawy teoretyczne, kształcenie rzemieślników i projektantów – to wszystko przyczyniło się zasadniczo do włączenia „sztuki przedmiotu” w obręb sztuk pięknych. Dzięki temu sztuka użytkowa z końcem XIX wieku trafiła na paryskie salony, gdzie eksponowano ją w towarzystwie sztuki „wysokiej”.

Za francuskim wzorem podążyły kolejne państwa, w tym także instytucje kulturalne rozlokowane na zaborowych ziemiach polskich. Bodaj jednym z pierwszych i ważniejszych wydarzeń w tym zakresie była Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1904 roku. Ekspozycję twórczości Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” zaprojektował Stanisław Wyspiański. Przestrzeń wystawienniczą Pałacu Sztuki w Krakowie potraktował jako całościowe dzieło i zaaranżował w niej nie tylko prace malarskie czy rzeźbiarskie, ale także całe wnętrza. W głównej sali, nazwanej Świątlicą<sup>9</sup>, umieścił monumentalne siedziska, będące repliką mebli jego autorstwa zaprojektowanych jako scenografia dramatu *Bolesław Śmiały* z 1903 roku (il. 1). Ich zębaty, blankowany i stylizowany wzór artysta powtórzył w wykroju boazerii otaczającej pomieszczenie oraz na portalach drzwiowych. Ściany natomiast ozdobiał dekoracyjnym fryzem złożonym z „kaczkowanych krakowiaków”<sup>10</sup>, czyli motywu pelargonii, który później stosował w innych realizacjach wnętrzarских. Stanowi to jeszcze dość niekonsekwentny sposób wprowadzenia sztuki użytkowej na „salony”. Meble i elementy dekoracyjne zostały potraktowane przez Wyspiańskiego zarazem jako eksponat i jako fragment aranżacji. Nie wytyczono więc jasnej granicy między dziełem sztuki a „wystrojem wnętrza”.

Taki sposób ekspozycji zapowiadał to, co zdominowało wystawiennictwo w kolejnych latach, czyli pokazy sztuki użytkowej, zaaranżowane jako konkretne przestrzenie, głównie mieszkalne. W przypadku Wystawy Jubileuszowej TPSP wnętrze urządzono na „prasłowiańską” świątlicę, co z kolei wiązało się z ideą stworzenia stylu narodowego opartego na rodzimych wzorach. Krytycy zauważyli jednak nie tylko nobilitacyjne znaczenie tejże wystawy dla sztuki użytkowej, ale również innowacyjność pod względem wystawienniczym. Stanisław Lack pisał na łamach „Krytyki”: „W obecnej chwili z tych sal budynku można już wydobyć nowe pojęcie wystawy, dotychczas nigdzie in-

<sup>9</sup> Irena Huml nazywa ją wręcz nową tendencją wystawienniczą; zob. też, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 16.

<sup>10</sup> S. Lack, *Wystawa Jubileuszowa*, „Krytyka” 1904, R. 6, t. 2, s. 342.



dziej nieznanie”<sup>11</sup>. I dalej: „Obecnie, w tej świetlicy, wystawa jest jednym dziełem jednolitem”<sup>12</sup> oraz: „Wyspiański zmienia salę, robi z niej rzecz zupełnie nową. Otrzymał cztery ściany i zrobił świetlicę, w której każda cząstka jest artystyczna. Tamte więc sale [pozostałe pięć, które zajmowała wystawa – H. G.] są wystawą obrazów. Dla tamtych artystów idea dekoracji jest tem, czem była dawniej, zdobnictwem [...]. Dla »Sztuki« jest urządzeniem, tworzeniem całego dzieła o jednej myśli, więc to idea dekoracyjna nowa”<sup>13</sup>. Autor podkreślił także ważną rolę osoby pełniącej funkcję kuratora wystawy i jednocześnie zajmującej się jej aranżacją: „Twórca świetlicy w wyborze obrazów był oczywiście zależny od tego, czego mu dostarczyła produkcja »Sztuki«. Smak musi mieć wielki, skoro tak zdołał zharmonizować obrazy z resztą, że ani ich nie przyćmił, ani uwydatnił zbytnio. [...] Wyspiański, chcąc nie chcąc, napisał tu nowy dramat, w którym każda osoba wyraża się własnym odrębnym językiem”<sup>14</sup>.



II. 1. Stanisław Wyspiański, *Świetlica Bolesławowa*, Wystawa Jubileuszowa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1904, repr. z: „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie” 1906, z. 8

<sup>11</sup> S. Lack, *Wystawa Jubileuszowa*, „Krytyka” 1904, R. 6, t. 2, s. 340.

<sup>12</sup> Tamże, s. 343.

<sup>13</sup> Tamże, s. 346.

<sup>14</sup> Tamże, s. 347.

Wystawa aranżowana przez Wyspiańskiego była więc ważnym czynnikiem prowadzącym do nobilitacji sztuki przedmiotu. Na istotne zmiany w jej odbieraniu i pojmowaniu wskazuje dalsza część wypowiedzi Tretera: „Taki już czas nastał, że nawet lepsze firmy manufakturowe, chcąc zachęcić publiczność do kupna towarów łokciowych, dbają ogromnie o estetykę swych okien wystawowych, o to, aby materiały wystawione miały ze sobą jakiś związek, podobieństwo gatunku, pokrewieństwo barwy itp.; tandety nie wystawiają i nie trzymają w swych sklepach wcale, a towary wysortowane chowają w ukryciu, pozbywają się ich najchętniej hurtem, na rzecz głębokiej prowincji”<sup>15</sup>.

To właśnie w okresie dwudziestolecia międzywojennego modne stały się rozważania o urządzeniu wnętrza, a co za tym idzie – rodziły się rozmaite idee dotyczące „sztuki mieszkania”. Uwzględniały one potrzeby wszystkich klas społecznych, nawet tych najbiedniejszych. W rezultacie w latach 20. i 30. myśl architektoniczną i projektową zdominowały idee tanich mieszkań dostępnych dla wszystkich. Coraz częściej i trafniej dostrzegano także odmienne potrzeby mężczyzn i kobiet, a nawet dzieci. Nowe spostrzeżenia i pomysły prezentowano szerszej publiczności na kilka sposobów: za pomocą licznych artykułów zamieszczanych w czasopismach, głównie branżowych, przez organizowanie i nagłaśnianie konkursów, a także urządzenie wystaw.

Działalność tę prowadziły przede wszystkim muzea przemysłu i techniki, takie jak Miejskie Muzeum Przemysłowe we Lwowie, Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie czy Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie – wszystkie założone w drugiej połowie XIX wieku<sup>16</sup>. Głównym celem tych instytucji było dokształcanie rzemieślników przez organizowanie specjalnych pracowni i kursów. Tworząc ekspozycje, na pierwszym miejscu stawiano również ich walor edukacyjny. Już w 1896 roku, po „Wystawie umeblowań stylowych” zorganizowanej w Warszawie, pisano: „Dla [...] ignorantów urządzona w Muzeum Przemysłu i Rolnictwa wystawa umeblowań stylowych może

<sup>15</sup> S. Lack, *Wystawa Jubileuszowa*, „Krytyka” 1904, R. 6, t. 2, s. 6.

<sup>16</sup> Instytucje te były organizowane na wzór muzeów zachodnich, takich jak Württembergischer Kunstverein w Stuttgarcie założony w 1827 roku, The Musuem of Manufactures w Londynie otwarte w 1851 roku (od 1899 roku Victoria & Albert Museum), k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie w Wiedniu (1863) połączone z Kunstgewerbeschule czy Musée des Arts Décoratifs w Paryżu (1882). Zob. Z. Żygulski, *Dzieje rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987, s. 63; M. Dłutek, *Warszawskie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej. Rys historyczny*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, współpr. A. Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa 2011, s. 276, 288, przyp. 12.

stanowiąc nader pożyteczny i pouczający widok. To samo jeszcze w wyższym stopniu odnosi się do rękodzielników pracujących jako stolarze, tapicerzy, dekreтары itp., ponieważ z oględzin nagromadzonych okazów nabierają poczucia estetycznego i starają się różne szczegóły do roboty swej zastosować<sup>17</sup>.

Ze względu na cele wystaw większość z nich była aranżowana w sposób ansamblowy. Miały one stanowić jak najwierniejszą kopię wnętrza, najczęściej mieszkalnego, jednak niemożność korzystania z wystawionych „sprzętów” oraz mimo wszystko surowa, galeryjna przestrzeń sprawiały, że uzyskiwano nieco teatralny i sztuczny efekt. Meble i „wyroby” użytkowe traktowano zespołowo – nie jako indywidualne dzieła sztuki, lecz jako swoistą „instalację” budującą konkretne wnętrza<sup>18</sup>. Wrażenia teatralności udało się uniknąć przy tworzeniu tzw. wystaw mieszkaniowo-budowlanych, o których będzie mowa w dalszej części tekstu. Ich zapowiedzią była zorganizowana już w 1912 roku Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym pod Krakowem przez Delegację Architektów Polskich oraz Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Organizatorzy we wstępie do katalogu wystawy określili jej główną ideę: „Myślą przewodnią organizatorów było przedstawienie w sposób poglądowy usiłowań, na gruncie rodzimym opartych, w wytworzeniu nowoczesnych form zdrowego, praktycznego i pięknego mieszkania dla wszystkich warstw ludności<sup>19</sup>. Na terenach podmiejskich wzniesiono kompleks budynków mieszkalnych wraz z pełnym wyposażeniem, które miały zaspokajać potrzeby różnych klas społecznych. Wybudowano zatem „dworek podmiejski”, „domek dla robotnika”, „domek dla rękodzielnika”, „zagrodę włościańską z sadem” oraz „pawilon główny”, w którym znajdowała się kancelaria, zarząd wystawy oraz ekspozycja modeli i projektów (il. 2)<sup>20</sup>. Prezentowały one kolejne typy domów mieszkalnych, przede wszystkim tanich dla średniozamożnych rodzin. Co więcej, na terenie kompleksu wybudowano pawilon mieszczący teatr, restaurację i kawiarnię, umieszczono kramy, kiosk „na muzykę”, plac zabaw czy fontannę świetlną<sup>21</sup>. Całe założenie było oto-

<sup>17</sup> Celesta, *Wystawa umebłowań stylowych*, „Wędrowiec” 1896, nr 23, s. 445.

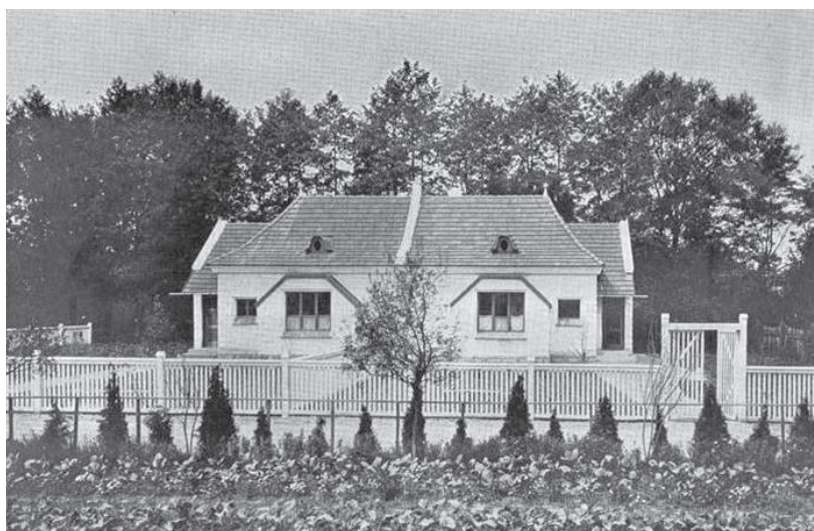
<sup>18</sup> Taki sposób ekspozycji był związany także z tym, co proponowały wówczas firmy meblarskie oraz projektanci. XIX wiek wprowadził bowiem pojęcie „kompletu” mieszkalnego stanowiącego całościowe wyposażenie konkretnych pokoi, np. sypialni czy gabinetu. Tendencja ta dominowała również w XX wieku. Zob. A. Wojciechowski, dz. cyt., s. 11–13.

<sup>19</sup> *Katalog wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym* [katalog wystawy], czerwiec–październik 1912 r., Kraków 1912, s. 15.

<sup>20</sup> Tamże, s. 23–37.

<sup>21</sup> Tamże, s. 13.

zione terenami zielonymi. Skupienie się na potrzebach najniższych warstw społecznych (robotnicy, chłopci) stanowiło pewne *novum* w pracy architektów i artystów. Idee taniego domu, ale o odpowiednich warunkach mieszkalnych, przeniknęły na tereny zaborowej Polski z Niemiec, a pośrednio z Anglii. Przyczyniła się do tego działalność Deutscher Werkbund oraz takich teoretyków i praktyków designu, jak Hermann Muthesius czy Henry van de Velde<sup>22</sup>. Organizatorzy wystawy pisali ponadto, że „Idea miast-ogrodów, fizyczne i moralne zdrowie najszerzych warstw społecznych, szukanie najwłaściwszego rozwiązania kwestyi mieszkaniowej – oto hasła, które skupiły garstkę artystów i ludzi dobrej woli, by były im bodźcem w pracy”<sup>23</sup>. Twórcy całego kompleksu zauważyli zatem, że także natura i bliskość terenów zielonych są warunkiem zdrowego życia. Ideę tę zaczerpnięto z rozważań Ebenezera Howarda, twórcy książki *To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform* (1898)<sup>24</sup>, który dnia 14 lipca 1912 roku wygłosił na krakowskiej wystawie odczyt dotyczący miast-ogrodów<sup>25</sup>.



II. 2. Franciszek Mączyński, *Domek robotniczy dla dwóch rodzin*, Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie, 1912, repr. z: „Architekt” 1912, z. 6

<sup>22</sup> I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, dz. cyt., s. 39.

<sup>23</sup> *Katalog wystawy Architektury i Wnętrz...*, s. 15–16.

<sup>24</sup> Znana bardziej z drugiego wydania pt. *Garden city of tomorrow*, London 1902.

<sup>25</sup> *Miasta-ogrody*, „Architekt” 1912, R. 13, z. 8, s. 82.

Domy oraz ich wyposażenie projektowali najwybitniejsi architekci, artyści i projektanci, tacy jak: Józef Czajkowski, Ludwik Wojtyczko, Wacław Krzyżanowski, Karol Tichy, Karol Frycz, Adolf Szyszko-Bohusz czy Franciszek Mączyński<sup>26</sup>. Wnętrza pawilonów będące miejscem ekspozycji mebli i sprzętów zaaranżowano na przykładowe przestrzenie mieszkalne (il. 3, 4). Oprócz propagowania zdrowego mieszkania dla każdego, apelowano również o zachowanie polskości i relikwów przeszłości, urządzając w „dworku podmiejskim” wystawę fotografii zabytków pochodzących z terenów polskich. Jak zauważyła Maria Zientara: „W ten sposób umiłowanie przeszłości i kult jej pamiątek, propagowane przez Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa, wchodziły w naturalny związek z głoszonym przez »Polską Sztukę Stosowaną« programem oparcia stylu narodowego na zabytkach przeszłości i sztuce ludowej. Związek ten był dostatecznym uzasadnieniem pomysłu zlokalizowania wystawy właśnie w dworku, w sąsiedztwie wytworów rzemiosła artystycznego spod znaku »Polskiej Sztuki Stosowanej«”<sup>27</sup>.

Organizatorzy wystawy traktowali zatem sztukę użytkową jako narzędzie do prezentowania konkretnych idei i zjawisk. Przy realizacji tego typu ekspozycji potrzebny był raczej dobry architekt wnętrz aniżeli kurator w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Wystawa i podobne jej wydarzenia w tym czasie wpłynęły znacząco na rozwój sztuki użytkowej oraz umożliwiły coraz swobodniejsze rozmowy na tematy niegdyś intymne, jak wyposażenie sypialni czy „pokoju pani”<sup>28</sup>. Wydarzenie to nie odegrało jednak tak znaczącej roli w nobilitacji sztuki użytkowej jako pełnoprawnej dziedziny sztuki, jak zorganizowana w 1904 roku Wystawa Jubileuszowa TPSP.

Ekspozowanie mebli na zasadzie tworzenia iluzji konkretnego wnętrza osiągnęło kulminację w dziale polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu w 1925 roku. Przestrzenie projektowane przez artystów związanych z Warsztatami Krakowskimi uzyskały spójny i jednolity wystrój. Przejawem tej jednorodności były choćby ściany i sufit w Grand Palais, które potraktowano jak plastyczną formę

<sup>26</sup> *Katalog wystawy Architektury i Wnętrz...*, s. 17–20.

<sup>27</sup> M. Zientara, *Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie w 1912 r.*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1991, nr 18, s. 108.

<sup>28</sup> Zob. J. M. Sosnowska, *Rozważania nad kozetką*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu...*, dz. cyt., s. 226–229.



II. 3. Karol Tichy, *Bawialnia* w dworku podmiejskim, Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie, 1912, repr. z: „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie” 1912, z. 16



II. 4. Karol Frycz, *Pokój pani* w dworku podmiejskim, Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym w Krakowie, 1912, repr. z: „Sztuka Stosowana. Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie” 1912, z. 16

powtarzającą motywy wykorzystane w pawilonie polskim<sup>29</sup>. Wystawa realizowała więc ideę „cyrkulacji piękna”, którą Cyprian Kamil Norwid zawarł w swoim poemacie *Promethidion* z 1851 roku. Nie bez znaczenia jest też data powstania poematu. Norwid napisał go pod wrażeniem wspomnianej już światowej wystawy w Londynie, która pod względem aranżacyjnym została bardzo ciekawie rozwiązana. W Crystal Palace projektu Josepha Paxtona wykonano dekorację wnętrza opartą na kolorach podstawowych. Jej twórcą i zarazem kuratorem działu „Papier, druk i oprawa książek” oraz „Rzeźba, modele, plastyka, mozaiki, emalie” był Owen Jones – wybitny architekt, teoretyk designu, autor *The Grammar of Ornament* wydanej w 1856 roku<sup>30</sup>. Użycie kolorów podstawowych Jones tłumaczył inspiracją „zdumiewającymi zabytkami Egipcjan, Greków, Arabów i innych wschodnich cywilizacji”<sup>31</sup>. Dekoracja miała zarówno podkreślać podziały protomodernistycznej architektury Paxtona, jak i łagodzić jej surowość, tworząc wrażenie głębi oraz świetlistej przestrzeni. Ciekawa aranżacja i dekoracja wnętrza, a także duża różnorodność dzieł użytkowych skłoniły Norwida do apelowania o integrację sztuki „wysokiej” i rzemiosła, bo tylko w ten sposób, według poety, mogła się uwidocznić „cyrkulacja piękna”<sup>32</sup>. Idea ta została zrealizowana podczas wystawy paryskiej w 1925 roku, kiedy to pawilon polski stanowił swoisty *Gesamtkunstwerk*. Pokaz mebli, kolejny raz, sprawiał teatralne wrażenie, gdyż wnętrza, mimo zaaranżowania w nich gabinetu męskiego czy salonu z jadalnią, były zdecydowanie reprezentacyjne i pokazowe, co zresztą wynikało z nieco patetycznego charakteru wystawy (il. 5).

W latach 30. XX wieku zorganizowano natomiast szereg wspomnianych już wystaw mieszkaniowo-budowlanych, których konkretne wnętrza miesz-

<sup>29</sup> Na suficie sali głównej w antresoli Grand Palais zostały powtórzone kubistyczne, krystaliczne formy stanowiące główny komponent kompozycyjny pawilonu polskiego (szklany wysoki dach, dekoracje ornamentalne mebli i ścian), a poszczególne wnęki – małe przestrzenie wystawiennicze okalające salę główną – dostosowano do tematyki wystawionych tam obiektów, np. w dziale sztuki ludowej wykonano drewniane słupy oraz takież sufit z belkowaniem według projektu Karola Stryjeńskiego oraz Wojciecha Jastrzębowskiemu naśladujące polską chatę. Zob. materiał ilustracyjny w „Części albumowej” publikacji: *Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, red. J. Sosnowska, Warszawa 2007.

<sup>30</sup> O. Jones, *Grammar of Ornament*, London 1856.

<sup>31</sup> Tenże, *Colour in the Decorative Arts*, [w:] *Lectures on the Results of the Great Exhibition of 1851; delivered before the Society of arts, manufactures, and commerce*, Royal Society of Arts, London 1853, s. 257.

<sup>32</sup> C. K. Norwid, *Promethidion*, Paryż 1851, XVIII, 748, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/promethidion.html#f748> [dostęp: 15.01.2016].

kalne – czy to domków jednorodzinnych, czy to nowoczesnych kamienic – zostały wyposażone w sposób wzorcowy. W przedsięwzięciach tych brały udział przede wszystkim polskie grupy awangardowe, jak Blok, a później Praesens, czerpiące z dokonań europejskiego modernizmu. O „stylu maszynowym” już w 1918 roku pisał Jerzy Remer<sup>33</sup>, zauważając to, co Le Corbusier w pełni wyraził w 1925 roku, na wspomnianej powyżej Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Projektując Pavillon de l’Esprit Nouveau, architekt stworzył „dom – maszynę do mieszkania”, stawiającą na oszczędność miejsca i całkowity funkcjonalizm. Idee te znalazły podatny grunt w międzywojennej Polsce, w której pogłębiający się kryzys i przeludnienie miast zaważyły na złych warunkach mieszkaniowych większości społeczeństwa (ponad 80% polskich mieszkań stanowiły mieszkania jednoizbowe)<sup>34</sup>.



II. 5. Wojciech Jastrzębowski, *Pokój stołowy*, Międzynarodowa Wystawa Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu, 1925, repr. z: „Sztuka w Rzemiośle” 1925, nr 10

<sup>33</sup> J. Remer, *Nowe kierunki w sprzętarstwie*, „Rzeczy Piękne” 1918, R. 1, nr 1, s. 18.

<sup>34</sup> A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005, s. 83.



Wystawy mieszkaniowo-budowlane miały więc pokazywać, jak dobrze budować oraz jak dobrze i tanio mieszkać. Dzięki aranżowaniu konkretnych przestrzeni mieszkalnych, a nie galeryjnych czy muzealnych, projektanci wystawy pozbyli się wrażenia sztuczności i teatralności. Jedną z ważniejszych „ekspozycji” tego typu w Polsce była „Wystawa budowlano-mieszkaniowa Banku Gospodarstwa Krajowego na Kole” zorganizowana w 1935 roku w ramach prowadzonej przez rząd RP akcji promowania budownictwa rodzinnego. W egzemplarzu katalogu wystawy, znajdującym się obecnie w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, można przeczytać odręczny wpis ówczesnego prezydenta Polski Ignacego Mościckiego, który brzmi: „Zdrowe mieszkanie jest warunkiem fizycznego i moralnego zdrowia Narodu”<sup>35</sup>. W czasach odbudowy państwa i pielęgnacji odrodzonego narodu polskiego rzeczywiście w to wierzono i inwestowano. Na Kole wybudowano więc łącznie 38 domów pokazowych różnych typów: wolno stojących, bliźniaczych i szeregowych<sup>36</sup>, z czego trzy segmenty szeregowe pozostawiono w różnych stadiach budowy w celach dydaktycznych (il. 6)<sup>37</sup>. Sposób aranżacji wnętrz, a także wystawiane w nich przedmioty wiązały się ze ściśle edukacyjną działalnością państwa. Mianowicie obok mieszkań urządzonych „wzorcowo” przez Spółdzielnię Ład czy Stanisława i Barbarę Brukalskich znajdowały się domy, których wyposażenie zostało zaprojektowane przez specjalistów. Na przykład Ministerstwo Opieki Społecznej – Departament Służby Zdrowia i Polski Komitet Opieki nad Dzieckiem przygotowały pokazy wyposażenia pokoi dla dzieci w różnym wieku, natomiast we współpracy z Polskim Związkiem Przeciwgruźliczym „przedstawiono, jak stworzyć mieszkanie chorego na gruźlicę, warunki sprzyjające poprawie zdrowia oraz zapobiegające zapadnięciu na gruźlicę zdrowych członków rodziny”<sup>38</sup>. Co więcej, niektóre domy zaadaptowano na potrzeby prezentacji wyrobów poszczególnych firm, jak np. „wystawa tkanin jedwabnych i bawełnianych, materiałów stołowych, bieliznianych i pościelowych, firanek”<sup>39</sup> urządzona przez Zjednoczone Zakłady Włókiennicze K. Scheiblera i L. Grohmana w Łodzi czy wystawa „wyrobów szklanych (szkła stołowego i oświetleniowego)” Fabryki Szkła

<sup>35</sup> *Katalog wystawy budowlano-mieszkaniowej Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie na Kole maj–sierpień 1935*, red. T. Bober, Warszawa 1935. Omawiany egzemplarz pochodzi z księgozbioru Ludwika Brożka – polskiego bibliotekarza, bibliografa, publicyisty.

<sup>36</sup> Tamże, s. 28.

<sup>37</sup> Tamże, s. 60.

<sup>38</sup> Tamże, s. 60–61.

<sup>39</sup> Tamże, s. 62.

w Zawierciu<sup>40</sup>. Przedsięwzięcia tego typu były powszechne w Polsce<sup>41</sup>, a idea ich organizowania przeniknęła z Niemiec zmagających się z kryzysem spowodowanym m.in. sankcjami nałożonymi na państwo traktatem wersalskim w 1919 roku. To właśnie w Stuttgarcie w 1927 roku zorganizowano wystawę „Die Wohnung”, podczas której członkowie Deutscher Werkbund czy inni wybitni architekci, jak Le Corbusier i Marcel Breuer, zaprojektowali 21 prototypowych budynków z 60 wyposażonymi mieszkaniami<sup>42</sup>.



II. 6. Maria Zachwatowicz, domy nr 1 i 2, typ B.G.K. 412, „Wystawa budowlano-mieszkaniowa Banku Gospodarstwa Krajowego na Kole” w Warszawie, 1935, repr. z: *Katalog wystawy budowlano-mieszkaniowej Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie na Kole maj–sierpień 1935*, red. T. Bober, Warszawa 1935

Tego typu wystawy miały pokazać obu narodom, że po przeżytej wojnie i kryzysach gospodarczych państwo jest w stanie zapewnić społeczeństwu godne warunki życia. Co więcej, miały stworzyć iluzję bezpieczeństwa i no-

<sup>40</sup> *Katalog wystawy budowlano-mieszkaniowej Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie na Kole maj–sierpień 1935*, red. T. Bober, Warszawa 1935, s. 61.

<sup>41</sup> W Warszawie wyróżniły się jeszcze dwa, poprzedzające wystawę na Kole, przedsięwzięcia tego typu. W 1930 roku zorganizowano ekspozycję „Mieszkanie najmniejsze” na Żoliborzu, a w 1932 roku „Tani dom własny” na Bielanach. Takie wystawy urządzano też w innych ośrodkach, np. w Katowicach – „Wnętrze domu w dobie kryzysu” (1934), czy Bydgoszczy – „Wystawa mieszkań urządzonych. Mebel i wnętrze” (1936).

<sup>42</sup> Ch. i P. Fiell, *Design. Historia projektowania*, przeł. A. Cichowicz, Warszawa 2015, s. 279.

woczesności, dostępną dla każdego. Na pierwszym miejscu stawiano więc edukację społeczeństwa, pokazywano, jak żyć zdrowo i ergonomicznie, a także jak estetycznie wyposażać małe mieszkania. Taki sposób ekspozycji przedkładał względy funkcjonalne i komercyjne mebli nad ich walory artystyczne i indywidualne. Wystawy te nie wpłynęły zatem, w tak dużym stopniu jak instytucje kulturalne (muzea, galerie), na nobilitację meblarstwa, ceramiki czy metaloplastyki jako odrębnej dziedziny sztuki „wysokiej”, ale kolejny raz przyczyniły się do pogłębienia dyskusji o roli designu w ogóle.

W świetle przytoczonych przykładów innowacyjna pod względem traktowania przedmiotu użytkowego wydaje się wystawa „Sztuka wnętrza” zorganizowana w 1936 roku z okazji 10-lecia Spółdzielni Ład. Wnętrza Instytutu Propagandy Sztuki, mieszczącego się niegdyś przy ul. Królewskiej w Warszawie, podzielono ściankami działowymi lub tkaninami na kameralne przestrzenie, w których prezentowano meble młodego pokolenia artystów Ładu: Marii Bielskiej, Haliny Karpińskiej, Krystyny Dydyńskiej, Janiny Grzędzielskiej, Czesława Knothego, Romana Schneidera, Mariana Sigmunda i innych<sup>45</sup>. Przestrzenie te miały stanowić iluzję konkretnego wnętrza lub wydzielać komplet mebli o określonym przeznaczeniu. Zastosowano tu jednak podesty, które z jednej strony, podobnie jak ścianki działowe, ograniczały przestrzeń danego kompletu, a z drugiej tworzyły dystans między przedmiotem a widzem (il. 7, 8). To właśnie podest, tak często wykorzystywany we współczesnym muzealnictwie (także w postaci kubików), daje odbiorcy jasną i klarowną informację o wartości artystycznej obiektu, działając na podobnej zasadzie jak ustawianie figury na cokole. Rolę Ładu w nobilitacji sztuki użytkowej zauważyli także krytycy. Wacław Husarski pisał: „Mebel jest bowiem głównym przedmiotem wystawy w IPS-ie; została cała pomyślana jako zespół urządzeń mieszkalnych, w których inne przedmioty wytwórczości »Ładu« – tkaniny, kilimy, dywany, ceramika, metaloplastyka – stanowią z natury rzeczy tylko

<sup>45</sup> Wyjątkowo w wystawie wziął udział architekt niezrzeszony w Ładzie – Jan Goliński, który zaproponował ciekawą wizję architektury niezwykle empatycznej, przeznaczonej dla konkretnego człowieka. Swoją koncepcję „wnętrza skupiającego” (dla matematyka) i „wnętrza rozpraszającego” (dla poety) zaprezentował za pomocą makiet. Zob. A. K. Olszewski, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych*, red. A. Gogut, Warszawa 1991, s. 24; A. Kostrzyńska-Miłosz, *Dlaczego architekt wystawiał z malarzami? Idea wnętrza Jana Golińskiego*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 208–213.



II. 7. Maria Bielska, fotel, Krystyna Dydyńska, Janina Grzędzielska, stolik, wystawa „Sztuka wnętrza”, 1936, repr. z: „Plastyka. Organ Bloku Zawodowych Artystów Plastyków” 1936, nr 2 (10–11)



II. 8. Czesław Knothe, *Wnętrze reprezentacyjne*, wystawa „Sztuka wnętrza”, 1936, repr. z: „Plastyka. Organ Bloku Zawodowych Artystów Plastyków” 1936, nr 2 (10–11)

dopełnienie i dekorację”<sup>44</sup>. Mieczysław Wallis pisał natomiast: „Ład grupuje [...] przedstawicieli zdobnictwa, którzy mebel, makatę, wazon traktują jako zamknięte w sobie dzieło sztuki nieustępujące pod względem wartości artystycznej dziełom tzw. sztuki czystej. Od tych poszczególnych dzieł przechodzą dopiero do kompozycji wnętrza”<sup>45</sup>. Co ważne, celem wystawy, podobnie jak wcześniej, było przedstawienie propozycji estetycznego zagospodarowania przestrzeni mieszkalnej przeciętnego Polaka<sup>46</sup>.

Wystawy sztuki użytkowej organizowane na terenach polskich w pierwszych dekadach XX wieku inicjowały zatem dyskusję na temat designu. Zastanawiano się nad formą i funkcją przedmiotu oraz jego wpływem na człowieka. Rozpatrywano go jednak wciąż pod względem funkcji, jaką miał spełniać, oraz używano do edukacyjnych i pokazowych celów. Włączenie sztuki użytkowej do przestrzeni ekspozycyjnej, jak wskazuje powyższy krótki przegląd, nastąpiło na wiele sposobów, ale wśród nich należy wyszczególnić trzy podstawowe typy wystaw. Pierwszy rodzaj stanowią zatem wystawy, na których sztuka „stosowana” jest pokazywana w otoczeniu dzieł malarstwa, rzeźby czy grafiki jako jedna z dziedzin sztuki „wysokiej”. Drugim rodzajem są wystawy, na których przedmioty użytkowe są zaaranżowane tak, by tworzyć konkretne wnętrza. Mogą one również współistnieć ze sztuką „wysoką”, stanowiącą jednak tylko dodatek do wystroju przestrzeni, a nie główny komponent wystawy. Na wystawach trzeciego rodzaju przedmioty (meble, tkaniny, ceramika) są traktowane indywidualnie i nie występują w zespołach czy kompletach. Podwaliny tego typu ekspozycji stworzyli, nieco jeszcze nieświadomie, organizatorzy wspomnianej wystawy Ładu w 1936 roku w IPS-ie.

Ekspozycje traktujące obiekty użytkowe jednostkowo, pokazujące je na kubikach, w odrębnych przestrzeniach, rozwinęły się w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Początkowo, jak zauważyła Irena Huml, częściej ekspozycjonowano w ten sposób przedmioty należące do tzw. designu unikatowego „pretendującego do miana artystycznego”<sup>47</sup>. Przykładem może być Wystawa Sztuki Użytkowej zorganizowana w 1963 roku w ramach cyklu „Polskie Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL” w salach warszawskiej Zachęty. Zaprezentowa-

<sup>44</sup> W. Husarski, *Sztuka wnętrza i sztuka hafciarska w IPS-ie*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 8, s. 6.

<sup>45</sup> M. Wallis, *Architektura wnętrza mieszkalnych*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 19, s. 6.

<sup>46</sup> Co prawda, zaproponowane przez Ład koncepcje wnętrza zostały skrytykowane za anachronizm, wracanie do stylów historycznych i czerpanie z obcych, zagranicznych wzorów.

<sup>47</sup> I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, dz. cyt., s. 197.

no tam przedmioty z zakresu meblarstwa, ceramiki, szkła, metalu, tkaniny, a nawet techniki jako odrębne dzieła sztuki, tylko w nielicznych przypadkach połączone w zestawy<sup>48</sup>. Pokaz polskiego designu skonfrontowano w „sali problemowej” z pracami zagranicznych projektantów z zastosowaniem bardzo ciekawej i oryginalnej aranżacji wystawienniczej<sup>49</sup>.

Dziś jednostkowe traktowanie przedmiotów sztuki użytkowej nie jest zaskoczeniem. Nadal są organizowane wystawy typu ansamblowego, które cieszą się powodzeniem wśród zwiedzających, jednak design ma już ugruntowaną pozycję wśród dziedzin sztuki „wysokiej”. Można zatem stwierdzić, że jego prawdziwą nobilitację przyniosła odpowiednia ekspozycja przedmiotu – autonomizująca go i jednocześnie odzierająca z kontekstów użytkowych.

### Arrangement or imitation?

#### Applied arts exhibitions in Poland in the first decades of the 20<sup>th</sup> century (abstract)

The first decades of the 20<sup>th</sup> century represent the flourishing period of applied arts and crafts in Poland. With the passing of time, this term gained a new meaning which, as the result, has made the boundary between the “high” and “applied” art disappear. Not only have the critics’ theoretical activity or specific innovative visions of artists-designers contributed to the elevation of such “object” art, but also the lively and perfectly functioning institutions of culture. Their activity connected with the art of arranging exhibitions in the years 1900-1939 in Poland constitutes the subject of this article. Various types of “interior” exhibitions organised both in museum and gallery spaces, as well as in specifically designed buildings (building-housing exhibitions), have been presented through a brief review. Particular attention is paid to their arrangement as the source of information about the changes of understanding the applied art, as related to the process of autonomising the object regarding art exhibition space.

---

<sup>48</sup> Zob. *Wystawa Sztuki Użytkowej: styczeń–luty 1963*, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, Zachęta [katalog wystawy], cz. 2, red. A. Potocka, Warszawa 1963.

<sup>49</sup> I. Huml, *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki*, Warszawa 2003, s. 31; I. Huml, *Polska sztuka stosowana...*, dz. cyt., s. 197–198.

**ANNA ŚLIWA, KINGA JAROCKA, WERONIKA SZERLE**

MUZEUM MIASTA GDYNI

Zmysłowe muzeum  
Sensualność ekspozycji designu  
na przykładzie cyklu wystaw PPPP –  
Polskie Projekty Polscy Projektanci  
w Muzeum Miasta Gdyni

W ostatnich latach na świecie, a w szczególności w Europie Środkowej i Wschodniej, zauważamy wzrost popularności wystaw dotyczących rzemiosła, wzornictwa przemysłowego i projektowania graficznego. Jest to zjawisko o dużej skali, charakterystyczne dla współczesności. W Polsce dzięki tego rodzaju ekspozycjom poznaliśmy i doceniliśmy jako odbiorcy oraz konsumenci wzornictwo skandynawskie, francuskie i włoskie. A co wiemy w naszym kraju na temat polskiego wzornictwa? Czy jest ono dla nas – odbiorców ciekawe? Czy interesują nas jako konsumentów produkty polskich projektantów? Czy zainteresowanie designem można wzmocnić odpowiednią, działającą na zmysły odbiorcy ekspozycją?

Organizowane przez Muzeum Miasta Gdyni monograficzne wystawy z cyklu Polskie Projekty Polscy Projektanci pozwalają odbiorcom odpowiedzieć na te pytania. O ich wyjątkowości stanowi fakt, że jak do tej pory są jedynym wydarzeniem w Polsce cyklicznie ukazującym dorobek polskich projektantów. W ramach cyklu postanowiliśmy prezentować twórczość zarówno nestorów polskiego wzornictwa z olbrzymim dorobkiem, jak i twórców młodych, dynamicznych, którzy mają już na swoim koncie ważne i inspirujące

osiągnięcia projektowe oraz produkcyjne. Nowy cykl ekspozycyjny został za-inaugurowany w 2014 roku wystawą Zbigniewa Horbowego, uznanego twórcy szkła artystycznego i użytkowego. W 2015 roku w ramach tego wydarzenia pokazaliśmy przemysłowe projekty Tomka Rygalika i założonego przez niego Studia Rygalik. W 2016 roku planujemy retrospektywną prezentację dorobku Marka Cecuły.

Postawiliśmy sobie za cel stworzenie atrakcyjnych wystawienniczo ekspozycji o dużym potencjale merytorycznym i sensualnym, ukazujących w kompleksowym ujęciu problematykę współczesnego projektowania. Pragniemy odczarować wizerunek muzeum jako miejsca, gdzie dominuje tradycyjna forma ekspozycji, i w prosty, a zarazem dostępny sposób opowiedzieć o pozornie specjalistycznych pojęciach, takich jak: wzornictwo przemysłowe, sztuka użytkowa i jej związek ze sztuką konceptualną. Chcemy ukazać, jak bardzo te pojęcia są wpisane we współczesną kulturę, w życie konsumentów i użytkowników „rekwizytów codzienności”, takich jak: talerz, telefon, stół i laptop. Przedmioty zostały przez kogoś zaprojektowane i stanowią część materialnego dziedzictwa naszej kultury. Różnorodne narzędzia, których używamy, tworząc ekspozycję i jej konteksty, wspierają sensoryczny odbiór designu. Zależy nam na tym, by nasze wystawy wzbogaciły percepcję własnego otoczenia wśród szerokiego grona odbiorców, by znaleźli oni sposób na odnajdywanie piękna i harmonii wokół siebie. Chcemy, by prowokowały odbiorców do poszukiwania „piękna sztuki” w przedmiotach codziennego użytku.

## Horbowy. Światło, kolor, struktura szkła

Pierwsza wystawa z cyklu PPPP została poświęcona nestorowi polskiego szkła, Zbigniewowi Horbowemu. Koncepcja ekspozycji, opracowana przez kuratorkę Barbarę Banaś, opierała się na wszechstronnej prezentacji dorobku projektanta. W ramach retrospektywy miały zostać pokazane zarówno wcześnie, dyplomowe prace, przygotowane na zakończenie studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, szkła unikatowe, jak i obiekty produkowane seryjnie, plon współpracy projektanta z hutą „Sudety” w Szczytnej Śląskiej. Wybór obiektów na wystawę nie należał do łatwych. Zwłaszcza że Horbowy był niezwykle płodnym projektantem. W ciągu swojego aktywnego zawodowo życia wprowadził do produkcji setki wzorów szkieł użytkowych oraz użytkowo-dekoracyjnych.



Łącznie na wystawie w Muzeum Miasta Gdyni zaprezentowano około stu prac powstałych od 1961 roku do lat 80. XX wieku, pochodzących zarówno ze zbiorów muzealnych, jak i kolekcji prywatnych. Unikatowe szkła, m.in. puchary „Gigant”, wielkie wazony *antico* czy wczesne butle „Gracja”, zostały wypożyczone z kolekcji Muzeum Zamkowego w Malborku. Uzupełniały ją dwa zbiory prywatne, gromadzone przez pasjonatów sztuki tego okresu, z których pochodziły popularne, dobrze rozpoznawalne szkła dekoracyjno-użytkowe *antico* o charakterystycznej wewnętrznej strukturze złożonej z drobnych pęcherzyków powietrza, powstałe w połowie lat 60. XX wieku. Obrazu całości dopełniły kolorowe kieliszki z lat 70. i 80. XX wieku, produkowane w krótkich seriach w Hucie Szkła Artystycznego „Barbara” w Polanicy Zdrój (il. 1).



Il. 1. Zbigniew Horbowy, kieliszki dekoracyjne, lata 80. XX wieku; wł. Tomasza Dziewickiego, fot. L. Żurek

Kuratorka starała się przybliżyć sylwetkę twórcy wieloaspektowo. Postanowiła pokazać Horbowego jako projektanta i pedagoga, eksperymentatora, ale i mentora. Warto bowiem podkreślić, że przez długie lata Horbowy był

związany jako pedagog z macierzystą uczelnią (1963–2006); kierował Katedrą Szklą, trzykrotnie pełnił funkcję dziekana Wydziału Ceramiki i Szklą, a przez dwie kadencje (1999–2005) – rektora wrocławskiej Akademii. Ponieważ nie zachowała się pełna dokumentacja projektów, a zakładowe archiwa uległy rozproszeniu lub zniszczeniu, zapadła decyzja o zaprezentowaniu wyłącznie szkielek – efektu prac koncepcyjnych. O procesie projektowym zwiedzający mogli się dowiedzieć z dopełniającego ekspozycję filmowego wywiadu z artystką. Głos Horbowego, dobiegający z filmu wyświetlanego w wydzielonej części sali, stanowił jednocześnie dźwiękowe tło dla eksponowanych obiektów.

Przed autorką aranżacji, Gosią Golińską, stanęło zadanie zaprojektowania bezpiecznej i jednocześnie ciekawej ekspozycji około stu delikatnych obiektów. Plastyczka musiała więc spełnić nie tylko zalecenia konserwatorskie i sprostać wymogom bezpieczeństwa, ale przede wszystkim uniknąć monotonii w prezentowaniu – bądź co bądź – zbliżonych do siebie obiektów. Zdecydowała, że pozwoli zwiedzającym doświadczyć piękna szkła jak najlepiej. Postanowiła znieść dystans, jaki zazwyczaj tworzy się między widzem a zamkniętym w gablocie obiektem, pobudzić zmysły odbiorcy.

Oczywiście podczas przygotowywania tego typu wystawy należało wziąć pod uwagę, że nie wszystkie zmysły będą mogły brać udział w poznawaniu ekspozycji w tym samym stopniu. Golińska starała się choć częściowo niwelować wszystkie te różnice. Ekspozycję zaprojektowała tak, by wzrok i dotyk mogły się wzajemnie zastępować i uzupełniać. Niektórych zakazów nie była w stanie pominąć. Mimo że obiekty zostały należycie zabezpieczone, ze względów konserwatorskich zwiedzający nie mogli ich dotykać. Zmysł dotyku musiał więc w dużej mierze polegać na wzroku. O współpracy wzroku i dotyku przekonująco pisał Juhani Pallasmaa w *Oczach skóry*. Przywołajmy jego inspirujące wypowiedzi: „Oczy pragną współpracować z pozostałymi zmysłami. Wszystkie zmysły, z wzrokiem włącznie, mogą być postrzegane jako przedłużenia zmysłu dotyku, jako specjalizacje skóry. [...] Nawet oko dotyka; spojrzenie implikuje nieświadomy dotyk, cielesne naśladownictwo i identyfikację”<sup>1</sup>. „Wzrok odkrywa to, co dotyk już wie. Można więc myśleć o zmyśle dotyku jako podświadomości wzroku. Nasze oczy gładzą różne powierzchnie, kontury i krawędzie, a nieświadome wrażenie taktylne określa przyjemność i nieprzyjemność tego doświadczenia”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 51–52.

<sup>2</sup> Tamże, s. 53.

Właśnie tak, jako przedłużenie zmysłu dotyku, potraktowała wzrok Gosia Golińska. Skoro prac nie można było fizycznie dotknąć, aranżacja wystawy miała pozwolić zwiedzającym dotykać oczami. By to osiągnąć, plastyczka postawiła na bliskość – do każdej z prac można było podejść bardzo blisko. Ponadto nie ograniczała widoku obiektów żadnymi dodatkowymi osłonami. W tym celu zrezygnowała z tradycyjnych, zamkniętych szklanym kloszem gablot. Postawiła szkła bezpośrednio na kubikach wykonanych z surowej płyty. Kubiki miały przypominać skrzynie dostawcze wniesione prosto na nadmorski piasek. Na ich bokach umieszczono więc naklejki z napisem „UWAGA SZKŁO”, „FRAGILE”, a podłogę między kubikami wysypano piaskiem. Ziarnka piasku z jednej strony przypominały o procesie technologicznym, który pozwala otrzymać szklaną masę, z drugiej zaś wprowadzały dodatkowe bodźce dotykowe. Ich chropowatość w połączeniu z surowością materiału skrzyń podkreślała jeszcze silniej gładkość eksponowanego szkła.

Aranżacja Golińskiej doskonale wydobyła inną jeszcze fizyczną właściwość szkła, mianowicie jego przezierność. Szkła Horbowego grają kolorem i niesamowitą fakturą. By pozwolić widzom jak najlepiej to dostrzec i odczuć, scenografka wyciemniła salę ekspozycyjną i wprowadziła oświetlenie ledowe schowane we wnętrzu kubików. Pokrywa kubików została wykonana z mlecznego szkła, dyskretnie przepuszczającego światło, które od dołu podświetlało eksponaty (il. 2). Wyciemnienie sali pełniło jeszcze inną funkcję – zacierало jednoznaczność bodźców wzrokowych, a w ich miejsce wprowadzało „taktyną fantazję”<sup>3</sup>. Widz mógł się skupić na feerii barw i w większym stopniu zaangażować swoją wyobraźnię. Konsystencja szkła sprawiała bowiem, że naczynia w zależności od rodzaju i sposobu podświetlenia iskrzyły się migotliwym, jakby zmiennym kolorem. To właśnie kolor podkreślał smukłość blisko metrowych pucharów „Gigant”, ożywiał czasie kieliszków, a z wazonów *antico* czynił obiekt pożądania w czasach PRL-owskich. I tak jak kolor w szkłe to tylko pozornie kwestia chemicznych rozwiązań – wiele zależy od sprawności hutnika, od tego, jak rozdmucha bańki i nałoży kolejne tak, by odpowiedni kolor wyszedł na górze i na dole formy, tak też pełny odbiór jego piękna zależy od odpowiednio zaaranżowanej ekspozycji. Barbarze Banaś i Gosi Golińskiej bez wątpienia się to udało.

<sup>3</sup> J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 57.



II. 2. Widok wystawy „Zbigniew Horbowy”, 2014, fot. Muzeum Miasta Gdyni

## Rygalik. Istota rzeczy

Polski nowoczesny design jest ceniony za innowacyjne i niekonwencjonalne projekty, dzięki którym staje się coraz bardziej rozpoznawalną marką na światowej arenie. Budzi zainteresowanie nie tylko zagranicznych koneserów, ale także staje się widocznym trendem w kraju. Mając na uwadze sukcesy polskie i zagraniczne, w drugiej odsłonie cyklu PPPP zdecydowaliśmy się zaprosić do współpracy Tomka Rygalika wraz ze Studiem<sup>4</sup>. Jego znakomite przygotowanie, doświadczenie i bogaty dorobek pozwoliły zorganizować ekspozycję, będącą podsumowaniem pewnego etapu twórczego tego młodego projektanta. Konceptcję wystawy, w ścisłej współpracy ze Studiem Rygalik, opracowała kuratorka Anna Maga. Wielość i różnorodność zaprezentowanych obiektów uniemożliwia wyczerpujące omówienie zagadnienia sensualności jako elementu strategii wystawienniczej na wystawie „Rygalik. Istota rzeczy”. Chcemy wskazać na jego najistotniejsze aspekty.

<sup>4</sup> Obecność Polski na wielu ważnych międzynarodowych targach, pokazach i wystawach światowego designu cieszy się dużym zainteresowaniem i jest wspierana przez Culture.pl, <http://culture.pl/pl/artukul/udane-polrocze-polskiego-designu> [dostęp: 18.01.2016].

Choć ekspozycja miała charakter monograficzny, to w pokazie własnego dorobku twórczego Rygalik świadomie wciągał widza w narrację pozabiograficzne. Wskazał na przyświecające mu idee, podkreślając przy tym rolę formy i twórczych eksperymentów. Wątkom tym podporządkował ekspozycję. Forma i materiał to dla niego wyjątkowe kategorie, stanowiące punkt wyjścia do kolejnych rozważań i nowych projektów. Jak sam powiedział: „[...] bezpośredni [kontakt] z materiałem pozwala prawdziwie projektować. Dopiero jak weźmiemy do ręki ten kawałek blachy i zobaczymy, jak on się naturalnie wygina, ile waży, to wtedy można narysować jego zastosowanie. To jest dialog z materiałem, ona nam mówi, jak ma wyglądać”<sup>5</sup>.

Strategia projektowania oparta na kontakcie z materiałem zdradza odpowiedzialne podejście, pełne pokory wobec tego, co materialne. Taka postawa wiąże się z myśleniem o designie z priorytetem trwałości oraz zaradności, a więc ekologicznym i przyjaznym dla użytkownika<sup>6</sup>. Jednocześnie trudno sobie wyobrazić, że idee te mogłyby być oddzielone od myślenia o sensualnym odbiorze zrealizowanych projektów.

Tomek Rygalik to twórca bardzo aktywny, którego wiele projektów zostało zrealizowanych przez wiodące marki meblarskie. Współcześnie trudno projektować na taką skalę, nie biorąc pod uwagę schematów działania koncepcji marketingowych. Za liczącą się koncepcję coraz częściej uznaje się ideę *Brand sense* opisywaną m.in. przez Martina Lindstroma<sup>7</sup>. Odbicie takiego myślenia jest uchwytne w nowoczesnym wzornictwie, również w tym prezentowanym na wystawie „Rygalik. Istota rzeczy”. Choć należy pamiętać, że w kreacji produktów z punktu widzenia marketingowego wciąż dominuje zawężanie oddziaływania na zmysły do tych bezpośrednio związanych z produktem<sup>8</sup>. W ujęciu sensualnym jako konsumenci wysoko cenimy wygodę doznaną przez ciało, a także podobają nam się dominujące i nęcące barwy tekstur obić oraz innych materiałów wykończeniowych.

Na stworzonej wystawie obiekty uległy tymczasowej muzealizacji (il. 3). Meble i przedmioty, zwykle stanowiące element targów, pokazów i handlo-

<sup>5</sup> Rygalik. *Istota rzeczy* [katalog wystawy], red. J. Friedrich, A. Maga, Gdynia 2015, s. 394.

<sup>6</sup> Tomek Rygalik definiuje zaradność jako hasło charakterystyczne dla polskiego wzornictwa, zorientowanego na „radzenie sobie” w warunkach ograniczonych przez różnego rodzaju czynniki, m.in. dostępność materiału, technologii itp. Tamże, s. 15–17.

<sup>7</sup> M. Lindstrom, *Brand sense – marka pięciu zmysłów*, przeł. B. Sałbut, Gliwice 2009, s. 231, <http://www.structum.pl/czytelnia/BRAND-sense-marka-pieciu-zmyslow.pdf> [dostęp: 10.01.2016].

<sup>8</sup> K. Wala, *Zmysłowe szaleństwo*, <https://stosowana.wordpress.com/2011/03/24/zmyslowe-szalenstwo/> [dostęp: 18.01.2016].

wych scenografii, funkcjonujące jako przedmioty użytkowe, stały się nośnikami koncepcji i historii drogi twórczej, co podkreśliło dualną naturę obiektów designu<sup>9</sup>. Rygalik wraz z kuratorką skorzystali z tego rozdarcia, wprowadzając do przestrzeni wystawy przedmioty, które budowały zmienne napięcie. Pufy „Termo” (Noti, 2008) również na wystawie zachowały funkcję użytkową. Zostały umieszczone prowokacyjnie na wprost obszernego tekstu kuratorskiego. Trudno było się oprzeć i nie usiąść, by przekonać się o jakości tapicerki, rozłożystości siedziska, komforcie i przyjemności wywołanej znakomitą wykonaniem wyjątkowo ergonomicznego projektu o delikatnie obłych, przyjemnych dla oka kształtach. Wybrane obiekty można było zatem poznać w bezpośrednim kontakcie.



II. 3. Widok wystawy „Rygalik. Istota rzeczy”, 2015, fot. B. Kociumbas

Tradycyjna forma pokazu została zachowana dzięki zastosowaniu subtelnym, specjalnie zaprojektowanych podestów. Stoły, sofy, pufy, krzesła umieszczone na niskich podestach nęciły do skorzystania, jednocześnie sprawiały wrażenie obiektów poza możliwościami dotyku. Szczególnie fotel „Raw”

<sup>9</sup> M. Rosińska, *Przemysław użycie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne*, Warszawa 2010, s. 27.

(Moroso, 2006) wyeksponowany na podwyższonym podeście wyróżniał się nie tylko ze względu na innowacyjny charakter, ale również wizualną pozycję<sup>10</sup>.

Choć na wystawach wzornictwa wciąż dominuje zmysł wzroku, twórcy coraz częściej przełamują tę barierę. Wśród nich niewątpliwie znalazł się Rygalik. Na swojej wystawie zaaranżował obiekty tak, by działać na zmysł słuchu, choć w bardzo nieoczywisty sposób. Zazwyczaj w muzealnych salach ekspozycyjnych są pokazywane obiekty sztuki, obrazy, rzeźby, instalacje, które w niewielkim stopniu wypełniają pomieszczenia. Takie pokazy często powodują dyskomfort związany z dokuczliwością dźwięków, fal akustycznych odbijających się od dużych powierzchni ścian, które wzmacniając je, wywołują hałas. Drażniące wydają się zwykłe dźwięki, takie jak kroki zwiedzających czy głosy rozmawiających o ekspozycji ludzi. Wprawne ucho pozwoli się zorientować, jak z tym problemem poradził sobie Tomek Rygalik. Ekspozycja niemal całkowicie została wypełniona meblami. W najbardziej wydłużonej i otwartej części wystawy pojawiły się obiekty większe gabarytowo, m.in. sofy „Collins” (Comforty, 2011), „Chopin” (Comforty, 2011), „Daybed” (Comforty, 2011). Dzięki tapicerkom, drewnu i różnym tworzywom przestrzeń zmieniła swój negatywny potencjał akustyczny (il. 4). Co istotne, taka konfiguracja obiektów umożliwiła swobodny odbiór wielu materiałów multimedialnych w tym samym czasie, bez zastosowania drażniących przyszniców dźwiękowych czy innych dodatkowych technologii. Wiemy, że dźwięki wpływają na fizjologię i psychikę człowieka, a stworzona aranżacja znacznie przyczyniła się do podniesienia komfortu akustycznego<sup>11</sup>. Pozwoliło to udogodnić odbiór m.in. materiałów wideo pojawiających się na wystawie, oprowadzeń kuratorskich, zajęć edukacyjnych i wielu innych aktywności. Wpłynęło to również na całościowy odbiór wystawy i stworzyło atmosferę przyjaznego, ciepłego, bliskiego otoczenia.

Na wystawie znalazł się również projekt „Kuchni” (2012), wchodzący w zakres food designu. Prezentowane obiekty uzupełniła wielkoformatowa fotografia dokumentująca kuchnię przygotowaną do użytku, pełną produktów spożywczych, co wpłynęło tym samym na wyobrażenie smaku. Ze względów sanitarnych jednak zwiedzający mieli możliwość wykorzystania projektu związanego z food designem tylko w dzień wernisażu. Był to „Tapas” (Paged, 2014) (il. 5), zestaw do serwowania przekąsek typu tapas o bardzo nietypo-

<sup>10</sup> M. Rosińska, *Przemysłu u/życie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne*, Warszawa 2010, s. 77.

<sup>11</sup> R. Makarewicz, *Hałas w środowisku*, Poznań 1996, s. 21.

wym kształcie drewnianych wąskich tacek. Ich forma wymuszała na użytkownikach odejście od przyzwyczajęń związanych ze sposobem podawania jedzenia i dzielenia się nim.



II. 4. Widok wystawy „Rygalik. Istota rzeczy”, 2015, fot. B. Kociumbas



II. 5. Gosia Rygalik, „Tapas”, 2014, fot. B. Kociumbas



Przytoczone zjawiska odzwierciedlają świadome podejście aranżatora, który w tym przypadku był jednocześnie autorem wystawianych obiektów. Być może osobiste doświadczenie w tworzeniu ich pomogło mu wydobyć potencjał i nowe możliwości pokazania tych dzieł designu. Nie można też wykluczyć, że wystawa będąca historią jednego projektanta sprowokowała jej twórców do próby odtworzenia „realnego doznania życiowego”, które – jak wskazywał McLuhan – może zostać przekazane jako komunikat tylko pod warunkiem zaangażowania wszystkich zmysłów<sup>12</sup>.

## Cecuła. Kruchość porcelany

Zaplanowana na okres od początku lipca do końca października 2016 roku retrospektywna wystawa Marka Cecuły, uznanego na świecie artysty, ceramika, projektanta przemysłowego, pedagoga, wykładowcy i kuratora, jest trzecią ekspozycją z cyklu PPPP – Polskie Projekty Polscy Projektanci w Muzeum Miasta Gdyni.

Wystawa będzie oparta na narracji wizualnej i audialnej prezentującej etapy drogi twórczej Marka Cecuły. Będzie stanowiła „materialną esencję” jego artystycznych poszukiwań, eksperymentów, jego pracy w różnych miejscach na świecie, m.in. w Izraelu, Brazylii, Stanach Zjednoczonych i w Polsce, na przestrzeni ponad 40 lat, wzmocnioną dodatkowo jego odautorskim komentarzem. Na wystawie zostanie zaprezentowany „namacalny” zapis zmagania artysty z niezwykle plastyczną, ale również wymagającą materią, jaką jest ceramika. Ceramika, z definicji<sup>13</sup> będąca sama w sobie bardzo zmysłowym medium, zostanie pokazana zarówno w kontekście artystycznym, jak i użytkowym. Według Cecuły najciekawsze rzeczy dzieją się bowiem między sztuką a wzornictwem (il. 6).

<sup>12</sup> N. Carroll odniósł myśl McLuhana do tzw. sztuki masowej, która w naszym przekonaniu może odnosić się do designu. Zob. N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011, s. 152.

<sup>13</sup> Wyroby ceramiczne poddane wypalaniu w procesie produkcyjnym zmieniają swoje właściwości fizyczne i chemiczne; podgrzane do ok. 900°C tracą plastyczność, nie rozmiękają w wodzie, zmieniają barwę. Podczas tego działania powstaje twardy, porowaty i kruchy czerp, dźwięcający przy uderzeniu, zachowujący na stałe kształt nadany przed wypaleniem. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1976, s. 76–77.



II. 6. Marek Cecuła, „Zig-zet set II”, 2000, fot. B. Waltzer

Plan ekspozycji zostanie wizualnie podzielony na kilka części, które tematycznie będą nawiązywały do artystycznej biografii artysty. Wprowadzenie architektonicznych podziałów przestrzeni w postaci ścianek działowych będzie aranżacyjną próbą stworzenia nastroju intymności, wyjątkowości, podkreślenia sytuacji „sam na sam” podmiotu i przedmiotu – widza i obiektów zaprojektowanych przez Cecułę. Zastosowanie określonych narzędzi scenograficznych, takich jak podziały przestrzeni wizualnie wyodrębniające określone okresy twórczości, główne inspiracje i wartości ważne dla artysty, odgrywa niebagatelną rolę w kształtowaniu atmosfery wystawy (il. 7).

Wyjątkowy klimat ekspozycji zostanie również osiągnięty dzięki zastosowaniu odpowiedniego, punktowego oświetlenia. Ponad 70 prac artysty, od ceramicznych obiektów dekoracyjnych (krótkoseryjnych lub unikatowych, jak np. *Interactive*, 1982), wzornictwa, czyli przedmiotów codziennego użytku produkowanych przemysłowo (*Ceremonial*, 1980), oraz prac rzeźbiarskich i instalacji wywiedzionych z ceramiki użytkowej, zostanie zaprezentowanych pojedynczo i w grupach. Zostaną one oświetlone z różnych stron: od góry, z boku, a nawet od dołu, za pomocą podświetlanych, prostopadłościennych kubików, które swoją prostą formą będą stanowić minimalistyczne tło dla prac Cecuły o najróżniejszych formach, kształtach, kolorach i estetyce. W la-

tach 70. i 80. XX wieku artysta stworzył bowiem unikatowe obiekty ceramiczne nawiązujące do nurtu konstruktywizmu, Bauhausu czy Memphis. Naczynia ceramiczne, czajniki i talerze z serii *Architeapot* (1978), *Bauhaus memory* (1980), *Future form* (1982) czy *Memphis* (1982) przypominają rzeźbiarskie formy i służą bardziej do kontemplacji niż do codziennego użytku. W tym okresie twórczości wyraźnie zaznacza się balansowanie Cecuły na granicy sztuki i designu. Jego twórczości towarzyszą także inne stylizyki – od tradycyjnej porcelany japońskiej, przez radziecką awangardę, *art déco*, po kulturę pop<sup>14</sup>. W tej części ekspozycji odpowiednio użyte światło wydobędzie z ceramicznych przedmiotów ich indywidualne, unikatowe cechy (il. 8). Poprzez wyraźne zaznaczenie smugą światła pewnych detali przedmiotu, a zacinienie pozostałych u „wzrokocentrycznego” odbiorcy<sup>15</sup> „do głosu” dojdą również inne zmysły, takie jak dotyk, a nawet smak.



Il. 7. Widok wystawy „Marek Cecuła”, 2016, fot. B. Kociumbas

<sup>14</sup> Zob. biogram artysty, <http://culture.pl/pl/tworca/marek-cecula> [dostęp: 24.01.2016].

<sup>15</sup> M. Rosińska, dz. cyt., s. 21.



II. 8. Widok wystawy „Marek Cecuła”, 2016, fot. B. Kociumbas

Bodźce czuciowe odbiorców wystawy zostaną zaspokojone przez instalację multimedialną „Pomaluj porcelanę”. Zwiedzający ekspozycję dzięki wykorzystaniu nowych technologii będą mogli poszerzyć swoją wiedzę na temat projektów Cecuły i sami zaprojektować na kartce wzór nadruku na porcelanę za pomocą czarnego flamastra. Następnie kartka ta będzie skanowana, na kolejnym ekranie użytkownik zdecyduje o materiałach wykończenia i umiejscowieniu rysunku na modelu 3D. Gotową wizualizację będzie można przesłać na komórkę lub udostępnić w sieciach społecznościowych. Dzięki zastosowaniu technologii mappingu użytkownik zobaczy swój projekt nadruku na rzeczywistym obiekcie, np. na filiżance. Ponadto podczas prowadzenia po wystawie i warsztatów z nią związanych każdy zwiedzający będzie mógł dotknąć i potrzymać w dłoniach prace Cecuły, które zostaną stworzone specjalnie w tym celu.

Zmysł smaku zostanie niejako pobudzony przy okazji prezentacji filmu dotyczącego food designu, czyli projektowania kulinariów, który w swej twórczości rozwija również Marek Cecuła. W tym miejscu odwołamy się do „zmysłowej pamięci” odbiorców, którzy dowiedzą się, jak za pomocą estetycznego kodu prostych naczyń i ich aranżacji na stole kształtować ceremoniał spo-

tkań i relacji międzyludzkich, jak kreatywnie i zupełnie niecodziennie można podać posiłek i wykreować własny „pejzaż stołu”. W ten sposób ekspozycja stanie się bogatsza w odbiorze zarówno w warstwie poznawczej, jak i doznaniowej. Bedzie w pełni polegać na synergii środków przekazywania wiedzy i wywoływania przeżyć.

W profilu merytorycznym Muzeum Miasta Gdyni dominują trzy obszary: Gdynia, nowoczesność i projektowanie. Gdynia od lat prezentuje design, uznając go za ważny element naszego życia. Jako muzeum chcemy więc przedstawiać to, co w polskim i światowym designie ciekawe i inspirujące. Pragniemy, aby wystawy z cyklu Polskie Projekty Polscy Projektanci na stałe wpisały się w kalendarz wydarzeń promujących polskie wzornictwo. Pokazałyby tym samym, jak bardzo projekty wystawiennicze o dużym potencjale są potrzebne i inspirujące. Aby to udowodnić, tworząc kolejne projekty wystaw w tym cyklu, staramy się podejmować nowe wyzwania, tak by za każdym razem inaczej i śmieiej angażować widza. Jaką rolę w odbiorze tych ekspozycji odgrywają zmysły? Ze względu na bogactwo prezentowanych materiałów: tekstury, formy i barwy, niewątpliwie dużą.

Oczywiście w najbliższej przyszłości nie uda nam się wyeliminować wszystkich ograniczeń wynikających z obostrzeń konserwatorskich czy podstawowej troski o stan wypożyczanych obiektów. Nowe technologie, przełomowe koncepcje i zmieniające się priorytety w polskim muzealnictwie, zorientowane już nie tylko na ochronę zbiorów, ale głównie na przekazywanie treści i efektywną edukację odbiorców, pomagają w konstruowaniu rozwiązań, które wykraczają poza standardowe pokazywanie obiektów. Zmysłowe ich doznawanie, tak by w pełni zrozumieć ich zastosowanie, rolę i funkcję, to koncepcja szeroko akceptowana, wciąż jednak ostrożnie wdrażana w praktyce muzealnej.

W Muzeum Miasta Gdyni stawiamy na ciekawe i innowacyjne formy wystawiennicze, otwarcie przyjmując koncepcje i rozwiązania, które mogą pobudzić zainteresowanie widza i pogłębić jego wiedzę. Dwie edycje cyklu cieszyły się dużą frekwencją i pozytywnym odbiorem publiczności. Ich merytoryczne wartości zostały docenione zarówno przez szerokie grono zwiedzających, jak i środowisko projektantów, kuratorów, osób naukowo zajmujących się wzornictwem oraz opiniotwórcze media. Dowodem na to jest chociażby nagroda dla Studia Rygalik za umiejętne podsumowanie dotychczasowej pracy na wystawie „Rygalik. Istota rzeczy”.

Sfera sensualna była istotnym aspektem aranżacji przygotowywanych przez nas wystaw i wpływała na większe zaangażowanie zmysłów widza

w percepcję ekspozycji. Mamy nadzieję, że planowana retrospektywa Marka Cecuły sprostą postawionym wyzwaniom i zrealizuje postulat zbliżenia odbiorcy do dzieła. Liczymy, że pokaz zaangażuje widza w grę form, światła, dźwięków, a nawet zmysłu smaku. Naszymi wystawami z cyklu Polskie Projekty Polscy Projektanci chcemy zainspirować odbiorców do odkrywania, jak różnorodne, fascynujące i pełne życia są oblicza designu.

#### A sensual museum.

#### Sensuality of design exposition on the example of PPPP exhibitions – Polish Designs Polish Designers at the Museum of the City of Gdynia (abstract)

The aim of this article is to investigate how museum's visitors may acquire knowledge about design and feel objects using all the senses. We discuss this issue on the example of a series of Polish Design Polish Designers exhibitions organised in the Gdynia City Museum. We have set ourselves the goal of creating an attractive exhibition with a high potential and sensual content, presenting, in a holistic sense, some contemporary design issues. In the first exhibition of the series, showing Zbigniew Horbowy's glass, the key was to allow visitors to touch objects by using their eyes. The objects selected at Tomek Rygalik's exhibition constructed a narrative to show the dynamic of Rygalik's creative path with relying on multiple senses like sight, touch and hearing. The act of displaying these values in Tomek Rygalik's designs was an effort to grasp the "Heart of Things" of the title. In the third exhibition of the series – "Marek Cecuła" – the light shows and hides details of Cecuła's objects, so that an "ocularcentric" visitor can feel through other senses: hearing, touch, and even taste.

**JACEK FRIEDRICH**

MUZEUM MIASTA GDYNI

## Garść uwag o bodźcach zmysłowych w ekspozycji muzealnej

Muzeum jest częścią zmieniającego się świata. Jeśli muzeum dzisiejsze różni się od muzeum XIX-wiecznego, to dlatego, że świat wokół nas jest inny niż za czasów królowej Wiktorii czy cesarza Franciszka Józefa. To oczywiste. Oczywiście jest również to, że współczesna kultura w znacznej mierze odchodzi od obowiązującego na Zachodzie przez długie stulecia klasycznego modelu, w którym zasadniczą rolę odgrywał tekst. Dziś teksty są coraz krótsze, a na znaczeniu zyskują komunikaty odwołujące się raczej do zmysłów niż do intelektu. Jak ta ogólna zmiana wpływa na współczesne muzeum? Czy muzealnik powinien za nią podążać, czy może raczej się jej przeciwstawić? Czy bez popadania w infantyлизм możliwe jest wprzęgnięcie bodźców zmysłowych w narracje, które nie rezygnują z ambicji intelektualnych? W jakiej mierze poddawać się urokowi nowych możliwości, w jakiej zaś pielęgnować dawne wzorce?

Osobną kwestią jest to, na ile same muzea przyczyniły się w ciągu ostatnich dwóch stuleci do tego przesunięcia akcentu z intelektu na zmysły – intuicja podpowiada, że tak wysoka w kulturze XIX-wiecznej, niemal sakralna pozycja muzeum (zwłaszcza muzeum sztuki) również sprzyjała dowartościowaniu postrzegania zmysłowego, bo przecież już w tradycyjnym muzeum wzrok stanowił główne narzędzie poznania. To jednak kwestia historyczna, która wymagałaby odrębnego namysłu i rozległych studiów. W tym miejscu chciałbym jedynie zastanowić się nad dniem dzisiejszym, a nawet jeszcze

bardziej zawęzić pole widzenia i skupić się na konkretnych, praktycznych problemach, które stawały przed zespołem Muzeum Miasta Gdyni podczas prac nad kilkoma wystawami zaprezentowanymi w ostatnich dwóch latach (2014–2015), i na ich przykładzie rozważyć ogólniejsze problemy związane z ekspozycją muzealną, a może tylko usprawiedliwić nasze wybory.

\*\*\*

Zmysłem, który w najoczywistszy sposób wiąże się z ekspozycją muzealną, jest wzrok. Od samych swych początków wystawy były „do oglądania”. To obecność innych, niż wzrokowe, bodźców zmysłowych wymaga uzasadnienia na wystawie. Jednakże bodźce wzrokowe mogą być różnego rodzaju. Czym innym jest rzeźba, wypchane zwierzę czy gliniana urna, a czym innym gablota, w której każdy z tych przedmiotów można zamknąć, albo kolor ściany, na której tle można je ustawić. Na wystawie mamy więc przynajmniej dwa podstawowe rodzaje widzialności – immanentną widzialność samego przedmiotu, eksponatu, muzealium czy jakbyśmy tego nie nazwali oraz odrębną od niego widzialność oprawy, aranżacji, otoczenia, kontekstu. W widzialność pierwszego rodzaju możemy ingerować w ograniczonym stopniu – możemy rozważać, czy prezentować *Giocondę* z pożółkłym werniksem, czy oczyszczoną, raczej jednak nie domalujemy jej wąsów. Z kolei widzialność drugiego rodzaju zależy w zasadniczym stopniu od naszych decyzji. To my rozstrzygamy, czy tę *Giocondę* pokazać na równi z innymi obrazami galerii, czy przeciwnie – wyizolować; czy powiesić na ścianie, czy zamknąć w gablocie; czy zezwolić widzowi na bliski kontakt wzrokowy z dziełem, czy raczej odsunąć go na bezpieczną (dla obrazu, nie dla widza) odległość; czy obraz ma mówić wyłącznie własnym głosem, czy raczej powinniśmy mu przydać skomplikowaną „hermeneutyczną” maszynę wykorzystującą nowoczesne technologie, z wszystkimi tego, także wizualnymi, konsekwencjami. A każda z tych decyzji może być przecież realizowana na bardzo różnorodne sposoby.

Oczywiście w przypadku *Giocondy* praktyczna odpowiedź na te pytania jest stosunkowo prosta, choć bolesna – wyizolować, zamknąć w gablocie, odsunąć widza możliwie daleko. I raczej nie rozpraszać jego nabożnego skupienia w kontakcie z mitycznym obrazem jakimiś dodatkowymi „atrakcjami”. Nie wszystkie muzea pokazują jednak *Giocondę* czy porównywalne arcydzieła, które już choćby z prostych względów bezpieczeństwa należy chronić przed fizycznym unicestwieniem. Rozumiejąc te względy, nie mogę jednak oprzeć



się wrażeniu, że przesłanianie obrazu pancerną szybą zawsze stanowi jego częściową kastrację. W znacznej mierze dzieje się tak zresztą z powodów, którymi się tu zajmujemy: szklana bariera bezwzględnie redukuje zmysłową materię obrazu.

Nasze muzeum *Giocondy* nie posiada, nie stajemy więc wobec tego rodzaju problemów (jaka szkoda!). Każdy jednak ma problemy na własną miarę. Naszym jest choćby to, że wielką i zapewne najcenniejszą część naszych zbiorów stanowią zabytki papierowe, przede wszystkim fotografie, których ze względów konserwatorskich nie można przecież zbyt długo ekspozycjonować. Do tego wiele, zwłaszcza dawnych, fotografii ma niewielkie wymiary, komunikatywna prezentacja oryginałów wymagałaby zatem skomplikowanego oprzyrządowania, a i tak pewnie nie udałooby się w pełni wykorzystać ich zarówno poznawczego, jak i estetycznego potencjału. Przygotowując wystawę „Narodziny miasta” (aranżacja: Gary Johnson – architektura i Anita Wasik – grafika) poświęconą międzywojennej Gdyni, a opartą głównie na materiale fotograficznym, podjęliśmy więc decyzję, by wszystkie zdjęcia pojawiły się w formie reprodukcji. Jest przy tym oczywiste, że reprodukcja kilku setek fotografii w podobnej skali i w jednorodnej aranżacji spowodowałaby znużenie widza, nawet gdyby sam materiał był dlań interesujący. Postanowiliśmy zatem podzielić fotografie na kilka kategorii, dla każdej z nich rezerwując odrębną formułę wizualną: wielkie fotograficzne obrazy związane z głównymi hasłami wystawy („Morze”, „Mozół”, „Miasto”, „Modernizm”) zostały zaprezentowane w lightboxach, fotografie dokumentujące rozwój przestrzeny i architektoniczny Gdyni (ułożone w szeregu nazwanym przez nas osią czasu) – w formie nadruków na wiszących swobodnie w przestrzeni szklanych taflach; zdjęcia dokumentujące poszczególne zabytki gdyńskiej architektury – w postaci niewielkich zadrukowanych kart papierowych zawieszonych na prostych haczykach, z których można je było zdjąć i wziąć w rękę; fotograficzne portrety „ojców-założycieli” Gdyni zostały z kolei wydrukowane na tekstylnych „kolumnach” zwieszających się ze stropu, ale niedotykających posadzki, dzięki czemu pozostawały w ciągłym delikatnym ruchu; wreszcie zdjęcia ukazujące detale gdyńskich budynków (jedyne na wystawie fotografie współczesne, a także jedyne barwne) zostały ukryte w wykonanych ze sklejk boksach, z pokrywą, którą należało unieść, by obejrzeć fotograficzne obrazy, podobnie jak w przypadku „osi czasu”, nadrukowane bezpośrednio na szklane szybki (tym razem jednak zainstalowane w płaszczyźnie poziomej, a nie pionowej). Do tego podniesienie pokrywy powodowało zapalenie się czerwonej

lampki identyfikującej lokalizację danego budynku na syntetycznie ujętej mapie Gdyni.

To różnicowanie miało przeciwdziałać uczuciu monotonii, które mogłoby towarzyszyć obcowaniu z tak jednorodnym materiałem wystawienniczym. Mam nadzieję, że ten zamysł się udał i większość widzów nie odniosła niepożądanego wrażenia jednostajności ekspozycji. Oczywiście te różnorodnie zaprezentowane fotografie nie były jedynymi komunikatami wizualnymi – wzbogacała je (raczej powściągliwa) infografika, występujące bezpośrednio na ścianach cytaty odnoszące się do dziejów miasta i jego architektury, reprodukcje architektonicznych projektów z międzywojnia czy makiety szczególnie ciekawych zabytków gdyńskiego modernizmu. Nieco odmienny status miały krótkie materiały filmowe, których prezentację również staraliśmy się różnicować, część filmów pokazując na monitorach, część rzutując z projektorów. Jeszcze innego rodzaju wizualnym obiektem stał się mural przygotowany specjalnie na potrzeby wystawy przez gdyńskiego twórcę Seikona. Te rozmaite składniki zostały jednak także poddane dość daleko posuniętej dyscyplinie wizualnej, zwłaszcza w zakresie koloru; koloru, który stanowi przecież jeden z najbardziej bezpośrednio oddziałujących bodźców zmysłowych.

Całość aranżacji była utrzymana zasadniczo w trzech barwach: czerni, bieli i oranżowej czerwieni. Te elementarne barwy nie zostały wybrane jedynie ze względu na ich znaczną siłę komunikacyjną (choć bez wątpienia był to bardzo istotny motyw), ale także z uwagi na pewnego rodzaju motywację symboliczną. Po pierwsze: opowiadaliśmy historię, która rozgrywała się w czasach fotografii czarno-białej, redukcja kolorystyczna ekspozycji odwoływała się więc do tych dwóch kolorów. Po drugie: o Gdyni międzywojennej mówi się często „biała Gdynia”, stąd niemal oczywista obecność bieli. Po trzecie: jasne formy wyłaniające się z możliwie jak najciemniejszego tła mogą się kojarzyć z wyłanianiem się z niebytu, z mroku, co być może stanowi dobrą analogię do gwałtownych narodzin Gdyni.

Zupełnie innego rodzaju zamysł towarzyszył nam, gdy przygotowywaliśmy wystawę klasyka polskiego designu, Zbigniewa Horbowego (aranżacja: Gosia Golińska). Wybitny projektant przez całe życie eksperymentował zarówno z fakturą, jak i z kolorem szkła. Naszym zadaniem było więc wydobycie ze zgromadzonych eksponatów maksimum barwności i świetlistości. I w tym przypadku posłużyliśmy się kontrastem światła i mroku, jednak tym razem z cienia wyłaniały się rozświetlone wielobarwne formy. Projektantka ekspozycji zaproponowała także ciekawy zabieg polegający na tym, że boksy,

w których było ukryte oświetlenie i na których eksponowano dzieła Horbowego, z zewnątrz – zamiast spodziewanej sterylnej muzealnej bieli bądź czerni – zyskały barwę tektury znaną widzowi z pudeł, w jakie pakuje się szklane przedmioty, a skojarzenie to pogłębiały ostrzegawcze nadruki, jakie umieszcza się na przesyłkach ze szkłem. To nieoczywiste zestawienie czegoś barwnego, przezrystego i gładkiego z czymś bezbarwnym, nieprzezrystym i matowym wzmacniało, mam nadzieję, oddziaływanie szklanych eksponatów, a więc tego, co na tej wystawie było najważniejsze.

Kolor stanowił też bardzo ważny czynnik kształtujący wystawę designu zatytułowaną „Rygalik. Istota rzeczy” (aranżacja: Studio Rygalik). W tym miejscu nie będę jednak zajmował się tym aspektem ekspozycji. Chciałbym za to zwrócić uwagę na nieco chyba nietypowe rozwiązanie wystawiennicze, a mianowicie wypełniającą środek jednej z sal muzealnych, znacznych rozmiarów platformę umieszczoną na stalowym rusztowaniu. Metalowa konstrukcja pełniła różne funkcje. Po pierwsze, ściśle użytkową: wypiętrzona platforma pozwalała lepiej zobaczyć zawieszone dość wysoko na ścianie krzesła, stanowiące jeden z najważniejszych elementów wystawy. Po drugie, swoiście symboliczną: odwołując się do estetyki znanej z magazynów w wielkich sklepach meblowych, przypominała – niejako wbrew „sakralizującej” przestrzeni muzealnej – o użytkowym i komercyjnym aspekcie prezentowanych przedmiotów. Po trzecie wreszcie – i to interesuje nas tu bardziej – dostarczała raczej rzadko spotykanych w salach muzealnych bodźców zmysłowych. W muzeach na ogół nie angażujemy zmysłu dotyku, tymczasem w tym przypadku, chcąc wejść na wypiętrzoną platformę, trzeba było dotknąć zimnej, metalicznej powierzchni poręczy rusztowania. Może jeszcze ciekawsze było to, że wchodzeniu na rusztowanie (po stalowych schodach) i kroczeniu po platformie towarzyszyło lekkie kołysanie charakterystyczne dla tego rodzaju konstrukcji, a to angażowało zmysł równowagi, co chyba nieczęste w ekspozycji muzealnej. Rusztowanie delikatnie przy tym skrzypiało, dostarczając widzom (słuchaczom?) dodatkowych bodźców dźwiękowych.

Tu znów, jak w przypadku bodźców wzrokowych, należałoby może rozróżnić dźwięki, które wzbudzają się samoistnie (tak właśnie, jak nasze rusztowanie; skrzypiąca podłoga w jakimś starym muzealnym gmachu; mieszające się głosy zwiedzających), oraz dźwięki, które twórcy wystawy emitują z pełną premedytacją. Oczywiście w przestrzeni muzealnej trudniej zapanować nad dźwiękiem niż nad obrazem – stąd próby (mniej lub bardziej udane) izolowania i kierunkowania dźwięków. Przyznam, że w tym zakresie nasze

doświadczenie jest niewielkie – dotychczas wykorzystywaliśmy standardowe źródła i rodzaje dźwięku: wywiad z bohaterem wystawy, komentarz do filmu edukacyjnego, jakaś ustna relacja.

Jakkolwiek klasyczne muzea długo obywateli się bez tego rodzaju świadomości konstruowanego dźwięku, to jednak w muzeum dzisiejszym trudno o nim nie myśleć, nie tylko dlatego, że dźwięk na wystawie wzmacnia jej potencjał informacyjny i edukacyjny, ale także ze względu na niewidomych i niedowidzących gości muzealnych. W tym zakresie nie mamy jeszcze doświadczeń – dopiero tworząc nową wystawę stałą, zaczęliśmy się mierzyć z tym wyzwaniem.

Podobnie ma się rzecz z bodźcami zapachowymi. Tu o przesadę wyjątkowo łatwo. Mam na myśli nie tylko jakieś niekontrolowane mieszanie się zapachów, nad którym zapanować jest jeszcze trudniej niż nad rozchodzącym się po salach dźwiękiem, ale także, a może przede wszystkim, myślę tu o uzasadnieniu tego rodzaju bodźców. Żeby posłużyć się konkretnym przykładem: opowiadając o porcie gdyńskim, można by zainstalować na wystawie próbki artykułów, które przechodziły przez port. Co jednak poznawczo wynika z umieszczenia na wystawie pudełka z kawą, herbatą, cynamonem albo cukrem? Każdy zna te zapachy. Do tego nie wszystkie zapachy są miłe. Wiele towarów nie pachnie zbyt atrakcyjnie – czy też powinno się je prezentować na wystawie? Jakimi kryteriami należy się w tej mierze posługiwać?

Równocześnie mam świadomość, że dla niewidomych dostępne są właśnie te bodźce niewizualne, które dla widzących są często drugo-, czy wręcz trzeciorzędne. Jak pogodzić tak sprzeczne oczekiwania?

Tak czy inaczej: muzeum współczesne ma do dyspozycji środki, o których naszym poprzednikom mogło się tylko śnić. Pokusa, by na nich budować muzealną opowieść, jest spora, ale czy zawsze należy jej ulegać? Czy nadmiar bodźców nie odciąga od tego, co stanowi istotę danej ekspozycji? Czy chcemy, żeby nasi goście wyszli przekonani, że ciekawie i miło spędzili czas, czy raczej, żeby mieli poczucie, że po wizycie w muzeum odrobinę pełniej rozumieją świat wokół siebie? Najlepiej, gdyby odczuwali i jedno, i drugie – ale przecież nie każdy muzealny temat daje szansę na miłe spędzenie czasu. Poza tym, czy muzeum powinno ściągać się ze światem popkultury na krótkotrwałą i naskórkową atrakcyjność, czy raczej wytwarzać atrakcyjność innego rodzaju – nieco poważniejszą?

Te fundamentalne pytania odnoszą się do wszelkich obszarów muzealnej aktywności. Dotyczą także tego, w jaki sposób będziemy pobudzać zmysły

naszych gości. Czy – w zgodzie z popkulturowym wzorcem – ma być głośno, szybko i kolorowo? Czy pobudzanie zmysłów jest tożsame z ich drażnieniem? A może muzeum powinno być miejscem „zmysłowej ciszy”, pozwalającym oderwać się od nadmiaru bodźców, których dostarcza nam współczesność? Po to, by w tej „ciszy” tym lepiej usłyszeć, dostrzec, poczuć to, co normalnie jest zagłuszone, zasłonięte, stłamszone?

Nie umiem dać żadnej prostej odpowiedzi. Pewnie tak jak w życiu, w każdym wypadku trzeba rozstrzygać wszystko od nowa. O jednym jestem jednak przekonany – nie można dawać naszym widzom byle czego. Może być głośno, szybko i kolorowo, ale musimy wiedzieć – dlaczego, musimy to poważnie przemyśleć. Powinien nam zawsze towarzyszyć rzetelny namysł, uważność, dbałość o każdy szczegół, bo przecież nawet najbardziej wyrafinowana i zaawansowana technologicznie prezentacja straci smak, gdy dostrzeżemy paskudną literówkę na etykietce albo sterzącą gdzieś zszywkę. Ta dbałość o szczegół, więcej: szacunek dla szczegółu – szczegółu, którego wielu z naszych gości pewnie nawet nie zauważy, powinna nam towarzyszyć w muzealnej pracy, w muzealnej robocie.

Władimir Nabokov (i tutaj, już od razu, napotykamy jeden z tych niezliczonych, drobnych, ale przecież ważnych problemów, które wciąż trzeba rozstrzygać: czy pisać nazwisko wielkiego pisarza z polska, czy może jednak z anglosaska albo z francuska?) napisał kiedyś: „Pamiętam kreskówkę, w której kominiarz spadający z dachu wysokiego budynku zauważa po drodze, że na jakiejś tabliczce jest błąd ortograficzny w jednym słowie i spadając na łeb, na szyję, zastanawia się głośno, dlaczego nikomu nie przyszło do głowy, żeby to poprawić. W pewnym sensie wszyscy spadamy ku śmierci, z najwyższego piętra naszych narodzin na kamienie cmentarza i w locie podziwiamy razem z nieśmiertelną Alicją z krainy czarów desenį pokrywający ścianę, wzdłuż której spadamy. Ta zdolność zastanawiania się nad błahostkami – bez względu na bliskie niebezpieczeństwo – te uboczne wytwory ducha, przypisy w księdze życia, są najwyższą formą świadomości i to w tym właśnie infantylnie spekulatywnym stanie umysłu, tak różnym od zdrowego rozsądku i jego logiki, uświadomiamy sobie, że świat jest dobry”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Sztuka pisarska i zdrowy rozsądek*, [w:] tegoż, *Wykłady o literaturze*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 471–472.

A few reflections on the senses  
in a museum exhibition  
(abstract)

Contemporary museum institutions depart radically from their 19<sup>th</sup> century model, which is taking place simultaneously with the changes regarding culture. They consist in transferring the sphere of influence from the intellect to viewers' senses. Is it, however, possible to engage the senses into narrations which do not resign from intellectual ambitions, without the risk of infantilism? The present article attempts to answer this question and, additionally, offers a set of reflections concerning the contemporary art of arranging exhibitions, on the basis of the author's closest area – the Gdynia City Museum exhibitions – investigated from both a theoretician's and a practitioner's point of view.

## BARBARA RZEŚNA

UNIwersytet Mikołaja Kopernika  
(studia magisterskie, ochrona dóbr kultury, I rok)

# Ekspozycja muzealna jako miejsce działań edukacyjnych – przyczynek do badań

Czy można coś zobaczyć na ekspozycji, na której nic nie widać? Oczywiście można, czego dowodem jest warszawska „Niewidzialna wystawa”, która pozwala na wyobrażenie sobie, w jaki sposób osoby niewidome i niedowidzące funkcjonują w codziennym życiu<sup>1</sup>. Twórcy wystawy postanowili wykorzystać empatię, rozumianą jako identyfikowanie się z drugą osobą, poprzez konfrontowanie podobnych doświadczeń oraz wyłączenie jednego z podstawowych źródeł informacji o otoczeniu – ludzkiego wzroku. W trakcie zwiedzania ekspozycji widz, poruszając się po pomieszczeniach pogrążonych w ciemności, jest zmuszony poznawać środowisko za pomocą zmysłów innych niż wzrok – dotyku, węchu, słuchu czy równowagi. Wcielając się niejako w osobę niewidomą, przechodzi kolejno przez pięć zaaranżowanych przestrzeni<sup>2</sup>. Ekspozycja została zbudowana na zasadzie ścieżki edukacyjnej, która umożliwia bezpośredni kontakt z obiektami, potrzebny do zdobycia informacji o przestrzeni pozwalających na dalsze poruszanie się po wystawie. Zwiedzający są prowadzeni przez przewodnika – osobę niewidomą lub niedowidzącą, która na końcu wycieczki opowiada im swoją historię, a także zachęca ich

<sup>1</sup> Zob. stronę internetową instytucji, <http://niewidzialna.pl/> [dostęp: 14.01.2016].

<sup>2</sup> Szanując intencje autorów „Niewidzialnej wystawy”, nie opiszę dokładnie ekspozycji, gdyż według nich kluczowym elementem jest efekt zaskoczenia.

do podzielenia się swoimi przemyśleniami i odczuciami. Formuła, jaką oferuje odbiorcom wspomniana ekspozycja, oczywiście stanowi swego rodzaju rozrywkę, ale daje też czas na chwilę refleksji. Paradoksalnie, ograniczenie bodźców, jakie spotyka odbiorcę, jest swoistym „atakem”, jednakże dzięki przewodnikowi, osobie niepełnosprawnej, która potencjalnie potrzebuje wsparcia, następuje odwrócenie ról – to przewodnik pomaga zwiedzającym przejść przez wystawę i dba o ich bezpieczeństwo, co w moim odczuciu sprawia, że podczas zwiedzania doświadczamy niesamowitego przeżycia. W pewnym sensie zmienia to sposób myślenia o osobach niepełnosprawnych i obala stereotypy związane z przekonaniem, że nie potrafią one niezależnie funkcjonować w społeczeństwie.

W gruncie rzeczy, przygotowując „Niewidzialną wystawę”, która muzeum nie jest, wykorzystano rozwiązania uważane za tradycyjne. Choć prezentowane obiekty nie mają wartości muzealnej, służą bowiem jedynie stworzeniu symulacji przestrzeni, w których można wczuć się w sytuację niewidomego, w aranżacji wyczuwalna jest liniowo prowadzona narracja, a zwiedzający wraz z przewodnikiem niczym w muzeum zatrzymują się dłużej przy wybranych obiektach. Możliwość dotknięcia eksponatu stanowi jakąś innowację, lecz gdyby włączyć światło, wystawa przestałaby oddziaływać w jakikolwiek sposób. Mimo to organizatorzy „Niewidzialnej wystawy” stworzyli sytuację, która swoim autentyzmem wywołuje w zwiedzających emocje oraz pobudza ich do refleksji, i to właśnie jest czynnikiem sprawiającym, że uznaje się ją za fenomen. Przełamuje ona pewien sposób myślenia, jest przykładem rozwoju, jaki dokonuje się w muzealnictwie, paradoksalnie nie będąc instytucją muzealną.

Wspomniany autentyzm ma niezwykle istotne znaczenie dla tworzenia ekspozycji i jej wartości edukacyjnych. Można go osiągnąć na różne sposoby: za pomocą samego obiektu, tworząc sytuację generującą pewne przeżycia i odczucia czy skupiając się na konkretnym miejscu i związanej z nim historii. Oparty na autentyzmie walor edukacyjny ekspozycji stanie się punktem odniesienia dla analizowanych w niniejszym tekście wystaw *stricte* muzealnych, zorganizowanych w instytucjach poświęconych historii: w Muzeum Historii Torunia w Domu Eskenów oraz w Muzeum Powstania Warszawskiego.

Analizę wybranych przykładów poprzedzi jednak krótkie omówienie roli edukacji w działalności muzealnej, funkcji obiektu w przestrzeni ekspozycji, kwestii dostosowania przekazu do potrzeb odbiorcy, a także koncepcji tzw. muzeum narracyjnego. Pierwsze zagadnienie było wielokrotnie poruszane przez



badaczy i teoretyków<sup>3</sup>. Wincenty Okoń zdefiniował termin „edukacja” jako „ogół procesów i oddziaływań, których celem jest zmienianie ludzi, przede wszystkim dzieci i młodzieży – stosownie do panujących w danym społeczeństwie ideałów i celów wychowawczych”<sup>4</sup>. Proces ten dzieli się na edukację instytucjonalną, pozaszkolną i wspomagającą. Aktywność edukacyjna muzeów należy do ostatniej kategorii<sup>5</sup>. Można ją prowadzić na kilka sposobów – aktywizując społeczeństwo poprzez kierowanie do wybranych grup interesującej oferty edukacyjnej, organizując warsztaty, spotkania tematyczne czy wykłady, udostępniając zbiory w celach edukacyjnych, a także prowadząc działalność wydawniczą. Najprzystępniejszą metodą stanowi jednak wykorzystanie do działań edukacyjnych ekspozycji, co jest szczególnie widoczne w tzw. muzeach narracyjnych, które w przeciwieństwie do tradycyjnych ekspozycji opierają się bardziej na werbalnej informacji i pamięci kolektywnej niż na samym obiekcie. Jest oczywiste, że każda wystawa powinna być zaprojektowana z pełną świadomością jako połączenie zarówno obiektu, jak i informacji oraz tworzyć spójną całość, co stanowi nie lada wyzwanie. Zwrócił na to uwagę m.in. Peter Vergo, pisząc o trudności w budowaniu wystawy, wynikającej ze zróżnicowania kulturowego i intelektualnego publiczności. Ekspozycja musi być zbudowana ciekawie, przystępnie, ale też poprawnie merytorycznie<sup>6</sup>. Wzbudzanie empatii i pobudzanie wyobraźni, które mają służyć uatrakcyjnieniu i ułatwieniu przekazu, nie powinny w żaden sposób dominować, w przeciwnym razie zaciera się przekaz – działalność edukacyjna nie ma sensu, jeśli odbiorca, zmęczony nadmiarem bodźców, nie wyniesie z niej żadnej wiedzy.

Jednym ze sposobów na zachęcenie widza do wykorzystania potencjału edukacyjnego muzeów jest skrócenie dystansu oraz wprowadzenie najnowszych technologii. Dzięki temu muzeum staje się coraz częściej miejscem rozrywki i integracji – spotkań z innymi ludźmi, ze sztuką, z nauką, które są równie atrakcyjne, jak kino czy park rozrywki. Symbolicznie otwierając muzeum na „nowe”, stawia się na czynny udział widza i tworzy takie przestrzenie, które zachęcają go do zdobywania wiedzy w aktywny sposób, pobudzają jego wyobraź-

<sup>3</sup> Zob. m.in. *Edukacja muzealna: antologia tłumaczeń*, red. M. Szelaąg, J. Skutnik, Poznań 2010; *Edukacja muzealna w Polsce: sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju: raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, red. M. Szelaąg, Warszawa 2012; M. Parczewska, J. Byszewski, *Muzeum jako rzeźba społeczna*, Warszawa 2012; *Edukacja muzealna: konteksty teoretyczne i praktyczne*, red. U. Wróblewska, K. Radłowska, Białystok 2013; I. Wojnar, *Muzeum, czyli trwanie obecności*, Warszawa 1991; J. Skutnik, *Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji*, Katowice 2008.

<sup>4</sup> W. Okoń, *Nowy słownik pedagogiczny*, Warszawa 2001, s. 87–88.

<sup>5</sup> R. Golat, *Kontekst ustawowy edukacyjnej działalności muzeów*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 23.

<sup>6</sup> P. Vergo, *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 324.

nię i zapewniają mu świetną zabawę. Ekspozycja jest przekształcana w miejsce, w którym widz powinien czuć się swobodnie i pewnie dzięki wykorzystaniu, tuż obok tradycyjnych zabiegów, nowych mediów: seansów filmowych, projekcji multimedialnych, fotografii oglądanych na urządzeniach elektronicznych, które sam może obsłużyć, czy audioprzewodników. Takie rozwiązania, doskonale znane współczesnemu odbiorcy, pozwalają na interaktywne i indywidualne zwiedzanie. Technologie wykorzystywane przez dzisiejsze muzea sprawiają, że wystawa przestaje być nieadekwatna do potrzeb współczesności. Jak twierdzi Mirosław Borusiewicz: „O muzeach zwykle mówi się jako o miejscach szczególnych doświadczeń. Wydawać się może, że tam wszyscy są trochę dziećmi, gdyż napotykać nowe dla siebie i cenne obiekty, które stają się podstawą odkryć związanych z ich poznaniem”<sup>7</sup>. Mnogość rozwiązań technologicznych uatrakcywnia wystawę, a zaskakująca prezentacja obiektów przyciąga zwiedzających.

Nowe tendencje w muzeologii przynoszą jeszcze jedną istotną zmianę, która dotyczy obiektu prezentowanego na ekspozycji muzealnej. Przestaje on mieć nadrzędne znaczenie, zmienia się jego status ontologiczny i zaczyna funkcjonować jako jedna z części tworzących wystawę, będąca fragmentem większej całości. Staje się elementem opowiadanej historii, w pewnym sensie tłem dla narracji, która w muzeum zaczyna odgrywać pierwszorzędną rolę<sup>8</sup>. Paradoksalnie podstawowa funkcja muzeum – gromadzenie zbiorów – traci na znaczeniu nie tylko ze względu na pojawienie się tzw. muzeów wirtualnych, dostępnych dla każdego w Internecie, wymagających jedynie uruchomienia portalu internetowego<sup>9</sup>. W tym kontekście nie jest istotne to, czy obiekt jest oryginalny, ponieważ kopia w równym stopniu może pełnić funkcję bodźca, który działa na wyobraźnię i powoduje chęć przyłączenia się do zabawy<sup>10</sup>. Jak pisze Dorota Folga-Januszewska, trwający od dłuższego czasu proces przemiany rzeczywistości fizycznej, przyspieszony przez rozwój tech-

<sup>7</sup> M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków 2011, s. 122.

<sup>8</sup> Jest tak m.in. w przypadku niedawno otwartego Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie czy brukselskiego Muzeum Europy. Zob. K. Pomian, *O muzeum Europy*, „Muzealnictwo” 2007, nr 48, s. 223–234.

<sup>9</sup> Zob. S. Dietz, *Kuratorstwo (w) sieci*, przeł. P. Zawojski, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 655–687.

<sup>10</sup> Na marginesie warto wspomnieć o teorii symulaków Jeana Baudrillarda, który zadaje pytanie o różnicę między fikcją (także kopią) a prawdą – „symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między »prawdziwym« a »fałszywym«, między światem »rzeczywistości« a światem »wyobraźni«”. J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 177–178.

nologiczny i cyfryzację, ma również niebagatelny wpływ na muzea i sposoby budowania ekspozycji, co jest związane ze „zmianą odczuwania fizyczności zjawisk i obiektów”<sup>11</sup>. Widz, przyzwyczajony przez kulturę popularną – kino, telewizję, Internet, często potrzebuje mocnego przeżycia, żeby coś zapamiętać, czymś się zainteresować. Tego oczekuje się także od muzeum. W przeciwnym razie instytucja ta często jest uznawana przez przeciętnego odbiorcę za przestarzałą i nieatrakcyjną<sup>12</sup>. Trzeba mieć jednak na uwadze pokoleniowy podział współczesnej publiczności muzealnej, na co wskazuje wspomniana badaczka<sup>13</sup>. Wystawa muzealna zawsze jest przecież adresowana do kogoś. Zróżnicowanie grup pod względem wiekowym łączy się z ich potrzebami i oczekiwaniami, jakie mają wobec ekspozycji muzealnej czy samego muzeum. Pięć odmiennych grup stanowi nie lada wyzwanie dla muzealników, tym bardziej że najczęściej muzea odwiedzają najstarsi i najmłodszy<sup>14</sup>.

Wspomniane problemy i zagadnienia wiążą się ze społecznym charakterem instytucji muzealnej, zgodnie z którym należy otworzyć się na zróżnicowanego odbiorcę, stworzyć przyjazne warunki i pokazać, że muzeum to nie tylko miejsce dla specjalistów, w którym przeciętny obywatel czuje się intruzem<sup>15</sup>. Dorota Folga-Januszewska zwraca uwagę na coraz powszech-

<sup>11</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo” 2009, nr 49, s. 201.

<sup>12</sup> Jak pisze Andrzej Rottermund: „Ekonomia niematerialnego wymusza na tradycyjnych instytucjach muzealnych, aby kierowały się zasadami rynku i stawały się częścią gospodarki opartej na komercyjnym wykorzystaniu marki instytucji, uruchomienia uśpionego w obiektach muzealnych kapitału”. A. Rottermund, *Muzeum w procesie przemian*, [w:] *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum problemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23–25.09.2009*, red. A. Rottermund, Warszawa 2010, s. 19.

<sup>13</sup> D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Warszawa 2014, s. 71–88.

<sup>14</sup> Tamże, s. 74. Za S. Wilkeningiem i J. Chungiem Folga-Januszewska prezentuje podział muzealnej publiczności na pięć grup pokoleniowych: pokolenie najstarsze, zwane pokoleniem Dojrzałym lub Cichym, to osoby urodzone między początkiem lat 20. XX wieku a 1945 rokiem; pokolenie Gwałtownego Wzrostu, którego przedstawiciele urodzili się w przedziale czasowym 1946–1964; pokolenie x, czyli osoby urodzone między 1965 a 1978 rokiem; pokolenie y, którego przedstawiciele urodzili się między 1979 rokiem a latami 90. XX wieku; najmłodsze pokolenie M, zwane Milenijnym, czyli osoby urodzone około połowy lat 90. XX wieku. Przedstawiciele każdego pokolenia mają odmienne gusta i preferencje, związane z sytuacją społeczną, polityczną i historyczną czasów, w jakich przyszło im dorastać i żyć.

<sup>15</sup> Takie działania podjęto m.in. w Muzeum Narodowym w Kielcach, opierając się na pedagogice ekspresji – „Mogą to być zabawy i zajęcia rekreacyjne, [...] czy też epizodycznie realizowane, ale bardzo atrakcyjne formy działań zachęcające do odwiedzin muzeum nowych odbiorców”. R. Batko, R. Kotowski, *Nowoczesne muzeum. Dziedzictwo i współczesność*, Kielce 2011, s. 63.

niejszą tendencją do tworzenia muzeów, których celem jest przywracanie tożsamości kulturowej czy też jej promowanie. Stąd rosnąca popularność muzeów historycznych, opowiadających o wydarzeniach ważnych dla danej społeczności, zapomnianych bądź w jakimś stopniu marginalizowanych lub wręcz przeciwnie – o wydarzeniach, które funkcjonują w świadomości narodowej jako kluczowe dla historii kraju. Freeman Tilden już w 1957 roku nazwał takie instytucje „centrami interpretacji”<sup>16</sup>.

Właśnie wśród muzeów o profilu historycznym rosnącą popularność zyskuje koncepcja tzw. muzeów narracyjnych. Mimo powszechności tego zjawiska trudno znaleźć jego jednoznaczną definicję. Większość definicji, co znamienne, ma charakter intuicyjny i życzeniowy. Z tego względu na potrzeby niniejszego tekstu postaram się zaprezentować własną. Jest oczywiste, że każde muzeum prowadzi jakąś narrację, jednak w przypadku tzw. muzeów narracyjnych staje się ona swoistą „opowieścią wirtualną”: widz zostaje zaproszony do wzięcia udziału w historii, czy raczej symulacji wydarzeń z przeszłości. Taki sposób prezentowania informacji wywołuje emocje, a budowana zgodnie z tą zasadą ekspozycja oddziałuje bardziej niż wystawa tradycyjna, oparta na oryginalnych przedmiotach. Dzięki zastosowaniu najnowszej technologii nie jest to już sugestia opowieści, ale właściwie dosłowna opowieść. Skrócenie dystansu między bohaterami z przeszłości, dokonywane dzięki umiejętnemu wprowadzeniu tzw. małych historii<sup>17</sup>, ma na celu pobudzenie ludzkiej empatii, zgodnie z założeniem, że przeciętny odbiorca potrzebuje utożsamienia się z kimś bądź czymś, bardziej bezpośredniego kontaktu z dziełem czy historią. Mechanizm ten jest analogiczny do wykorzystywanego w filmach i serialach zainteresowania widza, który utożsamia się z ulubionymi bohaterami i z zapartym tchem śledzi ich losy. Co znamienne, podobnie jak „Niewidzialna wystawa”, budowane na tych założeniach ekspozycje oddziałują nie tylko na wzrok, ale też na pozostałe zmysły: słuchu, zapachu czy dotyku, wywołując silne wrażenia i przeżycia u zwiedzających, tworzące atrakcyjną atmosferę<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> D. Folga Januszewska, *Muzeum: definicja i pojęcie...*, s. 201.

<sup>17</sup> W odniesieniu do Muzeum Europy Krzysztof Pomian wskazuje, że historia nie jest udziałem tylko instytucji, polityków i urzędników, czyli pojęć odległych i dosyć abstrakcyjnych, ale także, czy przede wszystkim to „mała» historia zwykłych ludzi. [...] I stąd cała jej konstrukcja, która ma wzbudzić w widzu poczucie, że jest to również jego historia”; K. Pomian, dz. cyt., s. 231.

<sup>18</sup> K. Ziółkowska-Weiss, *Ewolucja tradycyjnych funkcji muzeum w narracyjne muzea multimedialne na przykładzie muzeum Fabryka Emalia Oskara Schindlera*, „Przedsiębiorczość – Edukacja” 2013, nr 9, s. 167.

W tym miejscu warto powrócić do aspektu edukacyjnego ekspozycji muzealnej. Jak napisał Peter Vergo, trudność wynikająca z połączenia edukacji i rozrywki wiąże się z przekonaniem, że wystawa powinna w równym stopniu kształcić i dawać możliwość przyjemnego spędzania czasu czy skłaniać do refleksji. Teatralizacja przestrzeni, kreowanie więzi emocjonalnych między odbiorcą a wystawą osiągane dosyć prostymi środkami pobudzają zainteresowanie muzeami i powodują wzrost ich popularności. Jest to efekt szczególnie pożądaný również dlatego, że rozrywka opłaca się dużo bardziej niż edukacja<sup>19</sup>. Należy się jednak ustrzec przed pewną pułapką, o której wspomina Regina Dmowska: „Muzea podejmują liczne i różnorodne działania, mające na celu ich uatrakcyjnianie i popularyzację, w efekcie przejmując funkcje właściwe dla ośrodków czy domów kultury i tracąc stopniowo swoją tożsamość”<sup>20</sup>. Wiele instytucji stara się połączyć tradycyjne rozwiązania z nowymi metodami, edukację z rozrywką, ale nie wszystkie są w stanie umiejętnie zestawzić ze sobą obie te kwestie i stworzyć spójną strategię.

Dążenie do osiągnięcia takiej równowagi jest widoczne m.in. w toruńskim muzeum, a szczególnie w salach poświęconych XX-wiecznej historii miasta. W Domu Eskenów, jednym z oddziałów toruńskiego Muzeum Okręgowego, prezentowana jest ekspozycja poświęcona historii Torunia od pradziejów aż po drugą połowę XX wieku, zajmująca trzy kondygnacje zabytkowej kamienicy (il. 1–3). W 2012 roku stworzono nową wystawę, której otwarcie było jednym z największych i najbardziej wyczekiwanych przedsięwzięć ekspozycyjnych Muzeum Okręgowego. W celu nadania ekspozycji spójności zgromadzone obiekty: malarstwo, rzemiosło artystyczne, zabytki piśmiennictwa, medale, monety, broń czy elementy ubioru, uzupełniono wielkoformatowymi prezentacjami multimedialnymi i wizualno-dźwiękowymi, nagraniami audio oraz fotografiami<sup>21</sup>. Każda sala ekspozycyjna jest poświęcona konkretnym wydarzeniom historycznym, mającym wpływ na kształtowanie się miasta: w sieni prezentowana jest prehistoria okolic Torunia, na parterze średniowiecze i moment powstania miasta, na pierwszym piętrze czasy nowożytne – od XIV do

<sup>19</sup> P. Vergo, dz. cyt., s. 333.

<sup>20</sup> R. Dmowska, *Utrata tożsamości dla nowoczesności. Kilka uwag muzealnego gościa i pracownika na temat wypełniania podstawowych zadań muzeów*, [w:] *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis: materiały z sesji naukowej, organizowanej przez Muzeum Początków Państwa Polskiego i Polski Komitet Narodowy ICOM, Gniezno, 25–27 listopada 2009 roku. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Krzysztofowi Pomianowi*, red. E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 71.

<sup>21</sup> Zob. stronę internetową prezentującą ekspozycję „Toruń i jego historia”, [http://www.muzeum.torun.pl/strona-371-torun\\_i\\_jego\\_historia.html](http://www.muzeum.torun.pl/strona-371-torun_i_jego_historia.html) [dostęp: 14.01.2016].

XVIII wieku, na drugim – okres od XVIII wieku, poprzez międzywojnie i drugą wojnę światową, aż po lata 90. XX wieku. W czasie przygotowywania ekspozycji w Domu Eskenów starano się połączyć tradycję z nowoczesnością. Założeniem twórców wystawy było wyeksponowanie obiektów prezentowanych tradycyjnie w gablotach – pamiątek, świadectw historii, znaków pamięci. Ich autentyzm ma niezwykle znaczenie dla ekspozycji. Nowoczesne rozwiązania – technologie komputerowe, projekcje multimedialne, nagrania dźwiękowe – mają na celu dookreślenie przedmiotu i opowiadanej historii oraz stworzenie spójnej narracji, zaprezentowanej w przystępny sposób, bliski współczesnemu uczestnikowi kultury<sup>22</sup>. W sposobie przedstawiania informacji zastosowano swoisty stopniowy „trójpodział” informacji. Przed wejściem do każdej sali pojawia się hasło-tytuł, sygnalizujące zwiedzającym, z jaką epoką będą mieć styczność. W przestrzeni sal zostały rozmieszczone ogólne informacje dotyczące wydarzeń historycznych, tworzące kontekst dla zgromadzonych obiektów, o których szczegółowo informują opisy znajdujące się w pobliżu gablot. Pozwala to na dawkanie wiedzy w sposób satysfakcjonujący zwiedzających, a równocześnie umożliwia pogłębienie wiedzy na temat, który wzbudzi ich zainteresowanie.



II. 1. Ekspozycja stała Muzeum Historii Torunia (Dom Eskenów), fot. B. Rześna, 2015

<sup>22</sup> Zob. stronę internetową prezentującą ekspozycję „Toruń i jego historia”, [http://www.muzeum.torun.pl/strona-371-torun\\_i\\_jego\\_historia.html](http://www.muzeum.torun.pl/strona-371-torun_i_jego_historia.html) [dostęp: 14.01.2016].



II. 2–3. Ekspozycja stała Muzeum Historii Torunia (Dom Eskenów), fot. B. Rzeżna, 2015

Na uwagę zasługuje połączenie przestrzeni zabytkowej kamienicy i artefaktów przeszłości z nowymi mediami, stanowiącymi jak gdyby współczesny punkt widzenia. Zwiedzający mogą podziwiać zamknięte w gablotach oryginalne obiekty historyczne oraz kopie zabytków, których nie można było pokazać na ekspozycji, a historię przedmiotów i miasta poznają za pośrednictwem nagrań wideo, prezentacji czy fotografii zaaranżowanych w atrakcyjny sposób. Dobrym przykładem tego typu działań jest multimedialna mapa z animacją, ukazującą przebieg działań zbrojnych w trakcie wojny polsko-szwedzkiej, uzupełniona efektami dźwiękowymi. Ciekawe efekty ekspozycyjne uzyskano dzięki wykorzystaniu czarno-białych zdjęć Torunia z czasów okupacji niemieckiej, które stanowią integralne dopełnienie narracji poświęconej II wojnie światowej. W tej właśnie sali twórcy ekspozycji postanowili postawić na teatralizację przestrzeni, tworząc instalację „Lot sterowcem nad miastem”. Fotografie przedstawiające Toruń z lotu ptaka są prezentowane w formie pokazu slajdów na przesłoniętym kratownicą monitorze, zbliżonym wyglądem do okna sterowca, co symbolicznie zmienia tradycyjny, „przyziemny” punkt widzenia.

Problem „uwspółcześnienia” ekspozycji został nieco inaczej rozwiązany w Warszawie. Muzeum Powstania Warszawskiego, mieszczące się w budynku

dawnej elektrowni tramwajowej, zostało otwarte w sześćdziesiątą rocznicę Powstania. Zgodnie z intencją autorów jego celem jest przybliżenie wydarzeń z 1944 roku, uczczenie ich i utrwalenie tradycji narodowej wśród młodszych pokoleń. Istotą muzeum, wskazaną w zasadach konkursu na projekt architektoniczny instytucji, jest wzruszanie i dydaktyka<sup>23</sup>. Wystawa ma więc pobudzać wyobraźnię zwiedzających i oddziaływać na ich emocje, jednocześnie edukując. Podobnie jak ekspozycja toruńska, Muzeum Powstania Warszawskiego także sięga po nowoczesne rozwiązania technologiczne, ale wykorzystuje je w odmienny sposób. Wynika to z faktu, że jest to tzw. muzeum narracyjne, w którym to nie eksponat odgrywa najważniejszą rolę, jego obecność nie jest nadrzędnym celem. Staje się on pretekstem do opowiedzenia historii za pomocą multimediiów i najnowszych rozwiązań technologicznych. Nie tylko tworzy nastrój, ale także funkcjonuje na równi z autentycznymi eksponatami<sup>24</sup>.

Wystawa prezentowana w Muzeum Powstania Warszawskiego (il. 4–5), choć problemowo związana z przeszłością, jest skierowana do współczesnego odbiorcy. Zastosowano w niej rozmaite technologie i sposoby prezentowania informacji: projekcje filmowe i multimedialne, wielkoformatowe fotografie i towarzyszące im nagrania dźwiękowe, ekrany dotykowe, efekty świetlne i akustyczne, nie stroniąc jednak od klasycznych gablot prezentujących przedmioty codziennego użytku. Wykorzystano również tradycyjne metody ekspozycji, m.in. przygotowano sale wzorowane na wnętrzach warszawskich mieszkań oraz zaaranżowano wnętrze drukarni z autentycznymi maszynami drukarskimi z lat 40. XX wieku. W muzeum wydzielono symboliczną przestrzeń cementarza, gdzie pośród gruzów i fragmentarycznych części zabudowań, rozrzuconych przedmiotów, wysypanego piasku w podłodze znajdują się cztery mogiły powstańcze, zakryte szklaną taflą. Centralnym elementem ekspozycji, w zamyśle twórców scalającym całą przestrzeń muzealną, jest aranżacja artystyczna w formie monolitu przechodzącego przez wszystkie piętra budynku. Stalowy blok, wydający głucho dźwięki naśladujące uderzenia serca, symbolizuje Warszawę tętniącą życiem w 1944 roku<sup>25</sup>. Na jego ścianach wyryto kalendarium Powstania. Wymienione wyżej elementy oddziałują

<sup>23</sup> A. Kiciński, *Muzeum Powstania Warszawskiego w świetle konkursu architektonicznego*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 38.

<sup>24</sup> K. Ziółkowska-Weiss, dz. cyt., s. 167.

<sup>25</sup> „Monument jest symbolem naszej pamięci i wyrazem hołdu dla Powstania Warszawskiego i jego uczestników”, Ekspozycja Parter 5. Monument, [http://www.1944.pl/o\\_muzeum/ekspozycja/parter/5\\_monument/](http://www.1944.pl/o_muzeum/ekspozycja/parter/5_monument/) [dostęp: 14.01.2016].



na odbiorcę i jego zmysły, skłaniając go do refleksji, a tym samym, jak podkreślają twórcy, mają ułatwiać przyswajanie treści, jakie prezentuje ekspozycja.



II. 4–5. Ekspozycja stała Muzeum Powstania Warszawskiego, fot. A. Tołysz, 2015

Przebiegająca przez szereg tematycznych sal trasa zwiedzania została wyznaczona za pomocą kalendarzy umieszczonych w kolejnych punktach ekspozycji. Takie rozwiązanie stanowi ważną oś chronologiczną, w którą są wpisane wybrane wydarzenia z działań zbrojnych rozgrywających się na terenie Warszawy w czasie Powstania. Zapisane na kartkach kalendarza historie to najważniejszy element zachęcający widza do bezpośredniego udziału w zwiedzaniu. Osoby, które pragną poznać historię prezentowaną w muzeum, zbierając kartki, otrzymują spójną opowieść o przeszłości. Dzięki temu znana z podręczników historia Powstania Warszawskiego zostaje ukazana w niecodzienny sposób. Ekspozycja wykorzystuje też tzw. małe narracje – historie osób, które żyły w czasie drugiej wojny światowej i wzięły udział w Powstaniu, osób nierzadko zwyczajnych i anonimowych, z którymi odbiorca może się łatwo utożsamić. W powyższą koncepcję wpisuje się także utworzone w październiku 2004 roku Archiwum Historii Mówionej, czyli baza zareje-

strowanych wywiadów z żołnierzami Armii Krajowej, dzielącymi się swoimi wspomnieniami o Powstaniu Warszawskim. Archiwum to jest świetnym sposobem na uchronienie pamięci o ludziach i wydarzeniach<sup>26</sup>.

Wydawać by się mogło, że Muzeum Powstania Warszawskiego stanowi dobry przykład połączenia edukacji i rozrywki. Ekspozycja, wykorzystując w atrakcyjny sposób różnorodne media, prezentuje wydarzenia historyczne. W tym celu sięga także po teatralizację przestrzeni. Intencją instytucji było stworzenie takiej aranżacji, która możliwie najwierniej odda atmosferę i klimat czasów Powstania. Pobudzanie empatii odbiorcy następuje na każdym kroku – od aranżacji kanałów służących identyfikacji widza z powstańcami, po drastyczne zdjęcia ofiar Powstania czy historie uczestników ówczesnych wydarzeń<sup>27</sup>. To właśnie miejsce jest w Muzeum Powstania Warszawskiego tym, co autentyczne i co należy podkreślić. Muzeum jest poświęcone tematyce silnie związanej z przestrzenią miasta i obecnej w świadomości mieszkańców Warszawy.

Igor Kąkolewski nazywa muzeum narracyjne „teatrem czterech zmysłów” i podkreśla znaczenie scenografii, która w jego opinii ma wzmacniać przekaz historyczny ekspozycji. Nie można się z nim nie zgodzić<sup>28</sup>. Oparcie ekspozycji na oddziaływaniu na zmysły odbiorcy nie jest złym pomysłem, wręcz przeciwnie – współczesny uczestnik kultury oczekuje silnych bodźców. Mimo to w mojej ocenie błędem jest atakowanie odbiorcy nadmiarem impulsów – w przypadku Muzeum Powstania Warszawskiego zwiedzającym na każdym kroku nieustannie towarzyszy uporczywy dźwięk bijącego serca Warszawy, który w intencji twórców wystawy miał odnosić się do pamięci o ofiarach Powstania, powodować wzruszenie i być osią całej historii. W połączeniu z dobiegającymi z innych sal dźwiękami nagrań historii opowiadanych przez uczestników Powstania, muzyką uzupełniającą projekcje multimedialne i nagromadzeniem przedmiotów budujących scenografię, zdjęć, plakatów i wydruków wywołuje jednak raczej frustrację. Co więcej, niestosowny wydaje się zapach kawy i ciasta, płynący z kawiarni sąsiadującej z salą Armii

<sup>26</sup> Obok Archiwum Historii Mówionej w muzeum działa Centrum Wolontariatu, biblioteka wraz z archiwum, ponadto wydawane są liczne publikacje. Zob. P. Ukielski, *Powstanie Warszawskie w świadomości Polaków. Muzeum Powstania Warszawskiego jako miejsce pamięci*, <http://www.enrs.eu/pl/articles/37-powstanie-warszawskie-w-swiadomosci-polakow-muzeum-powstania-warszawskiego-jako-miejsce-pamieci> [dostęp: 10.01.2016].

<sup>27</sup> Każda wypowiedź zostaje utrwalona w wersji elektronicznej i opublikowana na stronie internetowej Muzeum, <http://ahm.1944.pl/> [dostęp: 10.01.2016].

<sup>28</sup> Zob. „Świątynia wiedzy czy teatr emocji” – dyskusja o polskich muzeach, <http://dzieje.pl/edukacja/swiatynia-wiedzy-czy-teatr-emocji-diskusja-o-polskich-muzeach> [dostęp: 10.01.2016].

Czerwonej, nieplanowany w żaden sposób, gdyż nie jest częścią ekspozycji, a wynikający z niefortunnej aranżacji przestrzeni. Przyciąganie i skupianie uwagi to istotna kwestia, ale równie ważne jest utrzymanie zainteresowania<sup>29</sup>. Twórcy ekspozycji stworzyli przestrzeń tak przeładowaną komunikatami i impulsami, że przebywanie w niej wymaga od widza nie lada wysiłku, trudno mu bowiem znaleźć chwilę na refleksję czy przyswojenie treści, jakie niesie wystawa. Teatralizacja przestrzeni i połączenie jej z nowoczesnymi rozwiązaniami technologicznymi powinny pomagać w przekazywaniu treści wystawy, a nie utrudniać ten proces, czy wręcz dominować i przysłaniać wartość merytoryczną ekspozycji<sup>30</sup>.

Omówione powyżej wystawy zdają się potwierdzać rosnące znaczenie waloru edukacyjnego we współczesnych ekspozycjach, zarówno stałych, jak i czasowych. Widz, przychodząc na wystawę, pragnie przyswoić wiedzę w możliwie najprzystępniejszy, ale i najbardziej atrakcyjny sposób, a muzeum stara się spełnić te oczekiwania. Dlatego twórcy wystaw sięgają po rozwiązania angażujące zmysły i oddziałujące na emocje, a tzw. muzea narracyjne cieszą się rosnącą popularnością. Coraz większe zainteresowanie budzą muzea historyczne i te dokumentujące naszą rzeczywistość. Możliwość skonfrontowania własnych odczuć z minionymi dziejami jest niezwykłym doświadczeniem dla odbiorcy. Współczesne muzeum, w opinii Kamili Ziółkowskiej-Weiss, stanowi interaktywną placówkę, wciągającą widza do dialogu, pobudzającą do dociekań, zadawania pytań i samodzielnego poszukiwania odpowiedzi<sup>31</sup>. Edukacja staje się atrakcyjną formą spędzania czasu.

Istotną kwestią jest zachęcanie odbiorcy do czynnego udziału, oddziaływanie na jego zmysły i pobudzanie empatii, jednak należy to robić z rozwagą. W przypadku „Niewidzialnej wystawy”, na której zwiedzający odczuwają zaskoczenie i gwałtowne emocje wywołane okolicznościami, w jakich nagle się znaleźli, taka sytuacja jest w pełni uzasadniona. Chodzi bowiem o zmianę sposobu myślenia o osobach niewidomych i niedowidzących, zwrócenie uwa-

<sup>29</sup> Co ważne, w założeniu działania mają stanowić odpowiedź na potrzeby widza: „Po zdefiniowaniu głównych grup docelowych należało zastanowić się, w jaki sposób można do nich trafić. Przyjęto założenie, że aby trafić do odbiorcy, należy »mówić jego językiem«. Stąd – z myślą o młodym zwiedzającym – szerokie wykorzystanie nowoczesnych technologii oraz natłok bodźców wszelkiego rodzaju – dźwiękowych, wizualnych i multimedialnych”. P. Ukielski, dz. cyt.

<sup>30</sup> A. Kowalska, *Techniki scenograficzne i multimedialne w służbie muzeum narracyjnemu na przykładzie nowej wystawy teatralnej w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa*, [w:] *Muzeum w świetle reflektorów: (muzeum bez barier, muzeum bez granic, muzeum bez ścian?)*, red. T. Rygiel, Kraków 2014, s. 53.

<sup>31</sup> K. Ziółkowska-Weiss, dz. cyt., s. 168.

gi na problemy, z jakimi borykają się niepełnosprawni na co dzień<sup>32</sup>. Inaczej jest natomiast w przypadku wystaw historycznych. Zarzucanie zwiedzających bodźcami i informacjami może i wywoła w nich poruszenie bądź zaskoczenie, ale gdy zabraknie chwili wytchnienia i czasu na przyswojenie informacji oraz refleksję, odczucia te nie przyniosą żądanego skutku, jakim jest rozbudzenie ciekawości czy zmiana sposobu myślenia o historii, danej grupie społecznej, zagadnieniu czy obiekcie. Jak starałam się pokazać na omówionych wyżej przykładach, instytucje muzealne dążą do znalezienia najlepszego rozwiązania łączącego edukację i rozrywkę, starając się przekazać treści zawarte w ekspozycji w najatrakcyjniejszy w ich przekonaniu sposób. Chęć przyciągnięcia uwagi i wzbudzenia zainteresowania odbiorców wpływa na różnorodność metod stosowanych przy tworzeniu wystawy, mniej bądź bardziej trafnych. Autentyzm, o którym wspominałam, staje się ciekawą możliwością rozwoju potencjału edukacyjnego ekspozycji.

Dostosowując muzeum do współczesnych potrzeb i tendencji, nie należy zapominać, że jako jeden ze sposobów spędzania wolnego czasu ma ono jednak swoją tożsamość i charakter, których nie może utracić, nigdy nie stanie się bowiem rozrywką w stylu kina czy Disneylandu<sup>33</sup>. Jak najbardziej należy mieć na uwadze zmiany w kulturze współczesnej i oczekiwania odbiorców, trzeba jednak spełniać je z rozwagą i świadomością, że muzeum kształci i wychowuje uczestników kultury, stoi na straży dziedzictwa i pamięci.

#### Museum exhibition as a place of educational activities – a research contribution (abstract)

Art exhibition constitutes one of the basic ways of communication between a museum and the viewer. Regardless of the institution's area of activity, it contains some didactic elements which decide about the exhibition's educational qualities. It is particularly significant in the case of historical museums, which not only inform about the past, such as the Museum of the History of Toruń (The Eskens' House), but also aim at re-reading history, i.e. the Warsaw Uprising Museum. Each of these institutions, stimulating and engaging the viewer through modern exposition, tries to connect educational requirements with economic balance. The price of such a compromise might be the loss of authenticity and public confidence that forms the individual identity of a museum, distinguishing it from a theme park.

<sup>32</sup> Zagadnienie to, niestety, nie jest często podejmowane w polskich muzeach, o czym może świadczyć zaskakująco krótka lista instytucji udostępniających obiekty przez dotyk. Zob. *Muzea bez barier*, <http://nimos.pl/pl/dzialalnosc/muzea-bez-barier> [dostęp: 14.01.2016].

<sup>33</sup> Na takie zagrożenia wskazuje m.in. M. Borusiewicz, dz. cyt., s. 153, czy J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2009.

## MONIKA MAGDALENA RATAJCZYK

UNIwersytet Mikołaja Kopernika  
(studia magisterskie, ochrona dóbr kultury, I rok)

# Wpływ ekspozycji dzieła na jego odbiór na przykładzie wybranych prac Giovanniego Lorenza Berniniego

Giovanni Lorenzo Bernini nie był teoretykiem sztuki, a w ciągu całego swojego życia nie napisał żadnego traktatu, mimo to jego prace cechowało mistrzostwo wykonania oraz wysoka erudycyjność. Od zawsze działały na odbiorcę, rozbudzając w nim silne emocje. Urodzony w Neapolu Bernini (1598–1680) związany był głównie z Rzymem, gdzie kształcił się w warsztacie ojca, aby w roku 1622 uzyskać samodzielność artystyczną. Pracował na zlecenie wielu papieży<sup>1</sup>, a także władców<sup>2</sup>. Szybko dostrzeżono i doceniono jego wybitną inwencję twórczą, wirtuozerię obróbki kamienia, zdolności organizacyjne oraz ogromną pracowitość. Geniusz artysty jest widoczny choćby w takich dziełach, jak: *Porwanie Prozerpiny* (1621–1622), baldachim nad grobem św. Piotra (1626–1633) czy nagrobek Ludwiki Albertoni w kaplicy Altieri w kościele San Francesco a Ripa (1671–1674). Poza rzeźbą i architekturą Bernini zajmował się również malarstwem, poezją, dramaturgią oraz scenografią – projektował dekoracje teatralne i okolicznościowe.

W przypadku tak bogatego i różnorodnego dorobku artystycznego szczególnego znaczenia nabiera sposób eksponowania prac Berniniego, zarówno

---

<sup>1</sup> Byli to: Paweł V Borghese, Urban VIII Barberini, Innocenty X Pamphili, Aleksander VII Chigi, Klemens IX Rospigliosi i Klemens X Altieri.

<sup>2</sup> Bernini tworzył rzeźby dla króla Francji Ludwika XIV oraz królowej Krystyny Szwedzkiej.

w kontekście ówczesnych realizacji architektonicznych, jak i współczesnych wystaw muzealnych. Problem ten zostanie omówiony m.in. na przykładzie wystawy czasowej „Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore”<sup>3</sup> prezentowanej w Palazzo Barberini między 11 marca a 24 maja 2015 roku. Przedstawione zostaną również wystawy stałe prac artysty zorganizowane w muzeach rzymskich, takich jak: Galeria Borghese, Muzeum Kapitołańskie oraz Muzeum Watykańskie. Dopełnieniem tej prezentacji będzie próba ukazania, co sam mistrz myślał o swoich dziełach i ich eksponowaniu na przykładzie kaplicy Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria (1647–1652) oraz kościoła Sant Andrea al Quirinale (1658–1671).

Wystawa „Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore” pod wieloma względami była wyjątkowym wydarzeniem w dziejach sztuki. To pierwsza ekspozycja, na której zaprezentowano tak wiele prac artysty (ponad 120), przede wszystkim rysunki, ale także obrazy, rzeźby, bozzetta, monety, medale oraz przedmioty związane z artystą. Ulokowano je wewnątrz rzymskiego Palazzo Barberini, będącego pierwszym wielkim projektem architektonicznym Berniniego, współtworzonym z Carlem Maderno i Franceskiem Borrominim. Zebrane na wystawie dzieła dawały ogląd niemal całego *oeuvre* artysty; wśród nich znalazło się wiele projektów, modelowych rzeźb i rozwiązań architektonicznych, które zmieniły Wieczne Miasto i stały się wzorami chętnie naśladowanymi w całej Europie. Były to m.in. następujące typy, wymienione przez Jana Białostockiego: „nowy typ świętego, przenikniętego religijną ekstazą, nowy typ, tak bardzo barokowy, rzeźbionego popiersia portretowego, typ posągu konnego, grobowca i fontanny”<sup>4</sup>. Geniusz Berniniego obejmował zróżnicowane dziedziny działań twórczych, od wrażeńowych szkiców i rysunków końcowych, przez projekty architektoniczne, aż po sztukaterie i dekoracje. Właśnie tak bogaty wachlarz rozmaitych dzieł można było podziwiać na omawianej wystawie w Palazzo Barberini. Ekspozycję przygotował międzynarodowy zespół naukowców i muzealników: Jeannette Stoschek – dyrektor Gabinetu Rysunków i Grafiki w Muzeum Sztuki w Lipsku, Sebastian Schütze – dyrektor Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie w Wiedniu, oraz Giovanni

<sup>3</sup> W języku polskim tytuł brzmiałby „Laboratorium geniusza. Bernini rysownik”, jednak tłumaczenie nie jest w stanie w pełni oddać gry słów, w której wykorzystano odmianę słowa *disegno* (rysunek, zamysł, koncept, szkic, projekt), będącego pojęciem wieloznacznym, a nawet swoistą doktryną artystyczną.

<sup>4</sup> J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce. Gian Lorenzo Bernini i jego poglądy estetyczne*, Warszawa 1976, s. 92.

Morello – były kurator Muzeum Biblioteki Watykańskiej, zasłużony badacz twórczości Berniniego<sup>5</sup>.

Wystawę zaprezentowano w siedmiu obszernych, zaciemnionych salach, utrzymanych w kolorystyce granatu i szarości, w części muzeum zwanej Salonem Pietra da Cortona. Widz wchodzący do Palazzo Barberini prosto z ostrego włoskiego słońca był niejako od razu przenoszony do innego, jakby magicznego świata. Takie wrażenie wywoływała przede wszystkim gra światła i cienia dająca teatralny, plastyczny efekt. Zastosowano tu bowiem punktowe światło, które wydobywało dzieła Berniniego z ciemności, podkreślając trójwymiarowość dwuwymiarowej płaszczyzny rysunku i haptyczność niezwykłych rzeźb. Otulone świetlistą łuną eksponaty grały główną rolę na scenie, jaką stała się przestrzeń muzeum. Ta swoista teatralność ekspozycji oddaje istotę sztuki XVII wieku, która była odzwierciedleniem *theatrum mundi*, czyli bytu ziemskiego jako całości. Ową metaforę wyjątkowo trafnie scharakteryzował hiszpański poeta Calderón de la Barca w swym dramacie *El Gran Teatro del Mundo*<sup>6</sup>. Przeniósł on do współczesnych sobie realiów starożytny topos „życia jako gry”, według którego ludzie to aktorzy występujący przed Bogiem Ojcem i jego niebiańskim dworem. Jak zauważyli Barbara Borngasser i Rolf Toman, badacze kultury i sztuki baroku, według Calderóna de la Barca: „Sztuka, którą odgrywają [ludzie], to ich własne życie, zaś sceną jest świat”<sup>7</sup>.

Bernini zapewne znał wydany w 1565 roku traktat Samuela Quiccheberga *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*<sup>8</sup>, w którym autor, zainspirowany dziełem Calderóna de la Barca, pisał o nowożytnej kolekcji jako teatrze świata, gdzie muzeum to scena uniwersalna, na której aktorzy posługują się wieloma językami i formami komunikacji naraz. Każdy przedmiot ma inne walory, a ich poznanie, zdaniem Quiccheberga, pozwala widzom na głębsze zrozumienie świata. Dowodzi to, że autor traktatu był świadomy nie tylko różnorodności zbiorów, które się eksponuje, ale także ich odmiennych po-

<sup>5</sup> Opieka międzynarodowego zespołu była konieczna ze względu na wypożyczenie na wystawę prac Berniniego pochodzących z muzeów całego świata, m.in. galerii Albertina w Wiedniu, Windsor & Royal Borough Museum, British Museum w Londynie, Museum der Bildenden Künste w Lipsku, Ashmolean Museum w Oxfordzie, Museo Nazionale del Bargello we Florencji, Archivio di Stato we Florencji oraz wielu innych.

<sup>6</sup> C. de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid 1655.

<sup>7</sup> B. Borngasser, R. Toman, *Sztuka baroku. Architektura – rzeźba – malarstwo*, red. R. Toman, przeł. B. Drąg, K. Jachimczak, R. Wojnakowski, Kolonia 2004, s. 7.

<sup>8</sup> S. Quiccheberg, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi*, München 1565.

trzeb wystawienniczych, mających podkreślić cechy haptyczne i materialne prezentowanych obiektów<sup>9</sup>. Podobne tezy Bernini mógł odnaleźć w pracy Gulia „Delminia” Camilla, który w swoim *L’Idea del Teatro*, wydanym w 1550 roku we Florencji, przyrównał teatr do gabinetu osobliwości, twierdząc, że wszystko, co stworzył rozum, można wyrazić za pomocą cielesnych znaków w taki sposób, aby widz mógł od razu zrozumieć i dostrzec to, co skrywa ludzki umysł<sup>10</sup>.

Wydaje się, że tymi zasadami kierowali się kuratorzy wystawy, by zaaranżować swoisty teatr totalny zapraszający widzów na pełen emocji spektakl. Efekt ten osiągnięto m.in. dzięki odpowiedniemu ułożeniu eksponatów znajdujących się w pierwszej sali – nieco jaśniejszej i mocniej oświetlonej. Umieszczono tam głównie autoportrety artysty, które stanowiły symboliczną informację, na czyj spektakl się przybyło. Stanowią one ważny element twórczości Berniniego, ukazują nie tylko ewolucję jego stylu, ale przede wszystkim podkreślają sposób, w jaki pragnął przedstawić samego siebie. Jest to szczególnie ciekawe w kontekście teorii portretowania, wypracowanej przez Gian Lorenza. Artysta uważał, że człowiek najbardziej charakterystyczny i prawdziwy jest tuż przed wypowiedzeniem zdania lub zaraz po jego zakończeniu niejako zawieszony w akcji. Sportretowanie modela właśnie w tym momencie pozwala ukazać szczególny wyraz twarzy. Dzięki temu, patrząc na portrety wykonane przez mistrza różnorodnymi technikami artystycznymi, zwiedzający za każdym razem odnosi wrażenie kontaktu wzrokowego z osobą na nich przedstawioną.

W głębi pomieszczenia, oprócz autoportretów Berniniego, ulokowano także portrety oraz wykonane szybko karykaturalne szkice ważnych osobistości żyjących w Rzymie w XVII wieku. Usytuowanie rysunków właśnie w tym miejscu ma związek z ideą artysty dotyczącą twórczego przekształcania natury oraz inicjacyjnej roli szkicu w powstaniu każdego dzieła sztuki. Rzeźbiarz uważał, że tworzenie rysunków wrażeniowych zjawiska lub osoby, bez zbędnej szczegółowości, pozwala pojąć istotę każdej rzeczy. Szkice były dla niego równie ważne jak praca z żywym modelem<sup>11</sup>, ponieważ dawały możliwość uchwycenia natury w określonym i wybranym przez artystę momencie. Dzięki temu Bernini wykonywał portrety niezwykle werystyczne i prawdzi-

<sup>9</sup> D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 22.

<sup>10</sup> Tamże, s. 23–24.

<sup>11</sup> Zob. *Dwugłós o Berninim. Balducci i Chantelou*, oprac. J. Białostocki, Wrocław 1962, s. 61, 67, 72.



we, wywołujące wrażenie fizycznej obecności przedstawionych na nich osób. Odwiedzający Palazzo Barberini, stojąc w półmroku wśród portretów z wręcz namacalnie ukazanym charakterem modela i jego nastawieniem do świata, miał wrażenie, że przebywa w gronie „dobrych znajomych”.

W kolejnych salach ulokowano studia rysunkowe postaci oraz detali do najznamienitszych dzieł Berniniego, takie jak: projekt kaplicy Chigi w kościele Santa Maria del Popolo, kaplicy Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria, projekty detali do baldachimu nad grobem św. Piotra, upozowania personifikacji rzek do Fontanny Czterech Rzek na Placu Navona, a także szkice strony tytułowej tomów *Kazań* ojca Oliva. Szczególnie licznie reprezentowane były rysunki projektowe bazyliki św. Piotra i jej dekoracji (najbardziej prestiżowe zlecenia, jakie można było otrzymać w XVII wieku), wykonane za pontyfikatów Urbana VIII Barberini i Aleksandra VII Chigi – protektorów artysty. Są to np. szkice nagrobka Urbana VIII, tronu św. Piotra, kolumnady na placu przed bazyliką, Schodów Królewskich czy pobliskiego mostu San Angelo. Wszystkie te dzieła rysunkowe pokazują istotę baroku rzymskiego tkwiącą w twórczości artysty i przez niego właściwie w pełni ukonstytuowaną. Polegała ona na wykorzystaniu dorobku poprzednich pokoleń i zestawianiu wypracowanych już wcześniej elementów w nowy, dynamiczny sposób. Uzyskiwano dzięki temu swoistą malowniczość, a także skomplikowane układy przestrzenne, wprowadzające swego rodzaju zawilgość kompozycyjną zarówno w pracach malarskich, jak i architektonicznych. Tę szczególną barokowość kuratorzy starali się podkreślić na wystawie, zestawiając ze sobą kilkanaście pełnych napięcia i ekspresji szkiców Berniniego – emocjonalnego artysty, z dopracowanymi, pozbawionymi swobodnego dynamizmu projektami detali do baldachimu św. Piotra autorstwa precyzyjnego architekta – Francesca Borrominiego. Kuratorzy, pokazując jedynie trzy szkice Borrominiego, bardzo zmarginalizowali jego udział w wielu realizacjach Berniniego.

Bozzetta i szkice, jak już wspomniano, nie bez powodu stanowiły główny trzon wystawy. Kuratorzy wskazali w ten sposób na warsztat rzeźbiarza barokowego, a więc na pracę kolektywną, polegającą na tym, że mistrz tworzył jedynie koncepcję i szkice, a do realizacji projektów angażował pomocników, uczniów lub zlecał wykonanie pracy innym warsztatom czy też samodzielnym rzeźbiarzom. To właśnie w fazie projektowej artysta miał największy udział, niekiedy jednak wykańczał także najważniejsze fragmenty dzieł, takie jak dłonie czy twarze. Wiąże się to z faktem, że Giovanni Lorenzo kierował

na zlecenie papieżstwa *fabbrica*<sup>12</sup> przy bazylice św. Piotra w Watykanie oraz szeregiem innych instytucji (był np. odpowiedzialny za rzymskie wodociągi miejskie)<sup>13</sup>.

Artysta w swych pracach dążył do perfekcyjnego odwzorowania podjętego tematu, przez co ukazywał rzeczywistość przekształconą, udoskonaloną, ze spotęgowanymi walorami estetycznymi, tak aby wywołać w widzu pożądane emocje. Stąd np. w rzeźbach postaci ludzkich widzimy napięcie mięśni, które w rzeczywistości w danej pozycji nigdy nie byłyby napięte. Bernini uważał, że artysta może ukazać „jako piękne dzieło sztuki twarz ohydnej brzydkiej staruchy”<sup>14</sup>, może sprawić, że to, co niedoskonałe w naturze, w świecie sztuki jest fascynujące i ciekawe. Twierdził, że „piękno wszystkich rzeczy na świecie [...] polega na proporcji” i że do tego piękna należy dążyć nawet kosztem realizmu<sup>15</sup>. Odnosił się tu do starożytnych i właśnie za ich przykładem wywyższał proporcje ciała ludzkiego. Najdoskonalszymi figurami geometrycznymi były dla niego: kwadrat, koło, elipsa i ośmiobok, na których opierał swoje realizacje architektoniczne. Zostało to podkreślone na ekspozycji m.in. zestawieniem obok siebie planów Palazzo Barberini, Placu Hiszpańskiego (z Fontanną Barcaccia), kolumnady przed bazyliką św. Piotra oraz kościoła Sant Andrea al Quirinale. Bernini uważał, że każdy artysta powinien się inspirować doskonałymi wzorami antycznymi oraz nowożytnymi, czerpiąc z nich naukę i natchnienie<sup>16</sup>.

Kuratorzy wystawy w Palazzo Barberini wybrali prace najwybitniejsze, eksponując je na zasadzie ukrywania ubytków i zmian (takich jak zniszczenia papieru, wycięcie danego rysunku z większego zbioru itp.) poprzez dostosowywanie kształtu *passé-partout* do linii rysunku. Autorzy ekspozycji postarali się także, aby prac Berniniego nie zdominowało zbyt wiele plansz tekstowych. Zamieszczono jedynie niezbędne informacje, potrzebne do narysowania kontekstu historycznego i kulturowego oraz dotyczące okresu twór-

<sup>12</sup> Tzw. *Fabbrica Di San Pietro* odpowiadała za budowę, wykończenie oraz wyposażenie bazyliki św. Piotra w Watykanie, która za życia Berniniego nadal pozostawała nieukończona.

<sup>13</sup> T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010, s. 133–151.

<sup>14</sup> S. Ludovici, *Vita di Gian Lorenzo Bernini scritta da Filippo Baldinucci*, Milano 1948, s. 144.

<sup>15</sup> Podstawowym źródłem wiedzy o poglądach Berniniego na sztukę oraz zasadach, którymi się kierował podczas pracy, jest biografia artysty autorstwa Filippa Baldinucciego z 1682 roku, a także „Dziennik podróży kawalera Berniniego do Francji” Paula Fréart de Chantelou. Zob. *Dwugłós o Berninim...*, s. 45.

<sup>16</sup> J. Białostocki, dz. cyt., s. 102.

czości artysty prezentowanego w danej sali<sup>17</sup>. Wszystkie prace były opatrzone odpowiednimi podpisami w postaci dyskretnych, ciemnoszarych tabliczek z białymi i jasnoszarymi literami, co pozwalało na niezakłócony odbiór prezentowanych dzieł. Twórcy wystawy zadbali również o odpowiednią oprawę rysunków i obrazów artysty oraz o ich właściwe zawieszenie. Prace rysunkowe umieszczono na ścianach na wysokości wzroku człowieka średniego wzrostu, oprawiono w passe-partout i w drewniane ramy – zgodnie z wymogami konserwatorskimi, natomiast obrazy opatrzone różnego rodzaju czarno-złotymi drewnianymi ramami podkreślającymi delikatny, fakturowy charakter malarstwa Berniniego. Rzeźby, monety, medale, bozzetta i obiekty związane z życiem artysty zaprezentowano w szklanych gablotach o metalowej konstrukcji, na własnych postumentach (rzeźby) lub białych, współczesnych kubikach (bozzetta, szkicowniki). W zależności od typu dzieła witryny były dostawione do ściany (marmurowa *Głowa św. Longina*) lub wyeksponowane na środku sali (lew – bozzetto do Fontanny Czterech Rzek na Placu Navona).

Prezentacja dzieł Berniniego w Palazzo Barberini miała pewne techniczne ograniczenia, jednak, wzorując się na artyście, starano się je przewyciężyć. Ponownie można tu odnaleźć nawiązanie do poglądów samego Berniniego, który twierdził, że wybitny artysta musi umieć przystosować się do zastanych warunków, a jego zadaniem jest sprostać wymogom zleceniodawcy. Uważał ponadto, że to właśnie dzięki ograniczeniom człowiek może zabłysnąć swoim geniuszem, gdyż talent artysty powinien łączyć inwencję z praktycznym pogodzeniem wizji z rzeczywistością<sup>18</sup>. Przed takim samym zadaniem stanęli kuratorzy – ograniczeni określoną przestrzenią, przepisami konserwatorskimi, a także oczekiwaniami dyrekcji muzealnej, koneserów sztuki oraz widzów. W tym przypadku jednak owe ograniczenia, zamiast przeszkodą, okazały się atutem. To właśnie dzięki konieczności krótkiego eksponowania rysunków (maksymalnie trzy miesiące) oraz wytycznym dotyczącym całkowitego zasłonięcia okien roletami (żeby odciąć dopływ światła naturalnego, które mogłoby tworzyć refleksy na rysunkach i wpuszczać zbyt dużą ilość promieniowania UV), a przez to całkowitego wyciemnienia sal i wykorzystania światła

<sup>17</sup> Do wystawy nie został stworzony katalog ani album z prezentowanymi na niej pracami lub opracowaniem teoretycznym, co dziwi, zważywszy na fakt eksponowania rysunków – prac, które na co dzień nie są pokazywane na stałych ekspozycjach muzealnych.

<sup>18</sup> *Dwugłós o Berninim...*, s. 117–120.

punktowego (typu LED) wystawa zyskała wyjątkowy charakter<sup>19</sup>. Neutralna przestrzeń pozbawiona cech historycznych, a przede wszystkim kontekstu barokowego, wyróżniała się na tle innych ekspozycji prac artysty w Rzymie. We wnętrzu Palazzo Barberini zastosowano nowoczesne rozwiązania, użyto bowiem gładkiego, jednobarwnego, ciemnego koloru tła oraz ustawiono dzieła w linii prostej, jedno obok drugiego. Neutralne tło wydobyło haptyczny wyraz rzeźb i bozzettów, podkreślając ich sensualność, a także estetykę szkiców i projektów, dekoracyjność kompozycji oraz dynamizm i emocje tkwiące w poszczególnych pracach, co bez wątpienia poruszało wyobraźnię widza.

Porównując powyżej omówioną wystawę czasową z ekspozycjami dzieł artysty w innych miejscach, można dostrzec kontrast z Galerią Borghese. Prezentowane w niej rzeźby, będące pierwszymi wybitnymi obiektami rzeźbiarskimi Berniniego, do dziś zdobią miejsce, na którego potrzeby zostały wykonane. Powstałe w latach 1617–1625 grupy rzeźbiarskie: *Eneasz, Anchizes i Askaniusz uciekający z płonącej Troi, Porwanie Prozerpiny, Apollo i Dafne* oraz *Dawid*<sup>20</sup>, zostały stworzone dla kardynała Scipiona Borghese, miłośnika sztuki i głównego marszanda Gian Lorenza. Przy realizacji tego zamówienia styl i technika artysty przeszły prawdziwą ewolucję od manierystycznej widowiskowości i zamkniętej grupy w bloku (*Eneasz i Anchizes*) po koncepcję rzeźby, w której „wszystkie elementy uzupełniają się wzajemnie: pojedynczy punkt widzenia i wyrazista akcja, wybór przelotnego momentu [...], eliminacja dwiistości sfery posągu i sfery widza, intensywny realizm i subtelne zróżnicowanie powierzchni”<sup>21</sup>, co pozwoliło w pełni odczytać treść dzieła (*Dawid*). Mitologiczna tematyka rzeźb jest konsekwencją mody na motywy antyczne panującej w pierwszej tercji XVII wieku w Rzymie. Na przykładzie prac znajdujących się w Galerii Borghese można podziwiać całościowe myślenie artysty o swoich dziełach, wynikające z harmonijnego łączenia poszczegól-

<sup>19</sup> Według zaleceń konserwatorskich, aby zachować bezpieczeństwo obiektów papierowych, takich jak szkice, maksymalne natężenie promieniowania UV może wynosić 20 mW/m<sup>2</sup>, a natężenie oświetlenia dla papierów zabytkowych nie powinno przekraczać 50 luksów. Papiery zabytkowe uznaje się, obok tkanin, za szczególnie delikatne, co sprawia, że podlegają one ścisłym przepisom normującym ich przechowywanie oraz ekspozycje. Zob. D. Okrągła, *Zasady postępowania z obiektami zabytkowymi na podłożu papierowym*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012, nr 1, s. 21–26.

<sup>20</sup> W Palazzo Borghese pierwotnie znajdowała się także rzeźba *Neptun i Tryton*, którą obecnie możemy oglądać w Victoria and Albert Museum w Londynie. Zob. J. Białostocki, dz. cyt., s. 94.

<sup>21</sup> R. Wittkower, *Giovanni Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1966, s. 8, cyt. za: J. Białostocki, dz. cyt., s. 94.

nych elementów. Jak sam mawiał, „piękne oko jednej kobiety nie wygląda dobrze na pięknej twarzy innej”<sup>22</sup>. Jednocześnie, co ważne, tworząc rzeźby, myślał o ich wyeksponowaniu. Prace Berniniego zostały zakomponowane z przeznaczeniem do oglądu z każdej strony, dzięki czemu idealnie wpasowały się w przestrzeń Palazzo Borghese. Czystość białego marmuru oraz głębokie opracowanie kamienia i zróżnicowanie jego struktury (zestawienie powierzchni wypolerowanych na wysoki połysk z chropowatymi i jedynie oszlifowanymi) wyróżniają je na tle bogatego barokowego wnętrza, pełnego harmonijnie zestawionych ze sobą kolorów, dekoracji oraz faktur. Dzięki tym zabiegom artysta wydobyl formę, która miała być uzyskiwana z wykorzystaniem ostrego naturalnego światła. Większość rzeźb z biegiem lat oraz zmianą funkcji Palazzo z rezydencjonalnej na muzealną zmieniła swoją lokalizację, jak np. grupa *Apollo i Dafne*, obecnie umieszczona na środku jednej z sal. Pierwotnie rzeźba ta stała przy ścianie w pobliżu schodów na niższym i węższym zestawie bazowym. W związku z tym każdy, wchodząc do pokoju, najpierw oglądał stojącego tyłem Apolla, a następnie, przechodząc w głąb pomieszczenia, dostrzegał uciekającą, przerażoną nimfę, co mogło wywołać pewne zaskoczenie<sup>23</sup>. Taka, wydaje się, drobna zmiana aranżacji zmieniła cały kontekst, w którym rzeźba funkcjonowała za czasów Berniniego.

Prezentowane w Palazzo Borghese dzieła są bardzo sensualne, już choćby dlatego, że przedstawiają fragmenty *Metamorfoz* Owidiusza, utworu prezentującego motyw przemian w mitologii greckiej. Bernini pragnął nadać rzeźbom dynamiczny wyraz, ujarzmiając ciężar i opór marmuru, wprawić je w ruch, by wydały się odbiorcy żywe. Aby uzyskać taki efekt, rozbił masę, unikał linii prostych na korzyść łuków czy spiral. Chciał wywołać wrażenie i zachwyty, popisać się wirtuozerią poprzez emocje, jakie wyrażały wykonane przez niego rzeźby. Zimny marmur zmieniał w ciało (co jest doskonale widoczne w uścisku *Prozerpiny i Plutona*), a nawet włosy, korę lub liście (*Apollo i Dafne*). Mistrzowsko rozrzeźbione twarze pokazywały całe spektrum emocji: strach, rozpacz, pożądanie, determinację czy zrezygnowanie<sup>24</sup>. Właśnie dzięki temu dzieła Berniniego są niezwykle haptyczne i łudząco realne; stojąc obok

<sup>22</sup> J. Białostocki, dz. cyt., s. 105.

<sup>23</sup> Jak możemy przeczytać na tabliczce umieszczonej przy rzeźbie, zmieniła ona miejsce ekspozycji w 1785 roku, kiedy Marcantonio IV Borghese postanowił przesunąć dzieło i ustawić je na środku pokoju; wówczas to Vincenzo Pacetti zaprojektował obecną bazę.

<sup>24</sup> J. Morrissey, *Geniusze Rzymu. Bernini i Borromini. Rywalizacja, która zmieniła Wieczne Miasto*, przeł. M. Ostrowska-Szymaszek, Warszawa 2007, s. 176–177.

nich, czujemy się uczestnikami rozgrywanej akcji. Rozbudowane, ozdobne, architektoniczne tło sprawia, że rzeźby nie stanowią autonomicznego dzieła sztuki – są wpisane w większą całość. Zamknięcie w obszerniejszej kompozycji powoduje jednak, że bliżej im do pełnienia funkcji dekoracyjnej (ornamentalnej) niż dzieła samego w sobie. Obecnie nie odbieramy ich tak realistycznie jak za życia artysty, pełnią raczej funkcję „ozdoby” w pomieszczeniu. Gdyby móc ustawić je tak, jak zrobiono to z rzeźbami na wystawie czasowej w Palazzo Barberini, oświetlić punktowo w zaciemnionym pomieszczeniu, na neutralnym tle, ich oddziaływanie na widza byłoby znacznie większe, jednak ekspozycja straciłaby bezpowrotnie kontekst historyczny, a dzieła tak cenny oryginalny odbiór.

Inny sposób ekspozycji prac Giovanniego Lorenza Berniniego możemy zobaczyć w Muzeum Kapitolinijskim, gdzie na drugim piętrze na wystawie stałej umieszczono *Głowę Meduzy* powstałą ok. roku 1635. Jest ona ekspozowana przy ścianie naprzeciwko okna, na oryginalnym, wykonanym przez rzeźbiarza postumencie, ustawionym jeszcze na drugim nowożytnym, marmurowym kubiku. Sposób prezentowania rzeźb w tym muzeum jest typowy dla muzeów i galerii rzymskich: bez osłoniętych okien, w pełnym słońcu, przy nagromadzeniu innych dzieł z różnych epok, czy to wmurowanych w ścianę, czy też ustawionych w najbliższym sąsiedztwie. W konsekwencji *Głowa Meduzy* ulokowana za większą drewnianą gablotą, opatrzona stojącą obok na stelażu tabliczką z objaśnieniem, nie prezentuje się najlepiej. Rzeźba jest wspaniałym, przejmującym dziełem, bardzo emocjonalnym, lecz niestety sposób jej prezentacji ogranicza potencjał ekspozycyjny tej ażurowej i niezwykle szczegółowej pracy.

Kolejna ekspozycja, na którą warto zwrócić uwagę, mieści się w Muzeum Watykańskim. W Sali Papirusowej, w Galerii Urbana VIII i w Sali Sykstyńskiej II są prezentowane dwa bozzetta Berniniego oraz marmurowe popiersie. Rozmieszczenie tych prac nie odpowiada ich historycznej lokalizacji. Chodząc długimi arteriami muzeum, dostrzegamy piękno architektury dekorowanej w stylu egipskim (na suficie) oraz wielobarwny, marmurowy wystrój ścian. W całkowitym oderwaniu od dekoracji wnętrza, w dwóch tradycyjnych, drewnianych gablotach, ustawionych naprzeciwko siebie, po obu stronach przejścia, można odnaleźć bozzetta Berniniego wykonane do rzeźb *Alegoria Prawdy* (1627–1628) oraz *Alegoria Miłosierdzia* (1634–1639). Taka prezentacja prac utrudnia ich odbiór, gdyż gabloty nie mają wewnętrznego oświetlenia, a w szybach odbijają się elementy wyposażenia pomieszczenia. Ustawione

na ciemnoczerwonych tkaninach, bez cokołów, małe szkice rzeźbiarskie, pomimo wspomnianych powyżej niedogodności, dobrze się prezentują. Pewnym niedociągnięciem są jednak podpisy pod pracami w formie białych kart włożonych w plastikowe „ramy”. Zakłócają one odbiór eksponowanych dzieł i wprowadzają element przypadkowości i niedbałości. W narożach pomieszczenia wtórnie usytuowano na kamiennych cokołach cztery popiersia papięzy, z których jedno – popiersie Aleksandra VII Chigi (1665–1667) – jest autorstwa Berniniego. Rzeźba jest ulokowana na tle ciemnoszarego kanelowanego pilastra. Prezentowane tu dzieła, pomimo bogatej, zróżnicowanej struktury i faktury, piramidalnej kompozycji z przewagą linii diagonalnych czy swoistego indywidualizmu portretowego, nie oddziałują na widza tak silnie jak na wystawie czasowej w Palazzo Barberini. Po raz kolejny więc bogate, ornamentalne tło architektury oraz specyfika wnętrza kontekstualizują dzieła Berniniego, wpisując je w większą, architektoniczno-historyczną całość.

Odrębnym zagadnieniem, stojącym niejako w opozycji do wystaw muzealnych, są całościowe realizacje Berniniego we wnętrzach sakralnych, takich jak kościół Sant Andrea al Quirinale oraz kaplica Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria (1647–1652). Obydwa kościoły znajdują się przy tej samej ulicy, w niewielkiej odległości od siebie. W obu obiektach mistrz zastosował teatralizację wnętrza (*theatrum sacrum*), które potraktował całościowo, projektując zarówno mozaikę ułożoną na podłodze czy misy na wodę święconą, jak i całe struktury architektoniczne. Realizacje te, pomyślane jako swoista synteza rzeźby, architektury, muzyki oraz otoczenia, stanowią barokowy *Gesamtkunstwerk*, zaprojektowany tak, aby wzbudzać w widzu silne emocje<sup>25</sup>.

W kaplicy Cornaro Bernini wykorzystał całą wiedzę, jaką posiadał, by stworzyć poruszające, wybitne, totalne dzieło sztuki. Ołtarz zaprojektował z zastosowaniem dwupiętrowej kompozycji piramidalnej, podzielonej na „krąg słońca” (niewidoczne okno jako źródło światła, połączane sztukaterie jako promienie słoneczne itp.) oraz „krąg ziemi” (zasadnicza część dzieła z figurą rzeźbiarską wykonaną z białego marmuru karraryjskiego prezentowaną w centrum kompozycji, na osi głównej). Zabiegi te miały podkreślić dynamikę oraz plastyczność ołtarza, ukazać wirtuozerię rzeźbiarską artysty, a także nadać całości efekt teatralności i iluzji, oddziałującej na zmysły i wyobraźnię widza. Dzięki temu każdy obserwator może lepiej zrozumieć i odczuć przed-

<sup>25</sup> E. Gieysztor-Miłobędzka, *W obronie 'całościowości'. Pojęcie Gesamtkunstwerk*, „Kultura Współczesna” 1995, nr 3/4, s. 73–100, <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/1995/3-4?-nid=665> [dostęp: 4.02.2016].

stawioną scenę. Teatralizacji kaplicy służą m.in. wprowadzone przez Gian Lorenza na ścianach bocznych dwie loże, w których „zasiadają” marmurowe wizerunki członków rodziny Cornaro. Są oni pogrążeni w rozmowie, jakby zupełnie nieświadomi boskiego uniesienia, jakie właśnie przeżywa św. Teresa z Ávila. Według przekazu św. Jana od Krzyża kobieta zobaczyła anioła, który włóczęnią przeszył jej serce, sprawiając jej ból i radość równocześnie<sup>26</sup>. Jest to jedna z najbardziej zmysłowych rzeźb Giovanniego Lorenza Berniniego, która podobnie jak grupa *Apollo i Dafne* oraz *Błogosławiona Ludwika Albertoni* budziła wiele kontrowersji, odkąd tylko powstała. Wymienione prace oddziaływały nie tylko na wzrok widza, ale poprzez wyobraźnię również na pozostałe zmysły, takie jak dotyk i słuch. Stojąc przed kaplicą, słysząc rozbrzmiewającą zwykle w kościele muzykę klasyczną (czy to włączaną przez pilnującego kościoła zakonnika, czy też odgrywaną przez organistę), niemal czujemy na sobie ciepło niebiańskich promieni, jakie spływały na Teresę. Dopełnienie charakteru kaplicy stanowi świetne dopasowanie przytłumionej, a jednocześnie zróżnicowanej kolorystyki kamiennych i stiukowych okładzin ścian, kolumn oraz przerywanego gzymsu belkowania ołtarza. Takie zestawienie miało działać na zasadzie totalnego dzieła sztuki, łącząc w spójną całość detale, dekoracje i całe formy architektoniczne z jednoczesnym zaakcentowaniem centralnej grupy rzeźbiarskiej. Otoczenie niemal samo prowadzi wzrok widza na miejsce rozgrywającej się najistotniejszej sceny, nadając doniosłość przedstawieniu.

Kościół Sant Andrea al Quirinale, jedyne dzieło od początku do końca zaprojektowane przez Berniniego, został wzniesiony na zlecenie zakonu Jezuitów. Budowla jest świadectwem dojrzałego podejścia artysty do zagadnień architektonicznych. Sam Giovanni Lorenzo wielokrotnie podkreślał, że tylko z tego dzieła jest w pełni zadowolony i tylko w nim nic by nie poprawił. Artysta traktował architekturę jako tło dla rzeźby lub rzeźbiarskiej dekoracji, był perfekcjonistą, niezależnie od skali i rangi dzieła, które tworzył. „Zwykł był nie mniej pracy i staranności wkładać w projekt lampy, niż by włożył w projekt najwspanialszej budowli”<sup>27</sup>, co jest doskonale widoczne we wnętrzu świątyni Sant Andrea al Quirinale. Kościół został dopracowany w najdrobniejszym detalu, zaprojektowany całościowo wraz z dekoracją, od posadzki po sufit czy lawaterz. Działanie światła naturalnego w dobrze oświetlonym

<sup>26</sup> *Święty Jan od Krzyża. Doktor Kościoła. Dzieła*, t. 2, Kraków 1975, s. 264–269.

<sup>27</sup> S. Ludovici, dz. cyt., s. 145.



wnętrzu potęguje nagromadzenie złota i elementów rzeźbiarskich, które wraz z układem na planie elipsy wywołują wrażenie migotania i wirowania całego otoczenia. Artyście udało się oszukać zmysły widzów, którzy zamiast marmuru widzą wstęgi, draperie, a nawet obłoki. Kolorystyka kościoła została mocno ograniczona i przytłumiona, dzięki czemu marmurowe rzeźby są jeszcze lepiej wyeksponowane, a obrazy w ołtarzach przyciągają wzrok.

Gian Lorenzo Bernini wielokrotnie przyznawał, że wiele jego prac udało się jedynie dzięki *a caso* – szczęśliwemu przypadkowi. Sztuka była dla niego dziełem umysłu, dlatego też bardzo podziwiał Poussina. Uważał, że o doskonałości dzieła sztuki świadczy *decorum* – zgodność dzieła z tematem, oraz *costume* – odpowiedniość formy wobec treści<sup>28</sup>, a podstawowym warunkiem doskonałości są stosunki matematyczne poszczególnych elementów. Cechy te przejawiają się bardzo wyraźnie we wspomnianych realizacjach rzeźbiarskich i architektonicznych artysty. Widz z łatwością może dostrzec, jak ważne dla Berniniego było odpowiednie ukazanie tematu, a w relacjach architektonicznych – stosowanie starożytnych zasad proporcji opartych na ludzkim ciele.

Ten szkicowy przegląd rzymskich ekspozycji dzieł Berniniego, ze szczególnym uwzględnieniem wystawy czasowej „Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore”, ukazuje różne sposoby eksponowania prac jednego artysty. Umożliwia poznanie skali oddziaływania dzieł Berniniego na otoczenie, czy to w zaprojektowanym założeniu architektonicznym, historycznym kontekście, typowej muzealnej powierzchni, czy też specjalnie stworzonej przestrzeni ekspozycji czasowej. Najbardziej „korzystna”, zarówno dla dzieł artysty, jak i percepcji zwiedzającego, zdaje się właśnie współczesna wystawa czasowa. Zastosowanie nowoczesnych metod ekspozycyjnych, takich jak: neutralne tło, oświetlenie punktowe, wyciemnienie sal, minimalizacja elementów rozpraszających, stworzyło niemalże idealne warunki podkreślające niezwykły charakter prac Berniniego, a zarazem nawiązywało do zasad, którymi kierował się artysta w trakcie realizacji i komponowania własnych dzieł. Możliwość odpowiedniego i wyselekcjonowanego doboru prac zbudowanego wokół określonego tematu i koncepcji spotęgowała znaczenie dorobku Berniniego dla sztuki europejskiej. Sposób aranżacji – czysty i minimalistyczny – wizualnie „wyrwał” jednak dzieła artysty z kontekstu historycznego (choć był on tworzony w warstwie merytorycznej wystawy). Taką cechą mają natomiast

<sup>28</sup> J. Białostocki, dz. cyt., s. 103.

wystawy stałe w muzeach rzymskich, prezentujące pojedyncze dzieła Berniniego. Ekspozycje mieszczą się zwykle w salach nowożytnych, a w przypadku Galerii Borghese dodatkową wartością jest prezentowanie rzeźb w miejscu, na którego potrzeby zostały stworzone. Pozwala to przybliżyć widzowi charakter epoki, w której tworzył artysta, oraz sposób, w jaki dzieła funkcjonowały w przestrzeni. Widz ma do nich dość swobodny dostęp, co umożliwia poznanie oraz kontemplację warsztatu twórcy. Niestety, ze względu na charakter wystawy – rozbudowującej się przez lata kolekcji, dzieła Berniniego są w większości nieodpowiednio wyeksponowane. Ich zagęszczenie w salach powoduje, że zwiedzający może łatwo ominąć konkretne dzieło lub nie dostrzec kunsztu jego wykonania.

Odrębnym zagadnieniem jest przedstawienie całościowych realizacji architektonicznych Berniniego. Ich zaletą jest również historyczny kontekst ukazujący, co sam artysta myślał o prezentacji rzeźb oraz aranżacji wnętrz, a także niezmienność funkcji, jaką pełniły pierwotnie. Dziś dostęp do rzeźb jest ograniczony, co pozbawia nas możliwości ich swobodnego oglądu z każdej strony oraz kontemplacji warsztatu artysty. Idea *Gesamtkunstwerk* czy *theatrum mundi* zawarta w tych niezwyklej realizacjach wciąż jednak zachwyca i stanowi inspirację nie tylko dla artystów, ale również kuratorów, co pokazała niezwykle wystawa „Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore”.

The influence of exhibition work of art on its viewers' reception  
on the basis of selected works by Giovanni Lorenzo Bernini  
(abstract)

In her article, the author presents selected Roman museum expositions, including works by Giovanni Lorenzo Bernini, and their comparison, especially with regard to the exposition and arrangement measures. The biggest part concerns the temporary exhibition “Il Laboratorio del Genio. Bernini disegnatore”, shown in Palazzo Barberini in 2015, as confronted with permanent exhibitions in Borghese Gallery, Capitoline Museums and Vatican Museum. The presentation is complemented by an attempt to illustrate what the master himself thought of his works and their exposure, on the basis of Cornaro Chapel in Santa Maria della Vittoria church (1647–1652) and San Andrea al Quirinale church (1658–1671). The article aims not only to depict various ways of presenting Bernini's remarkably sensual works, but also to determine the influence of arrangement on viewer's perception.

## IZABELA KIEŁEK

UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA  
(studia magisterskie, ochrona dóbr kultury, I rok)

# Powtarzalne/niepowtarzalne? Zawłaszczenie jako proces sensualny – próba analizy

[...] dzisiejsi symulanci próbują uzgodnić rzeczywistość,  
wszelką rzeczywistość, z własnymi modelami symulacji<sup>1</sup>.

Jean Baudrillard

Sensualność ekspozycji muzealnej to tematyka szeroka, której nie da się wyczerpać w jednym opracowaniu. Wśród wielu problematycznych kwestii szczególnie interesujące wydało mi się zagadnienie zawłaszczenia w kontekście doświadczenia wzrokowego i pamięciowego. Sensualność możemy zdefiniować jako zbiór doznań zmysłowych i zjawisk kierujących nimi, odpowiedzialnych za poznawanie rzeczywistości. Łączy się z nią również wywoływanie różnych reakcji emocjonalnych. W przypadku dzieł sztuki mamy do czynienia z celowo zaprojektowanym bodźcem<sup>2</sup>, który może powodować przewidzianą (przez artystę bądź kuratora) reakcję na określoną pracę.

<sup>1</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 176.

<sup>2</sup> Tak opisują to badacze Piotr Przybysz i Piotr Markiewicz: „[...] dzieło sztuki wizualnej jest z jednej strony bodźcem, którego oddziaływanie na system percepcyjno-emocjonalny podlega standardowym prawom ludzkiej psychologii i fizjologii, a z drugiej strony – jest to szczególnie bodziec. Dzięki artystycznym deformacjom, pominięciom i kompozycyjnym przesunięciom jest on często dla tego systemu silniejszym wyzwaniem niż zwyczajny przedmiot”; P. Przybysz, P. Markiewicz, *Neuroestetyczne aspekty komunikacji wizualnej i wyobraźni*, [w:] *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 121.

Pomimo wielu przemian, jakim podlega współczesna sztuka, w dalszym ciągu najważniejszym zmysłem uczestniczącym w poznaniu dzieła sztuki jest wzrok. Pozostałe zmysły bardzo często stanowią dopełnienie naszego systemu poznawczego i są podporządkowane patrzeniu. Maria Popczyk (za Jerzym Świecimskim) wymienia różne rodzaje aktywności opartej na widzeniu, której doświadczamy w muzeum. Należą do nich m.in.: „obserwacja, kontemplacja, wzrok badawczy, wzrok pasywny i aktywny, bezmyślne gapienie się i pobieżny »rzut oka«”<sup>3</sup>. Rudolf Arnheim twierdził, że proces percepcji wzrokowej to wizualne myślenie (nazywane również przez badacza twórczym widzeniem), oparte na pamięci i tworzące system postrzegania świata. Sztuka była traktowana przez badacza jako najlepsza stymulacja dla wzroku, odbierającego i porządkującego struktury budujące dzieło<sup>4</sup>.

Piotr Markiewicz i Piotr Przybysz proponują z kolei neuronalną wykładnię rozumienia dzieła sztuki. Wyróżniają typy bodźców artystycznych odbieranych przez wzrok. Występują one w dziełach sztuki w najrozmaitszych proporcjach i konfiguracjach, w różnym stopniu wpływając na odbiór pracy przez widza. Bodźce artystyczne są przez badaczy rozumiane jako zbiór elementów barwnych, przestrzennych i figuratywnych tworzących konstrukcję dzieła sztuki<sup>5</sup>. Spośród wymienionych przez nich typów bodźców<sup>6</sup>: iluzyjnego, niejednoznacznego, wyolbrzymionego, relacyjnego i empatycznego, najistotniejszy w kontekście zawłaszczania w sztuce jest bodziec relacyjny. Autorzy zakładają, że bodźcem relacyjnym jest obraz (bądź jego fragment), który nawiązuje do innej pracy. Podczas oglądu takiego obiektu widz ma możliwość identyfikacji jego cech kompozycyjnych z wcześniej poznanym dziełem stanowiącym ślad pamięciowy w jego umyśle. W taki sposób autorzy opisują fenomen „podwójnego nakierowania uwagi [...] aby w pełni odczytać dzieło sztuki, musimy nie tylko odebrać płynący z obrazu bezpośredni przekaz na temat przedstawionej na nim sceny rodzajowej lub wyglądu twarzy, ale jeszcze dodatkowo połączyć go myślowo z innym obrazem, którego jest on twórczą interpretacją”<sup>7</sup>. Pojawienie się wrażenia „już to widziałem” do-

<sup>3</sup> M. Popczyk, *Wzrok w muzeum*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/wzrok-w-muzeum-877/> [dostęp: 12.01.2016].

<sup>4</sup> Zob. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2011.

<sup>5</sup> P. Przybysz, P. Markiewicz, dz. cyt., s. 121.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 131.

tyczy więc struktury dzieła sztuki i jest pretekstem do rozpoczęcia dyskusji o współczesnej kulturze w kontekście doznania sensualnego.

W niniejszym artykule zawłaszczenie będzie definiowane jako mechanizm odwołujący się do struktury dzieła, odczytywanej dzięki kooperacji wzroku i pamięci. Możemy je uznać za jeden ze sposobów postrzegania, kształtowany przez każdego człowieka w indywidualny sposób. Jest to wyjątkowo kontrowersyjny aspekt współczesnej kultury, nie do końca przebadany i usystematyzowany. Stanowi on jednocześnie częsty motyw przewodni wielu dyskusji, zarówno w Polsce, jak i za granicą<sup>8</sup>. Zawłaszczenia mogą pełnić rozmaite funkcje: kulturowe, społeczne oraz historyczne. Zawsze jednak stanowią formę dialogu z widzem. Siła, z jaką będzie oddziaływać zawłaszczenie, zależy od poziomu zrozumienia motywu wykorzystanego do budowy dialogu. Zawłaszczenie pojawia się jako koncepcja pracy, postawa autorska, ale też jako strategia kuratorska.

W tekście zostanie omówiona różnica między zawłaszczeniem a zapożyczeniem oraz problem zawłaszczenia jako elementu budującego dzieło sztuki, ale także jako postawy artystycznej oraz strategii kuratorskiej. W przypadku strategii kuratorskiej zostanie również wskazane zróżnicowane podejście do zawłaszczeń i ich odbioru. Oczywiście artykuł nie wyczerpuje tego obszernego tematu i jest jedynie przyczynkiem do dalszych badań i dyskusji.

## Zapożyczamy czy zawłaszczamy?

Prace *appropriation art* (sztuka aropriacji, zawłaszczenia) są określane przez krytyków w różny sposób: jako inspiracje, pastisze, *hommage* czy interpretacje. Proces zawłaszczenia pewnych elementów sztuki wizualnej (kompozycyjnych, formalnych lub całościowych cytatów) oraz ponownego ich wykorzystania w innych pracach stał się swego rodzaju cechą rozpoznawczą dzieł powstających po modernizmie<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Jako jedną z dyskusji poświęconych sztuce zawłaszczeń można wymienić konferencję naukową „Cytat – powtórzenie – zawłaszczenie” zorganizowaną w dniach 11–12.10.2013 roku przez lubelską „Galerię Labirynt”.

<sup>9</sup> Arthur Danto wskazał, że ta cecha wynika z dowolności artystycznej i równoczesnego braku jednorodnego kierunku narracji. Nie ma stylu, który definiowałby współczesną sztukę. Jednocześnie artysta jest w stanie imitować dowolną manierę wykształconą na przestrzeni dziejów. Zob. A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, przeł. M. Salwa, Kraków 2007, s. 39.

Zawłaszczenia i zapożyczenia nie są wyłączną domeną dzisiejszych czasów i warto podkreślić różnicę między nimi. Zapozyczenia charakteryzował brak intencjonalnego odwołania się do działalności konkretnego artysty. O aprobachie i powszechności zapożyczeń świadczy popularność różnego rodzaju wzorników artystycznych, które kształtowały nowożytną sztukę europejską<sup>10</sup>. Powtórzenie tego samego motywu w różnych dziełach sztuki jest bodaj najprostszą formą zapożyczenia, a kryterium klasyfikacji estetycznej staje się podobieństwo powstałej pracy do pierwowzoru. W taki właśnie sposób funkcjonowały kopie, którym dziś nie sposób odmówić biegłości warsztatowej. W XIX wieku zapożyczenie zaczęło podlegać procesowi wartościowania i być może właśnie od tej pory stało się ono w pełni celowym zabiegiem artystycznym. Akademycy twórcy świadomie cytowali w swoich pracach dzieła innych artystów, często sięgając po wzorce antyczne. Takie cytaty stawały się źródłem rozrywki intelektualnej dla widza. Dobrym przykładem tej praktyki może być dzieło Paula Delaroche'a *L'Hemicycle du Palais des Beux-Art* (1842). Monumentalnych rozmiarów mural przedstawia siedemdziesięciu pięciu najznamienitszych artystów ze wszystkich epok, których wizerunki zostały opracowane na podstawie autoportretów twórców. Niemal w tym samym czasie zaczął się popularyzować mit o romantycznym artyście, którego działalność jest wypadkową geniuszu i natchnienia<sup>11</sup>, co z kolei postawiło zapożyczenie w negatywnym świetle – jako tendencję zabijającą wszelką indywidualność.

## Zawłaszczenie jako dzieło sztuki

W pracach kubistów, surrealistów i dadaistów zawłaszczenie pojawia się w nieco innym ujęciu: jako włączanie w dzieło sztuki obiektów codziennego użytku. W ten sposób artyści kwestionowali ich pierwotną funkcję, tym samym podważając rolę zarówno dzieła sztuki, jak i samego artysty.

Jako przykład może posłużyć pierwszy *collage* wykonany przez Pabla Picassa, *Martwa natura z wyplatany krzesłem* (1912). Podstawą tej pracy jest w dalszym ciągu malarstwo olejne, lecz dzięki wprowadzeniu dodatkowych elementów (fragmentu prawdziwej ceraty z nadrukowanym wzorem plecionki oraz liny) mamy do czynienia z dość szczególnym sposobem „zawłaszczania

<sup>10</sup> Zob. E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 147–177.

<sup>11</sup> Zob. A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie: romantyzm – historyzm – realizm*, Warszawa 1989.

sobie” prawa do realnego świata. Dzieło Picassa z jednej strony funkcjonuje jako abstrakcyjny malarski byt, a z drugiej swoją konstrukcją nawiązuje do kawiarnianego stolika (łatwo rozpoznawalnego przez widzów). Artysta, tworząc tę pracę, wykorzystał potencjał sensualny dołączonych obiektów. Gruby sznur opleciony wokół owalnego podobrazia sugeruje przestrzenność powstałego obiektu, a nadruk na ceracie imituje realną sieć wiklinowych splotów. W ten sposób powstała iluzja, którą możemy rozumieć w kontekście trójwymiarowego bodźca relacyjnego, odnoszącego się do wyobrażenia (idei) codziennego przedmiotu. Nie mamy do czynienia z prawdziwym blatem stolika, jednak dzięki silnemu złudzeniu i odnalezieniu analogii przedmiotu w pamięci obraz nabiera niejednoznaczności.

Używane przez Marcela Duchampa *ready mades* (takie jak *Koło rowerowe*, *Suszarka* czy *Fontanna*) prowokowały do stawiania pytań o oryginalność i powtarzalność dzieła sztuki. Zapewne wielkim szokiem dla ówczesnego widza było zetknięcie się z przedmiotem dobrze mu znanym i, co ważne, zapamiętanym jako codzienny w zupełnie nowym kontekście, w przestrzeni galeryjnej. W podobny sposób funkcjonują prace wykonane w technikach fotomontażu, *collage’u* i *assemblage’u*, których konstrukcja opiera się na bezpośrednim cytacie z realnego świata. Jako kulminacyjny punkt zawłaszczania codzienności na potrzeby sztuki można potraktować działalność artystów pop-artu, którzy podkreślili, że pozornie nic nie musi odróżniać dzieła sztuki od „zwyčajnego rzeczywistego przedmiotu”<sup>12</sup>.

Pod nazwą *appropriation art* zawłaszczenie funkcjonuje od lat 80. XX wieku i pojawia się jako krytyczny komentarz do takich zagadnień, jak oryginalność i autorstwo. Temat ten jest wciąż aktualny m.in. dlatego, że kiedy zostaje poruszona kwestia jakiegokolwiek kopiowania, od razu nasuwa się pytanie o prawa autorskie<sup>13</sup>. Zawłaszczenia w takim ujęciu są postrzegane jako „system tworzenia”, polegający na świadomym przywłaszczaniu prac innych autorów, bez uwzględnienia regulacji prawnych<sup>14</sup>. Kwestie te są szeroko komentowane przez środowiska eksperckie, teoretyków sztuki, artystów

<sup>12</sup> A. C. Danto, dz. cyt., s. 39.

<sup>13</sup> R. Towse, *Ekonomia kultury. Kompendium*, przeł. H. Dębowski, K. L. Pogorzelski, Ł. M. Skrok, Warszawa 2011, s. 356–366. Pełny tekst Ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych jest dostępny pod adresem internetowym: <http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU19940240083> [dostęp: 29.01.2016].

<sup>14</sup> Zob. *Cytat – zawłaszczenie – powtórzenie*, red. A. Skarbek, Lublin 2014, s. 6–7.

i prawników<sup>15</sup>. Są rozpatrywane zarówno jako przejaw swobody artystycznej, jak i zwykłej kradzieży. W dyskusjach tych zawsze pada pytanie o powtarzalność dzieła sztuki. Zwrot mówiący o tym, że „wszystko już było”, otwiera więc przed nami możliwość zastanowienia się nad nowymi sposobami tworzenia zawłaszczeń i ich celowością.

## Zawłaszczenie jako prowokacja

Aktualnie, oprócz prostego zapożyczania-kopiowania (dotyczącego również warstwy technologicznej), zawłaszczenia są budowane za pomocą strategii (rozumianych jako połączenie techniki i postawy artystycznej, o czym pisał Łukasz Ronduda<sup>16</sup>), wymagającej od artysty podjęcia całkowicie świadomej gry z widzem. Taką strategią budowania zawłaszczeń posługują się „prowokatorzy kultury”<sup>17</sup>. Są to autorzy, którzy zawłaszczenie rozumieją jako formę kontestacji kultury, podkreślając kontrast między starym a nowym dziełem. Ta specyficzna negacja jest tworzona za pomocą *adbustingu*, czyli subwersji (ang. *subvertising*).

Praktyka ta powstała w latach 80. XX wieku jako neologizm składający się z dwóch słów: *advertising* (reklamowanie) i *subversive* (wywracać). Łukasz Ronduda definiuje termin „subwersja” jako postawę krytyczną wobec dominującej kultury<sup>18</sup>. Jest więc ona metodą (bądź techniką) artystycznego zawłaszczania gotowych wytworów kultury popularnej, a następnie ich przekształcania w wytwory o innym nośniku znaczeniowym<sup>19</sup>.

Przykładem wykorzystania tej strategii są prace dwóch polskich artystów, których obiekty stanowią swego rodzaju „ciąg zawłaszczeń”. Pierwszą z nich jest cykl obrazów *Stażewski i Strzemiński myślą mi się* (1988) autorstwa Pawła Susida. Artysta wykorzystał w swoim cyklu estetykę charakterystyczną

<sup>15</sup> P. Strożek, *O problemach zawłaszczania i akcie wandalizmu Maximo Caminero*, <http://www.obieg.pl/felieton/31474> [dostęp: 29.01.2016].

<sup>16</sup> Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 13.

<sup>17</sup> Angielski termin określający prowokację kulturową (nazywaną też wojną memów albo wojną semiologiczną) to *culture jamming*. Został on po raz pierwszy wykorzystany w 1984 roku przez Dona Joyce’a w nagraniu *Jamcon 84*.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, s. 9–10. Takie przekształcanie znaczeń można spotkać w praktyce *billboard banditry* polegającej na „przerobieniu” billboardu reklamowego na billboard głoszący treści antysystemowe. W Stanach Zjednoczonych *billboard banditry* jest reprezentowane przez ruch B.U.G.A.U.P., w Polsce przez Radykalną Akcję Twórczą.



dla twórczości czołowych przedstawicieli konstruktywizmu. Powstałe w ten sposób prace mogłyby z powodzeniem funkcjonować jako falsyfikaty, gdyby nie fakt, że Susid każdą z nich opatrzył krótkim komentarzem – sarkastyczną puentą, tworzącą zupełnie nowy kontekst dla rozpoznawalnego wzorca.

Równie ciekawym przykładem subwersji jest billboard artysty street artu Petera Fussa *Kaczyński i Kaczyński myślą mi się* (2006), który stanowi jednocześnie komentarz do sytuacji politycznej i zawłaszczenie schematu wypracowanego przez Susida. Interesujące staje się wielopłaszczyznowe funkcjonowanie billboardu Fussa; może on oddziaływać zarówno jako zupełnie nowy byt (i tak dzieje się w przypadku widzów, którzy nie zetknęli się z cyklem *Stażewski i Strzeмиński myślą mi się*), jak i być w pierwszej kolejności interpretowany jako jawne wykorzystanie wzorca wypracowanego przez Susida, który nie został jednak powtórzony w identycznej formie (nie jest więc kopią). We wszystkich omawianych powyżej przypadkach mamy do czynienia z sytuacją podwójnego nakierowania. Zawłaszczenia te zatem, mimo że odnoszą się tylko do zmysłu wzroku, mają specyficznie sensualny charakter. Ta zmysłowość może być postrzegana jako proces myślowy i pamięciowy.

Inną popularną odmianą strategii subwersywnej jest *found footage*<sup>20</sup> i dotyczy filmu. Polega on na zaadaptowaniu istniejącego już utworu do nowej pracy, która zmienia jego kontekst. Pierwotny utwór służy więc jako medium do tworzenia różnych kompilacji, zwykle o charakterze krytycznym w stosunku do popularnych aspektów kultury wizualnej.

## Zawłaszczenie a wystawiennictwo

Udostępnianie zawłaszczanych prac może funkcjonować także jako atrakcyjna strategia kuratorska, będąca oryginalnym sposobem prezentowania kolekcji. W podstawowej formie, jako „dialog dzieła i historii”, jest to koncepcja ryzykowna, ponieważ wymaga od odbiorcy kompetencji kulturowych. Są one niezbędne do odczytania kontekstu historycznego, co sytuuje widza w roli „znawcy” sztuki i jej historii. Tego typu podejście może się przyczynić do stworzenia edukacyjnej wystawy, choć skierowanej do „zaprojektowanego” odbiorcy.

<sup>20</sup> Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006, s. 49.

Peter Vergo w eseju *Milczący obiekt*<sup>21</sup> zauważył, że bardzo często postawą kuratorów i artystów kieruje „arogancki i bezkompromisowy” pogląd, że widza cechuje pewien poziom wykształcenia i wrażliwości. Wykluczają tym samym odbiorcę, który czy to przez wychowanie w innych kręgach kulturowych, czy też przez swój status społeczny nie jest w pełni poinformowany i nie zauważa zakodowanej zawłaszczonej treści. Praca pozostaje więc tylko niewiele mówiącym obiektem, który musi „obronić się sam”. Zwykle jednak mamy do czynienia z wystawami, na których element „znawstwa” nie jest wyłącznym wyznacznikiem decydującym o tym, że historia dzieł stanowi jedyny słuszny kontekst, bez którego prace nie mogą funkcjonować. Problem osadzenia widza w danych realiach kulturowych jest szczególnie istotny w percepcji dzieł zawłaszczonych. Według Markiewicza i Przybysza wiedza na temat pierwowzoru danego dzieła jest niezbędna, aby miało ono charakter bodźca relacyjnego. Dlatego warto zadać pytanie, jak często kurator nieświadomie wchodzi w rolę znawcy sztuki, ignorując przy tym różnorodność swoich widzów.

Takie „znawstwo” jest podobne do zjawiska *déjà vu*<sup>22</sup> – na wpół uświadomionego wrażenia, że dana sytuacja miała miejsce, czy też raczej „była już przez nas zobaczona”. *Déjà vu* dotyka większość społeczeństwa i choć zazwyczaj nie jest objawem chorobowym, to bardzo często osobom, które go doświadczają, towarzyszy stan niepokoju. Być może to właśnie chęć zaniepokojenia widza prowadzi artystów do tworzenia odniesień do istniejących już dzieł sztuki. Można powiedzieć, że powstająca w ten sposób praca, choć jest tworem nowym, staje się do pewnego stopnia symulacją swojego pierwowzoru i prowokuje widza do poszukiwania w pamięci powiązań z oryginałem i odkrycia zupełnie nowej ścieżki interpretacyjnej dla znanych elementów.

Dyskusję o granicach powtarzania prac przez różnych twórców zainicjowała Maria Brewińska, kuratorka wystawy „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce”, która odbyła się w warszawskiej Zachęcie w drugim kwartale 2015 roku (7.03–31.04). Kuratorka sięgnęła po prace znanych artystów, w różny sposób wpisując się w zjawisko zawłaszczania jako cytatu, inspiracji czy

<sup>21</sup> P. Vergo, *Milczący obiekt*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 323.

<sup>22</sup> Do roli *déjà vu* w sztuce odnosiła się wystawa „Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube” (Już widziane? Sztuka powtórzeń od Dürera do YouTube), zorganizowana w Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe (21.04–5.08.2012 roku). Recenzja wystawy: M. M. Bieczyński, *Historia sztuki historią tego, co „niegdyś widziane”. O naśladownictwie w sztuce i wystawie „Déjà-vu?” w Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe*, „Artluk” 2012, nr 3, s. 14–19.

daleko sięgających transformacji. Wystawa poruszała różne kwestie z zakresu apropiacji, m.in. zagadnienia związane z prawną problematyką zawłaszczeń. Jednocześnie jednak pojawiło się na niej pytanie o rolę artysty zawłaszczającego sobie twórczość często kanonicznych dziś autorów<sup>23</sup>. Dla Anety Grzeszykowskiej, pastiszującej klasyczny cykl Cindy Sherman *Untitled Film Stills*, powtórzenie wypracowanej przez Sherman formy było pretekstem do snucia opowieści o wyzbyciu się własnej tożsamości. Wśród artystów „samplujących”<sup>24</sup> sławne dzieła pojawili się: Ai Weiwei, Aleksandra Ska, Deborah Kass, Douglas Gordon i Sandro Miller. Zdjęcie autorstwa Millera zostało wybrane na plakat reklamujący ekspozycję – było to nieco szokujące wcielenie aktora Johna Malkovicha w postać matki-imigrantki uwiecznionej na fotografii Dorothei Lange *Matka-tułaczka (Migrant Mother)* z 1936 roku.



Il. 1. Zdjęcie z wystawy fotografii Sandro Millera „Malkovich, Malkovich, Malkovich. Homage to photographic masters”, Fundacja Tumult, Toruń, fot. A. Białecka, 2015

Interesujące wydaje się zestawienie wystawy w Zachęcie z indywidualną wystawą Millera prezentującą cały projekt *Malkovich, Malkovich, Malkovich* (il. 1). To właśnie na tej ekspozycji najwyraźniej został ukazany potencjał

<sup>23</sup> Takich jak: Andy Warhol, Constantin Brâncuși, Władimir Tatlin, Marcel Duchamp, Robert Morris. Jeśli chodzi o polskich twórców, warto wymienić: Grzegorza Kowalskiego, Natalię LL i Edwarda Krasińskiego.

<sup>24</sup> Sampling – proces wklejania sampli (pojedynczych dźwięków, fragmentów muzycznych) do utworu muzycznego. W rozumieniu prawa autorskiego efektem jest zupełnie nowy utwór.

zawłaszczenia jako strategii kuratorskiej. Co ciekawe, prace, które na wystawie w Zachęcie funkcjonowały jedynie jako apoteoza mistrzów fotografii, prezentowane już jako cykl nabrały innego znaczenia. Miller bardzo trafnie ujął istotę całego projektu: „Przez wiele lat obserwowałem, jak John zmienia się, żeby wcielić się w postać, którą chciałem stworzyć. W zaledwie kilka sekund stawał się Alfredem Hitchcockiem, »matką tułaczką« Dorothei Lange, Adolfem Hitlerem. Obserwacja tej przemiany na scenie i przed obiektywem to niesamowita rzecz”<sup>25</sup>. Głównym tematem cyklu nie jest więc proste odtworzenie kompozycji, lecz próba oddania elementów budujących emocje w pierwowzorach. Wyzwaniem staje się odtworzenie atmosfery, jaka panowała podczas pracy nad oryginałem, oddanie indywidualizmu mistrzów fotografii i uchwycenie wyjątkowości pozujących osób<sup>26</sup>. Oglądając pozbawione podpisów fotografie (informacje dotyczące oryginałów zostały zawarte w ulotce, z której widz mógł w dowolnej chwili skorzystać), można wybrać rozmaite ścieżki interpretacyjne, ale każda z nich będzie się wiązała z charakterystyką bodźca relacyjnego. Klucz interpretacyjny fotografii Millera jest budowany na zasadzie skojarzeń. Oczywiście można docenić kunszt fotografa<sup>27</sup> i dostrzec ukrytego pod różnymi wcieleniami wybitnego aktora Johna Malkovicha. Można także podziwiać niezwykle postaci kultury i nauki (a wśród nich Alberta Einsteina, Marilyn Monroe, Pabla Picassa czy Ernesta Hemingwaya) utrwalone na zdjęciach najsłynniejszych fotografów epoki (Irvinga Penna, Diane Arbus, Victora Skrebneskiego). Zawłaszczone fotografie, pomimo niekiedy aż złudnego podobieństwa do oryginałów, wytwarzają zupełnie nowy kontekst interpretacyjny, przewartościowując w niektórych przypadkach ich cały sens. Fotografia Davida Baileya *Mick Jagger „Fur Hood”* (1964) ukazuje młodego, lekko onieśmiałego mężczyznę (być może jeszcze nieświadomego, że stoi u progu niesamowitej, międzynarodowej kariery), patrzącego wprost w „szklane oko” obiektywu i kokietującego widza. Malkovich w doskonały sposób kreuje postać Jaggera, ale takiego, jakim jest on współcześnie – pewnego swojego statusu, pozbawionego nieśmiałości i przede wszystkim elektryzującego widza swoją charyzmą. Zawłaszczony schemat funkcjonuje w tym

<sup>25</sup> J. Siskel, *Wstęp: Rozmowa z Sandro Millerem*, [w:] *Katalog wystawy Sandro Miller: Malkovich, Malkovich, Malkovich. Homage to photographic masters*, Toruń 2015, s. 25.

<sup>26</sup> O czym można się dowiedzieć z fragmentów filmu dokumentalnego (niestety, nie został podany jego tytuł) prezentowanego na wystawie.

<sup>27</sup> Sandro Miller został uznany za jednego z najlepszych fotografów komercyjnych. Prowadził kampanie reklamowe takich firm, jak Coca-Cola, BMW, Nikon i Adidas.

przypadku jako bodziec, mający na celu przykucie uwagi widza na dłużej niż okamgnienie. Widz odkrywa te różnice w miarę coraz uważniejszego oglądu (i porównania z odszukanym w pamięci wzorcem), co Maria Popczyk zapewne nazwałaby „wzrokiem badawczym”. Zestawienie to dowodzi, jak krzywdzące dla dzieła sztuki może być nieumiejętne wykorzystanie zawłaszczenia jako modusu tworzącego ekspozycje. Pośrednio tematem tym zajął się Marek Sobczyk, artysta i kurator w jednej osobie.

Jego monograficzna wystawa w Zachęcie: „Marek Sobczyk, »muzeum« w cudzysłowie”<sup>28</sup>, jest skonstruowana w przewrotny sposób – obiektami są prace wykonane przez Sobczyka, lecz jakby „w imieniu” innych twórców. Sam artysta o swoim projekcie napisał: „»muzeum« w cudzysłowie to projekt polegający na »własnoręcznym« wykonaniu pracy innego artysty na potrzeby »mojej« muzealnej kolekcji. Jeden artysta – »robiący« prace innych artystów, biorący ich w »cudzysłów« swojego opracowania. Jeden kurator, jeden dyrektor i wicedyrektor, jeden pracownik techniczny – to ta sama osoba. Traktowanie imienia i nazwiska innego artysty i jego stylu czy manieri jako obiektywnego środowiska plastycznego, tak jak linii, geometrii, gamy, słowa czy motywu etnicznego”<sup>29</sup>.

Powstała w ten sposób „prywatna” kolekcja, złożona z quasi-dzieł czołowych przedstawicieli sztuki ostatnich 120 lat, wykorzystuje zawłaszczenie jako formę opowieści o instytucjonalnym kolekcjonerstwie w Polsce. Sobczyk w jednym ze swoich kuratorskich opracowań<sup>30</sup> zauważył, że często na potrzeby dużej liczby nowo powstałych instytucji twórca sam dokonuje „autozawłaszczenia”, mogącego odnosić się zarówno do warstwy koncepcyjnej pracy, jak i do samego powielenia. Pojawia się więc pytanie o zawłaszczenie jako stabilne źródło dochodu. Jest to oczywiście interpretacja pojedynczego obiektu, który pozbawiony warstwy kontekstualnej całego projektu byłby zapewne odczytywany przede wszystkim przez pryzmat problemu artysty i rynku sztuki. Widz bez takich podpowiedzi, jak chociażby informacja, że może mieć do czynienia z zawłaszczeniem, przestaje być na nie wyczulony i może je po prostu zignorować. Stawiając tylko na zawłaszczenie i tworząc

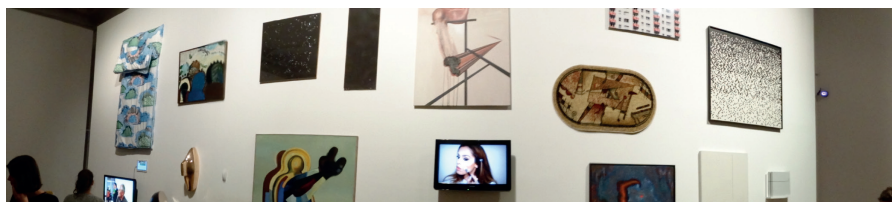
<sup>28</sup> Pierwsza odsłona tego projektu miała miejsce w lutym 2006 roku w małym salonie Zachęty.

<sup>29</sup> Marek Sobczyk, „muzeum” w cudzysłowie, „Zachęta” 2015, 12.2015–01.2016, s. 14.

<sup>30</sup> M. Sobczyk, *Najlepsza pasmanteria w regionie* [Tasiemka taftowa z tafty] 2015, <http://zacheta.art.pl/pl/wystawy/marek-sobczyk-muzeum-w-cudzyslowie?filters=eyJpZCI6WyIzMTQ4IiwMTUwIiwMzE0OSIsIjMxNTAiXSswib3JkZXIiOiJGSUVMRCAoaWQsMzE0OCwxNTAsMzE0OSwzMTUwKSJ9> [dostęp: 9.01.2016]. Do każdej z prezentowanych prac artysta dodał autorski tekst kuratorski.

je w sposób skomplikowany, artysta i kurator ryzykują całkowite niezrozumienie całej idei wystawy.

Ostatnim omawianym przykładem będzie wystawa Rafała Dominika i Szymona Żydeka, którzy przeprowadzili eksperyment edukacyjny, wspólnie tworząc ekspozycję „Sztuka w naszym wieku”, która miała być subiektywną opowieścią o sztuce, zilustrowaną wybranymi pracami z kolekcji Zachęty (il. 2). Współpraca artysty i kuratora zaowocowała trzema instalacjami, zbudowanymi z eksponatów autorstwa takich artystów, jak Magdalena Abakanowicz, Edward Dwurnik czy Ryszard Winiarski. Sens instalacji polegał głównie na znalezieniu prostych analogii w przedmiotach codziennego użytku i poszukiwaniu w nich źródeł inspiracji dla twórców. W ten sposób prace miały funkcjonować jako pozbawione kontekstu historycznego i kulturowego, dzięki czemu mogły być dostępne dla każdego. Dosłowność tego projektu została oparta przede wszystkim na odbiorze pracy jako doznania wzrokowego. Celowo zestawiono ze sobą dzieła i przedmioty w taki sposób, aby uruchomić proces odbioru bodźców, które pod względem struktur wizualnych (kolor, nasycenie, kształt, przejrzystość) są zbliżone.



Il. 2. Zdjęcie z wystawy „Sztuka w naszym wieku”. Rafał Dominik i Szymon Żydek oraz kolekcje Fundacji Sztuki Polskiej ING i Zachęty, Narodowej Galerii Sztuki. Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, Warszawa, fot. Ł. Kędziora, 2015

Założenie, że estetyczny i materialny kształt pracy jest wynikiem obserwacji otaczającego świata, oraz zestawienie dzieła sztuki ze zwykłymi przedmiotami mają wskazywać na powszedni charakter zawłasczeń. Takie podejście może wynikać z tezy, że dzieło sztuki i przedmiot podlegają temu samemu procesowi patrzenia, wywołującemu analogiczne bodźce oraz podobne reakcje u odbiorców. Twórcy wystawy powołują się również na użytkowość dzieła sztuki, które zawłasczone przez kulturę popularną może funkcjonować z takim samym powodzeniem (bez uszczerbku dla oryginału)

jako nadruk na kubku lub breloczek do kluczy<sup>31</sup>. Być może takie podejście nie uwzględnia faktu, że proces widzenia nie jest „prostym odbiorem”, pozbawionym doznania estetycznego i chęci przeżycia emocjonalnego sztuki.

Co istotne, elementy zestawione przez Rafała Dominika jako instalacja dzieło-przedmiot, paradoksalnie pozbawione komentarza kuratorskiego, przestają funkcjonować jako zawłaszczenia, ponieważ zaobserwowane powiązania są zbyt ogólne i proste. W wystawie zabrakło czytelnego wskazania analogii, które czynią z zawłaszczenia tzw. „twórczy abordaż”. To właśnie umiejętne wykorzystanie skojarzeń prowadzi do wytworzenia zupełnie nowej jakości, do której historia pierwowzoru jest dodatkiem – ważnym jako jedna z warstw interpretacyjnych, ale nie jedynym.

Wystawy oparte na koncepcjach zawłaszczenia odwołują się nie tylko do roli edukacyjnej (historycznej) i artystycznej, ale dają też możliwość prześledzenia specyficznej sytuacji, kiedy kontekstem wystawienniczym stają się prace innych artystów. Odbiór takiej wystawy może stać się dla widza pretekstem do racjonalnego przeanalizowania konkretnego procesu wzrokowego, na który składa się pamięć, dostrzeganie analogii oraz procesu metamorfozy, jakiemu podlega współczesna sztuka. Warto jednak pamiętać o tym, że budowanie zawłaszczeń nie sprowadza się współcześnie do tworzenia prostych kopii wizualnych; artyści sięgają po różne strategie, które stanowią kamuflaż prototypu, a jednocześnie pozwalają widzowi na wybór zupełnie innej ścieżki interpretacyjnej. Mając do czynienia z zawłaszczeniami, stajemy się więc świadkami pewnego rodzaju „dobrego piractwa”<sup>32</sup> – praktyki, za pomocą której w przewrotny sposób przedstawiana jest historia naszej kultury.

Repetitive/unique? Appropriation as a sensory process –  
an attempt of analysis  
(abstract)

The article attempts to analyse the question of sensuality in museum exposition in the context of appropriation as a visual and mental experience. The introduction provides a brief presentation of possible ways of perception with regard to museum

<sup>31</sup> R. Dominik, Sz. Żydek, *Informacje o wystawie. Rozmowa z Rafałem Dominikiem i Szymonem Żydkiem*, „Zachęta” 2015, 12.2015–01.2016, s. 23.

<sup>32</sup> Wprowadzenie określenia „dobre piractwo” w sztukach wizualnych postulowała Iza Kowalczyk w tekście *O pochwałę sztuki pirackiej i Oli Ska*, <http://strasznaszuka.blox.pl/t/435417/Aleksandra-Ska.html> [dostęp: 14.01.2016].

and neurology perspective. Further parts have been divided into short subsections, discussing various aspects of appropriation, such as: provocation, subversion, the role of appropriation in the art of arranging exhibitions, appropriation as a curator strategy. It presents a critical discussion of art exhibitions: “Cannibalism? On Appropriation in Art”; „Malcovich, Malcovich, Malcovich. Homage to photographic masters”; “Marek Sobczyk’s »museum« in quotation marks” and “Art of Our Century”. The aim of this analysis was to present how differently can appropriation be understood and what risks it carries.



## TOMASZ FELIKS DE ROSSET

UNIwersytet MIKOŁAJA KOPERNIKA  
(Zakład Muzealnictwa)

# Kolekcjonować i eksponować sztukę performance'u – czyli nie igra się z rzeczami martwymi\*\*

Fenomen, który umożliwił systemowi marszand-galeria przejęcie kontroli nad aktywnością artystyczną, fetyszyzując nasze produkcje, nie spadł z nieba. Wręcz przeciwnie, wspierały go nasze własne koncepcje. Myśleliśmy naiwnie, że nasze prace stanowią zaprzeczenie systemu rynku sztuki i jego logiki, podczas gdy było odwrotnie. Uczyniliśmy go tak mocnym, jakim nie był nigdy dotąd. To samo dotyczy galerii [...]. To nasze działania pozwoliły im prosperować. Galerzysta mówił: „potrzebujemy dokumentacji takiego, a takiego dzieła” i my żądanej dokumentacji dostarczaliśmy. Dziś uważam, że to najgorsza rzecz, jaka mogła być zrobiona<sup>1</sup>.

Vito Acconci

W 1961 roku włoski artysta Piero Manzoni wykonał serię 90 niedużych blaszanych konserw, wypełnionych substancją, którą objaśniał umieszczony na etykiecie napis „Gówno artysty” [*Merda d'artista/Merde de l'artiste/Artist's shit/Künstlerscheisse*]. Dzieło to stało się szeroko znane (także poza kręgiem fachowych krytyków i historyków sztuki), ale paradoksalnie w zasadzie nigdy

\* Zwrot ten pochodzi od tytułu wystawy „Ne pas jouer avec les choses mortes” [Nie igrać z rzeczami martwymi] w Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson w Nicei (29.02–24.05.2008).

<sup>1</sup> Cyt. za: J. Bigoc, *L'objet de la performance. Pour une réévaluation du rôle des « accessoires » produits et exposés dans les centres artistiques italiens des années 1970*, „Studiolo. Revue de l'histoire de l'art de l'Academie de France à Rome – Villa Médicis” 2015, no 9, s. 167.

nie był to obiekt wnikliwszej analizy teoretycznej. Do końca nie wiadomo nawet, jakie pobudki skłoniły artystę do jego stworzenia. Był to twórca tyleż kontrowersyjny, co inteligentny, ale tu być może zamiast wyrafinowanego przesłania należałoby raczej doszukiwać się sztubackiego nieco żartu, co sugeruje jego list do Bena Vautiera<sup>2</sup>. Z dzisiejszej perspektywy ta bardzo radykalna propozycja wygląda dość banalnie, jako naśladownictwo duchampowskiego „dzieła, co nie jest [dziełem] sztuki” [*œuvre qui ne soit pas d'art*], jako fizjologiczna wersja *ready made*, obnażająca konwencjonalność (o ile nie fikcyjność) tradycyjnych walorów artystycznych. To bowiem, co stworzył i Duchamp, i Manzoni, choć należy do obszaru sztuki, jest ich całkowicie pozbawione. A jednak tzw. świat sztuki to kupił. W ostatnich latach cena pojedynczej puszki ustaliła się w granicach 30–40 tys. euro, co wcale nie odbiera jej amatorów<sup>3</sup>. I trudno stwierdzić, czy wynika to z doceniania ironii artysty wobec fetyszyzmu rynku sztuki, czy też wręcz przeciwnie – jest świadectwem przewrotnej siły tego rynku, który nawet krytykę samego siebie potrafi skalculować (raczej na średnim poziomie).

Chociaż na początku lat 60. ubiegłego stulecia wytwarzanie konserw zdecydowanie bardziej kojarzyło się z przetwórstwem rolno-spożywczym niż z twórczością artystyczną, to gest Manzoniego już wówczas nie był odosobniony. Powstawało wiele propozycji znacznie wykraczających poza nowożytną i nowoczesną tradycję sztuki Zachodu, a wkrótce wystawa „Art of Assemblage” przypieczętowała obecność na tym obszarze przedmiotów i materii, którym nikt dotąd nie przyznałby najmniejszej wartości artystycznej (MoMA, 1961)<sup>4</sup>. Yves Klein eksperymentował z niematerialnością, którą za cenę złota sprzedawał kolekcjonerom, w Stanach Zjednoczonych rozwijał się nurt neo-dada, który potem przekształcił się w pop-art, w Anglii – *junk art*, we Francji – nowy realizm. Trzeba przyznać, że nurty te miały swoją stałą publiczność. Kontynuowały one niejako niszową jeszcze w pierwszej połowie

<sup>2</sup> „[...] si les collectionneurs veulent quelque chose d'intime, vraiment personel de l'artiste, voila la merde de l'artiste, vraiment à lui” [jeśli kolekcjonerzy chcą od artysty czegoś intymnego, naprawdę osobistego, oto gówno artysty, naprawdę jego osobiste], cyt. za: C. Paulhan, *Piero Manzoni. Se diviser pour mieux régner* [on line], referat na konferencji naukowej „Les fluides corporels dans l'art contemporain”, Institut National d'Histoire de l'Art, Paryż, 29.06.2010, [http://http://hicsa.univ-paris1.fr](http://hicsa.univ-paris1.fr) [dostęp: 12.12.2015].

<sup>3</sup> Świadectwem jest film Huguesa Peyreta *Chacun sa merde* (2001) na temat historii puszek Manzoniego i ich zbieraczy.

<sup>4</sup> W. C. Seitz, *The Art of Assemblage* [katalog wystawy: Museum of Modern Art, New York 2.10–12.11.1961, Dallas Museum for Contemporary Art 9.01–11.02.1962, San Francisco Museum of Art 5.03–15.04.1962], New York 1961.

XX wieku twórczość Duchampa, Schwittersa, futurystów, dadaistów, rosyjskich konstruktywistów, a w następnych latach rozbudowały się we Fluxus, akcjonizm wiedeński, poezję konkretną, happening, op-art, sztukę kinetyczną, minimalizm, konceptualizm, *arte povera*, *land art*, *body art*. Tendencje te wytyczyły charakter ówczesnej sztuki, przeważnie w przeciwstawieniu do koncepcji estetycznej dzieła jako przedmiotu szczególnego z uwagi na jego walory formalne<sup>5</sup>. Przemiany po drugiej wojnie światowej pod wieloma względami przekroczyły granice naturalnego w historii ewoluowania form artystycznej ekspresji. Można tu mówić o nowym paradygmacie sztuki, który w wyniku rewolucji, jaka się tu dokonała, zastąpił dawny, nie w pełni adekwatny do problemów dzisiejszej rzeczywistości<sup>6</sup>.

Rzeczywistość ta charakteryzuje się głównie tym, że nie miała część współczesnych realizacji, radykalnie odwracając się od tradycyjnych kategorii artystycznych, stała się w ich ramach nierozpoznawalna jako sztuka. Wymusiło to poszerzenie jej pola – zarówno w sensie przestrzennym, jak i społecznym oraz instytucjonalnym – co nie mogło pozostać bez wpływu na przemiany w odniesieniu do jej przedmiotu i percepcji. Wszechstronne doświadczanie granic etyki, prawa, moralności, a wreszcie estetyki stało się swoistą grą z granicami tego, co może być powszechnie uznawane za sztukę. Wiąże się z tym naruszanie modernistycznego imperatywu powagi i piękna oraz autentyczności w sensie bezinteresowności artysty, oryginalności dzieła i jego wykonania. W wymiarze materialnym dzieło staje się coraz mniej ważnym elementem sytuacji estetycznej, a wręcz całkiem zanika w procesie dematerializacji, konceptualizacji, hybrydyzacji, efemeryzacji, alografizacji, dokumentacji, mediacji. Sztuki plastyczne, odrzucając obecnie wszystkie jego

<sup>5</sup> C. Millet, *L'Art contemporain. Histoire et géographie*, Paris 2006, s. 26–27; zob. też A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 82. „Artyści swobodnie używają materiałów wytworzonych przez nową technologię, takich jak plastik, tworzywo akrylowe, części maszyn, dźwięki wytwarzane elektronicznie, pianka silikonowa. Wykorzystują codzienne przedmioty i sytuacje, gazety, narzędzia kuchenne, maski teatralne, produkcję fabryczną i taśmy montażowe. Stosują nietrwałe materiały, jak liście drzew, papier, światło, baloniki i elementy kultury masowej, wyprodukowane lub przejęte z nowych technologii, takie jak komiksy i dźwięki uliczne. Artyści wiercą i spawają, rozpryskują farbę, przekształcają nagrane dźwięki, kleją taśmy magnetofonowe, komponują na syntetyzatorze”.

<sup>6</sup> Zob. prace A. C. Danto (*Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł., oprac. i wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006; *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013) i N. Heinich (*Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris 2014), którzy odwołują się do rozważań nad charakterem rozwoju nauki amerykańskiego fizyka T. S. Kuhna (*Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa 2011).

tradycyjne cechy, często wychodzą poza nie, a za to wchodzą w wymiar czasowy oraz wchłaniają niejako swój własny szeroko rozumiany kontekst – przestrzenny, historyczny, intelektualny, zachowań ludzkich oraz uczestnictwa widza<sup>7</sup>. Oznacza to uprzywilejowanie procesu twórczego kosztem obiektu, zdegradowanego z pozycji dzieła o szczególnym statusie do pozycji zwykłego przedmiotu pełniącego jedynie funkcję rekwizytu bądź świadectwa. Na bieżąco uchwyciła to Lucy Lippard w słynnej książce-kolekcji *Six Years: the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972*<sup>8</sup>, a z perspektywy nowego już tysiąclecia francuski filozof i estetyk Yves Michaud określił jako przejście sztuki w „stan gazowy”<sup>9</sup>.

Sytuacja ta wymusza inny sposób transmisji przesłań sztuki, a w konsekwencji jej kolekcjonowania i ekspozycji<sup>10</sup>. Współczesna kolekcja i ekspozycja nie zawsze mogą pozostać prostą kontynuacją nowożytnych i nowoczesnych gabinetów oraz galerii. W XX wieku materialne dzieło, transparentne z perspektywy kolekcjonerstwa i wystawiennictwa, jako obiekt wizualny o określonym ładunku estetycznym, ulegało coraz bardziej zaawansowanej redukcji jako materialny przedmiot, aż do zastąpienia go – w skrajnym przypadku – przez „stan świadomości podniesiony do rangi sztuki”<sup>11</sup>. Sztuka performance’u jest pod tym względem szczególnie ilustratywna, ponieważ mamy tu do czynienia z uprzywilejowaniem procesu twórczego, odzwierciedlającego się przede wszystkim w działaniach efemerycznych, co przed kolekcjonowaniem i ekspozycją stawia bardzo poważne problemy. Sztuka ta rozgrywa się poza tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi lub na ich pograniczu,

<sup>7</sup> Syntetycznej i całościowo ujętej diagnozy tej sytuacji dokonała ostatnio francuska socjolog sztuki Natalie Heinich w swojej ostatniej książce; zob. też, dz. cyt.

<sup>8</sup> *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones)*, edycja i oprac. L. R. Lippard, Berkeley 1997 (ed. oryginalna 1973).

<sup>9</sup> Y. Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, Paris 2005.

<sup>10</sup> Zasadniczym celem tworzenia kolekcji i podstawą jej istnienia jest ekspozycja. Oba zjawiska są analogiczne, ponieważ ich najważniejsze operacje (gromadzenie i prezentowanie) opierają się na tych samych obiektach, będących nośnikami znaczeń (semioforach). Czasowy, przestrzenny, przedmiotowy i semantyczny zakres tych operacji może się oczywiście różnić – dlatego kolekcję należy widzieć raczej jako potencjalną tylko ekspozycję, a ekspozycję jako efemeryczną jedynie kolekcję.

<sup>11</sup> A. Berleant, dz. cyt., s. 162.

w ramach określonego tu-i-teraz, na zasadzie spektaklu teatralnego czy też koncertu, ale wymyka się perspektywie historycznej (dość krótkiej, bo sięgającej w zasadzie zaledwie połowy ubiegłego stulecia)<sup>12</sup>. Nie pozostawia ona bowiem nic, co można by odczytać jako artystyczne. Można to sprowadzić do dokumentacji, rekwizytów i ich fragmentów oraz relikwii, a także uczestnictwa, rozumianego jako pamięć zrealizowanego dzieła albo jego *re-enactment*, forma artystyczna popularna w nowym tysiącleciu, do czego przyczyniły się niewątpliwie wystawy Mariny Abramović w Guggenheim Museum („Seven Easy Pieces”, 2005) i MoMA („The Artist is Present”, 2010)<sup>13</sup>. Ten ostatni termin, pochodzący od określenia rekonstrukcji historycznej, oznacza tu nie tyle zwykłe powtórzenie performance’u, ile jego jakby reinterpretację w nowych okolicznościach, przy określonych różnicach czasu, przestrzeni i narracji oraz wykonawców; funkcjonuje on jako „żywe archiwum”, „przekaz”, a nawet metoda konserwacji zabytków (?!)<sup>14</sup>.

Bardzo ciekawe są refleksje Anne Bénichou, która jest profesorem sztuk wizualnych i medialnych na Université du Québec w Montrealu. Efemeryczne dzieła performatywne angażują ciało ludzkie, ustanawiają specyficzne relacje z publicznością, są realizowane w pewnych specyficznych kontekstach, dlatego wymagają innego niż tradycyjna sztuka „porządku przekazu”, który czerpie jednocześnie z archiwum (śladów i dokumentów, jak fotografia, film, wideo, relikty materialne) i pamięci przekazywanej bezpośrednio (oralnie). Konsekwencją tego są modele kuratorskie (odnoszące się zarówno do wystawiennictwa, jak i do kolekcjonowania) wystaw poświęconych performance’owi: większość z nich uprzywilejowuje relikty materialne, często wzbogacone dokumentacją filmową i wideo, w innych, nowszych, preferowane jest odtwarzanie, czyli *re-enactment*, jeszcze inne – obecnie dość rzadkie – są kombinacją obu poprzednich<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> J. Fowler, *Collecting live performance*, [w:] *Museums and the Future of Collecting*, ed. by S. J. Knell, Ashgate 2004, s. 242–249.

<sup>13</sup> Dla artystki *re-enactment* jest najdoskonalszym sposobem dokumentacji performance’u (*Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, catalogue d’exposition, Milan, Charta 2007, s. 11).

<sup>14</sup> Zob. E. Wysocka, *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 3, s. 17–24.

<sup>15</sup> Zob. A. Bénichou, *Mémoires et transmissions des oeuvres performatives: exposer les performances du passé*, [http://www.residence43-5.com/artistes\\_carnet\\_media/f-14.pdf](http://www.residence43-5.com/artistes_carnet_media/f-14.pdf) [dostęp: 20.01.2016]. Uwagi i refleksje z pobytu rezydencyjnego w Non-Maison w Aix-en-Provence, 20.10–17.12.2013.

Dość udaną próbą funkcjonowania wspomnianych modeli eksponowania performance'u stał się ostatnio długotrwały projekt *PerformanceProcess*, realizowany od września do grudnia zeszłego roku w jednej z ciekawszych przestrzeni sztuki współczesnej Paryża, w Szwajcarskim Centrum Kulturalnym (Centre culturel suisse, CCS) – z okazji 30. rocznicy jego istnienia (il. 1–4). Była to w pełni poświęcona tej dyscyplinie artystycznej propozycja syntetycznego ujęcia jej ponad półwiecznego rozwoju w Szwajcarii w latach 1960–2015. Ponieważ jest to hybrydyczna forma sztuki, która jako medium istnieje w granicach wielu dyscyplin artystycznych i może być określana na różnorodne sposoby, Jean-Paul Felley i Olivier Kaeser przyjęli formułę wystawy-festiwalu o rozbudowanej strukturze, rozgrywającej się w wielu sekcjach, w różnym czasie i w różnych miejscach – przede wszystkim w macierzystym budynku instytucji w dzielnicy Marais, ale także w 11 innych punktach Paryża (m.in. Centre Georges Pompidou, Musée Nissim de Camondo, Musée Picasso, Musée de la Chasse et de la Nature, Fondation de la Maison Rouge, Jardin des Plantes). Całość projektu obejmowała trzy części: wystawę dokumentacji rysunkowej, fotograficznej i filmowej, samodzielne performance'y (zarówno aktualne, jak i *re-enactments*) oraz 12 pięciodniowych monograficznych wydzielonych wystaw i prezentacji nazwanych z angielska *focus*, często połączonych z performance'ami trwającymi od kwadransa do pełnych pięciu dni. Inaugurację imprezy połączono z ubiegłoroczną edycją festiwalu młodej sztuki szwajcarskiej Extra Ball (organizowanego od 2009 roku). Ogółem poza wystawą dokumentacji program *live* imprezy obejmował 40 performance'ów zaprezentowanych w ramach ok. 100 pokazów 46 artystów i grup twórczych, które uzupełniły dyskusje i jednodniowe kolokwium poświęcone tej tematyce<sup>16</sup>.

Wystawa została zlokalizowana w dwóch wnętrzach ekspozycyjnych CCS: dużej sali na piętrze budynku głównego (tam odbywały się także performance'y oraz prezentacje wydzielone) i w mniejszym aneksie w oficynie, dostępnym z wewnętrznego dziedzińca. Pod względem kolorystycznym charakter tych wnętrz wytyczała jednolicie szara scenografia zrealizowana przez genewsko-lizbońskie biuro architektoniczne Bureau A (Leopold Banchini i Daniel Zamarbide). Szary kolor ścian i wszystkich elementów miał podkreślać obecność artystów i ich dzieł. Jako gabloty ekspozycyjne służyły również

<sup>16</sup> Projektowi *PerformanceProcess* został poświęcony osobny numer kwartalnika wydawanego przez Centre culturel suisse w Paryżu „Le Phare” (nr 21 z września 2015), pełną jego dokumentację zawiera natomiast portal internetowy: <http://www.pprocess.ch/fr/archives/0/archives.html> [dostęp: 12.01.2016].



II. 1–2. Projekt *PerformanceProcess*, Szwajcarskie Centrum Kulturalne (Centre culturel suisse, CCS), fot. T. F. de Rosset, 2015



II. 3–4. Projekt *PerformanceProcess*, Szwajcarskie Centrum Kulturalne (Centre culturel suisse, CCS), fot. T. F. de Rosset, 2015



szare plastikowe pojemniki typu Athena na kółkach, w których znajdowały się monitory do projekcji wideo, albo też ustawione na ziemi, kilkupoziomowe, i zawierające dokumentację fotograficzną i rysunkową; do tej samej stylistyki nawiązywało także kilka sporych telebimów. Scenografia była wzbogacona instalacją *Walk the Chair* (2010) autorstwa La Ribot, mieszkającej w Genewie hiszpańskiej tancerki, choreografki i artystki transdyscyplinarnej. Było to jednocześnie „dzieło otwarte”, zachęcające widza do aktywności, złożone z 50 składanych krzeseł do siadania, przemieszczania, ale też czytania, bo na każdym zapisano fragmenty sentencji na temat tańca i ruchu wypowiedzianych przez myślicieli, artystów, tancerzy i pisarzy, takich jak Isadora Duncan, Henri Bergson, Gertrude Stein, Ludwig Wittgenstein, Allan Kaprow, Roland Barthes, Vito Acconci, Robert Barry. Sala na dole w dziedzińcu była poświęcona najwcześniejszej historii szwajcarskiego performance'u, udokumentowanej fotograficznie i filmowo w pojemnikach Athena oraz na ścianach. Jean Tinguely był reprezentowany dokumentacją pośredniej między rzeźbą a działaniem konstrukcji *La Vittoria*, która przedstawiała wielki wytrysk ognia z fallicznej maszyny przed katedrą w Mediolanie (1970); Daniel Spoerri – organizowanymi przez siebie w galeriach i plenerze ucztami oraz tableau-piège *Variation on a meal* (1964); Urs Lüthi i Tony Morgan – fotografiami i filmami. W sali głównej na piętrze narracja ta, według zbliżonego schematu, była kontynuowana w prezentacjach takich artystów, jak Luciano Castelli, Fabrice Gygi, Thomas Hirschhorn, Peter Fischli i David Weiss, Olivier Mosset, Christoph Rütiman, Aldo Walker. Ten dość statyczny układ chronologiczny zdynamizowały przeznaczone do przemieszczania krzesła z instalacji La Ribot i osadzone na kółkach pojemniki z monitorami oraz telebimy.

Część wystawy o charakterze *live* obejmowała performance'y odbywające się przez cały czas trwania imprezy w budynku na Marais oraz w innych miejscach partnerskich. Większość z nich stanowiła *re-enactments* dzieł współczesnych z ostatnich dwudziestu lat w osobistym wykonaniu ich twórców. Wyjątkiem był *Event and Exhibit* z 1967 roku Johna Armledera, ikony szwajcarskiej sztuki współczesnej i bezpośredniego spadkobiercy Fluxusu; propozycja ta, nawiązująca poprzez bardzo tu istotny rekwizyt drabiny do *Drip music* George'a Brechta, została odegrana przez inną osobę według wskazówek artysty, który ostatecznie nie wziął udziału w imprezie. Duet twórców Marius Schaffter & Gregory Stauffer swoje ubiegłoroczne dzieło pokazał m.in. w Musée de la Chasse et de la Nature, Alexandra Bachzetsis wystąpiła w Centre Pompidou z trzyosobowym układem choreograficzno-słownym

*From A to B via C* (2014), a Yan Duyvendak w budynku CCS zaprezentował swoje pomysły z lat 1995–2003, w których wcielał się w postać aktora popularnych programów telewizyjnych i filmów, w tym w rolę Nemo z *Matrixa* (*My Name is Nemo*, 2001). Z kolei bardzo ciekawa propozycja *40 minut* Martina Schicka, François Gremauda i Vivianne Pavillon wkraczała w obszar ekonomii i relacji między artystą a odbiorcą jego sztuki. Była to kontynuacja ich projektu *X minut* z 2013 roku wytyczającego swoisty model sprzedaży dzieła. O ile angielsko-niemiecki choreograf i artysta Tino Sehgal dokonuje transakcji wyłącznie na podstawie ustnej umowy, unikając jakiegokolwiek dokumentowania tego faktu, o tyle troje performerów szwajcarskich rozpoczyna od wystawienia na licytację wstępnego konceptu dzieła. Oferta ta jest kierowana głównie do organizatorów publicznych spektakli lub festiwali, kuratorów wystaw oraz dyrektorów teatrów, którzy mogą kupić ideę performance'u o długości 5, 10, 15 lub więcej minut. Dla każdej nowej prezentacji jest tworzony nowy pięciominutowy odcinek działań z tekstem w języku miejsca realizacji, który następnie jest dołączany do odcinków już istniejących. Powstaje w ten sposób coraz dłuższy i coraz droższy wielojęzyczny performance (obecnie z tekstem francuskim, niemieckim, flamandzkim, fińskim, chorwackim), który w wersji czterdziestominutowej został wykupiony przez CCS i zrealizowany w ramach imprezy jubileuszowej.

Monograficzne, wydzielone wystawy określane jako *focus*, które odbywały się przede wszystkim w głównej sali CCS, ale niejednokrotnie również w innych miejscach, koncentrowały uwagę widza na twórcach szczególnie istotnych w historii szwajcarskiego performance'u. Były to statyczne prezentacje dokumentacji, ożywiane tylko filmami lub instalacjami wideo, a także dynamiczne *re-enactments* i aktualne performance'y autorstwa najwcześniejszego i średniego pokolenia artystów. Cykl ten zainaugurowały projekcje filmowe, na których zostały utrwalone mechaniczne konstrukcje Jeana Tinguely'ego (przede wszystkim *Hommage à New York*, 1960), wzbogacone performance'em młodej artystki Grauton (Karen Meyer) *A Voyage to the Outer Space* inspirowanym manifestem Tinguely'ego *Für Statik* (1959). Starsze pokolenie performerów reprezentowali także Dieter Meier (fotografie i wideo akcji z lat 60. oraz najnowszy projekt muzyczny *Out of Chaos*), Roman Signer (działania z udziałem pirotechniki), Urs Lüthi (dokumentacja fotograficzna z lat 1972–1975) oraz Rosmarie Küng występująca pod pseudonimem Manon (*Manon Presents Man*, 1976). Wśród performance'ów przygotowanych specjalnie na paryską imprezę interesujący był rozbudowany spektakl Massima Furlana *Après la*

*fin – Le Congres*, zrealizowany w CCS oraz na dziedzińcu Musée Nissim de Camondo, a także dwa swoiste koncerty Christiana Marclaya wykonane przez profesjonalnych muzyków według partytur stanowiących kolaże wycinków z gazet, fotografii, druków itd. (*Shuffle*, 2007; *Ephémère*, 2009) oraz pokazana obok nich instalacja wideo *Gesture* (1999). W końcu kilka długotrwałych działań przybrało postać realizacji otwartych, rozciągniętych na pięć dni przewidzianych na poszczególne prezentacje (Heinrich Lüber, Foofwa d'imobilité & Jonathan O'Hear, Katja Schenker, Guillaume Pilet).

*PerformanceProcess* był ważnym i interesującym doświadczeniem dla publiczności, a także dla samych performerów, kuratorów i organizatorów wystawy. Wykorzystano tu wszystkie rodzaje eksponatów, jakie można odnieść do sztuki performance'u: dokumentację fotograficzną, rysunkową, filmową oraz nieliczne rekwizyty, ponadto autonomiczne w zasadzie jako forma sztuki filmy i instalacje, z drugiej zaś strony performance'y stworzone specjalnie na manifestację i *re-enactments*. Pozwoliło to na uświadomienie sobie roli materialnych elementów wspomagających proces twórczy w dzisiejszej sztuce, jej odbiorze, kolekcjonowaniu, a w końcu eksponowaniu. Tradycyjne dzieło w każdej sytuacji jest przede wszystkim obiektem materialnym wyposażonym w walory estetyczne/artystyczne – współcześnie natomiast w takiej postaci wcale występować nie musi. Performance jest znakomitym polem doświadczalnym, na którym kolekcjonowanie i eksponowanie może się odnosić jedynie do obiektów „z okolic sztuki”, a nie samej sztuki. Mamy tu do czynienia nie z opowieścią sztuki budowaną środkami dla niej typowymi (w tym artystycznymi), ale opowieścią o opowieści sztuki budowaną środkami nieartystycznymi (relikwie, dokumentacja). Będąc rodzajem skryptu, partytury, mogą one stać się podstawą aktualizacji dzieła w ramach wystawy, jego uruchamiania, odegrania (*re-enactment*)<sup>17</sup>. Jako procedura pograniczna pod względem relacji artysta-widz performance jest bliski teatrowi z uwagi na alograficzny charakter<sup>18</sup>. O ile jednak *Sen nocy letniej* pozostaje dziełem

<sup>17</sup> Zob. *Recréer/scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, éd. A. Bénichou, Dijon 2015.

<sup>18</sup> Amerykański estetyk Nelson Goodman odróżnia dzieło sztuki „autograficzne”, upostaciowione we własnoręcznie przez artystę ukształtowanej materialnej formie, od „alograficznego”, którego podstawą jest pewien kod, zapis, partytura (jak w przypadku opery czy symfonii) – analogicznie do występującego w terminologii prawniczej tzw. testamentu alograficznego, który w przeciwieństwie do testamentu holograficznego (własnoręcznie spisane) może mieć postać oświadczenia (zob. N. Goodman, *Languages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris 2008).

Szekspira, czy to wystawiany w stołecznym, prowincjonalnym, czy też objazdowym teatrze albo we wszystkich jednocześnie, o tyle całkiem inaczej jest ze współczesną kopią dzieła materialnego np. obrazu Rembrandta. Dlatego w sztuce performance'u przedmiot, rekwizyt, fotografia, film czy notatka nie mogą być traktowane jako dzieło, czyli produkt ludzki o statusie szczególnym i obiekt kontemplacji pobudzający emocje estetyczne. Określa to ich miejsce w strukturze przesłania sztuki, narzucając pewną perspektywę „sensualności” ekspozycji, bo choć mają one skłaniać do refleksji, to niekoniecznie poprzez kontemplację i zachwyty. O tym właśnie myślał Arthur C. Danto, pisząc na pozór paradoksalnie: „Czymkolwiek teraz jest sztuka, nie jest już czymś, na co należy patrzeć. Być może jest czymś, czemu należy się przyglądać, ale nie czymś, na co w pierwszej kolejności trzeba patrzeć”<sup>19</sup>. Inaczej mamy do czynienia z sytuacją, w której dziełem staje się *Gówno* wyprodukowane przez Midasa-Manzoniego. Nie można bowiem bezkarnie igrać z rzeczami martwymi.

Collect and exhibit performance art, or:  
one should not play with dead things  
(abstract)

Collecting and exposing art in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries has been influenced by a number of factors. One of them was some artists' diversion from traditional artistic categories, which made their works not recognised as art anymore, as in the case of "Artist's Shit" by Piero Manzoni. Dematerialisation, hybridisation, or documentation substituting an aesthetic art object, resulting from privileging the creative process, requires reformulating the hitherto prevailing rules of collecting and exhibiting art, especially in the case of performance art. A successful attempt of implementing such novel models into this field has been the "PerformanceProcess" project, realised by the Swiss Cultural Centre in Paris in 2015. Apart from new performances, other "archival" realisations have been presented in the forms of video presentations and re-enactments. Such peculiar stratification has clearly emphasised the ephemerality, but also the potential inherent in actions which, not creating any specific art objects, become a field of experiment regarding their collecting and exhibiting.

<sup>19</sup> A. C. Danto, *Po końcu sztuki...*, dz. cyt., s. 45.

**ŁUKASZ KĘDZIORA**

UNIwersytet Mikołaja Kopernika  
(studia doktoranckie z zakresu historii sztuki, III rok)

## Sensualność i badania empiryczne w kontekście strategii budowania ekspozycji

Stworzenie dobrej/skutecznej ekspozycji muzealnej jest zadaniem wymagającym nie tylko multikompetencyjnej wiedzy z zakresu sztuki, technologii, zagadnień konserwatorskich, ale także trudnego do zdefiniowania zmysłu organizacyjnego. Od współczesnego kuratora często oczekuje się również zdolności marketingowych i sukcesów komercyjnych. Niniejszy artykuł nie będzie poświęcony żadnej z powyższych kwestii, gdyż jego autor jest historykiem sztuki, niemającym doświadczenia w przygotowywaniu wystaw. Na kilku kolejnych stronach pojawią się za to wskazówki dotyczące zagadnienia, które – choć towarzyszy wystawiennictwu od jego początków – dopiero od paru lat nabiera nowych, teoretycznych i instytucjonalnych ram<sup>1</sup>. Problem percepcji ekspozycji muzealnej jest kwestią złożoną i niezwykle skomplikowaną. Wśród wielu wątków, które nie doczekały się jeszcze szerszej literatury, jeden wydaje się szczególnie interesujący. Jest nim wykorzystanie warsztatu empirycznych badań nad percepcją w procesie przygotowywania i oceny ekspozycji. W niniejszym tekście zostanie przedstawiony wybór badań z zakresu percepcji. Głównym kryterium doboru opisywanych eksperymentów i perspektyw będzie ich użyteczność w procesie opisu i przygotowania

---

<sup>1</sup> Zob. J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, t. 1, Kraków 1992.

ekspozycji. Uważny czytelnik zapyta pewnie, jaki związek ma zapowiadany temat z tytułem niniejszego tomu. Problem sensualności ekspozycji dotyczy polisensorycznego doświadczenia dzieła sztuki, na które składa się doznanie przestrzeni<sup>2</sup>, obiektu, kontekstu itd. W poniższych rozważaniach sensualność będzie rozumiana nieco szerzej niż tylko jako doświadczenie zmysłowe. Zjawisko to będzie interpretowane poprzez praktykę przeprowadzania konkretnych eksperymentów oraz teoretyczną refleksję, opierającą się na uznanych i, do pewnego stopnia, potwierdzonych badaniach.

Zacznijmy zatem od rozważenia terminu zaproponowanego przez Dorotę Folgę-Januszewską w odpowiedzi na fenomen określany jako zwrot kognitywny<sup>3</sup>. Neuromuzeologia ma być perspektywą, która „bada, jak przystosowuje się nasz mózg do zachowania i rozumienia wyabstrahowanych z rzeczywistości elementów funkcjonujących w nowym układzie”<sup>4</sup>. Folga-Januszewska wychodzi z założenia, że najistotniejszym elementem nowego podejścia jest kolekcjonerstwo, które definiuje jako „budowanie nowych rzeczywistości, nowych połączeń, nowych odniesień”<sup>5</sup>. Pogląd ten opiera się na dwóch przesłankach; pierwsza dotyczy kontrowersyjnego przekonania o tym, że dzieło może występować jako obiekt pozbawiony kontekstu. Badaczka twierdzi, że „w muzeach codziennie dokonuje się w praktyce to, o czym niektórzy historycy sztuki sądzą, iż jest niemożliwe – bezkontekstowe »percypowanie« obiektu i wyjmowanie go z pierwotnego otoczenia”<sup>6</sup>. Momentem, w którym dany artefakt zyskuje kontekst i podmiotowość, ma być chwila, w której „podlega on zmysłowej identyfikacji”. Folga-Januszewska podkreśla rolę otoczenia w per-

<sup>2</sup> Zob. K. Mordyński, *Percepcja wystawy a kształtowanie przestrzeni ekspozycyjnej*, „Muzealnictwo” 2015, nr 56, s. 149–158; M. Nowacki, *Autentyczność w percepcji osób zwiedzających muzeum*, [w:] *Funkcje muzeum współcześnie*, red. J. Hochleitner, W. Połom-Jakubowicz, Malbork 2015, s. 85–97; P. Francuz, *Jak ludzie oglądają obrazy? Perspektywa neuronauki poznawczej*, [w:] *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, red. D. Folga-Januszewska, E. Grygiel, Kraków 2013, s. 25–40. Zeszyt konspektów konferencji Art & Science: Empirical Methods in Art History, Vienna 26–27.02.2015, [http://artandscience.univie.ac.at/uploads/media/Programme\\_final.pdf](http://artandscience.univie.ac.at/uploads/media/Programme_final.pdf) [dostęp: 3.02.2016].

<sup>3</sup> D. Folga-Januszewska nie stosuje tego zwrotu w swoim tekście. Zob. Ł. Kędziora, *Kognitywna historia sztuki – przyczynek do dyskusji*, [w:] *Badania i rozwój młodych naukowców w Polsce. Nauki humanistyczne i społeczne*, t. 1, cz. 3, red. J. Nyćkowiak, J. Leśny, Poznań 2015, s. 72–76.

<sup>4</sup> D. Folga-Januszewska, *Po co nam muzea? O powstaniu neuromuzeologii*, [w:] *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. A. S. Czyż, J. Nowiński, M. Wiraszka, Warszawa 2011, s. 597, [http://ihs.uksw.edu.pl/sites/default/files/architektura\\_znaczen/ksiega\\_zbigniew\\_bania\\_56.pdf](http://ihs.uksw.edu.pl/sites/default/files/architektura_znaczen/ksiega_zbigniew_bania_56.pdf) [dostęp: 2.02.2016].

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże, s. 596.

cypowaniu dzieła sztuki, uznając, że obraz znajdujący się w mieszkaniu jest czymś zupełnie innym niż dzieło umieszczone w galerii lub muzeum. Ten, wydawałoby się, błahy wniosek okazuje się mieć fundamentalne znaczenie w kontekście drugiej przesłanki, czyli szeroko zakrojonych badań kognitywnych nad percepcją przetworzonego artystycznie obiektu. Folga-Januszevska skupia się głównie na pracach angielskiego neurobiologa Semira Zekiego<sup>7</sup>. Jego pionierska działalność w zakresie neuroobrazowania oraz współpraca z licznymi instytucjami wystawienniczymi<sup>8</sup> ma dowodzić ważności i aktualności neuromuzeologii.

Rekapitulując to krótkie wprowadzenie do nowej perspektywy, można powiedzieć, że organizując kolekcję, tworzymy nowy system referencyjny – nowy kontekst. Aby robić to świadomie i odpowiedzialnie, powinniśmy starać się wykorzystywać najaktualniejszą wiedzę o poznaniu. Chodzi tu nie tylko o nowe kompetencje, ale także kuratorską/badawczą rzetelność odnoszącą się do dzieła i widza<sup>9</sup>. Główną i najbardziej rewolucyjną konsekwencją nowego pomysłu jest przyznanie jednakowej ważności artyście/kuratorowi, dziełu i odbiorcy. W tak rozpisany równaniu dzieło stanowi bodziec, mający swoją konkretną specyfikę (nadaną przez artystę), której podlega odbiorca. W podsumowaniu tekstu Folgi-Januszevskiej pojawia się szereg zaleceń dotyczących świadomego tworzenia ekspozycji, z uwzględnieniem nie tylko waloru historycznego i edukacyjnego, ale również zmysłowego. Badaczka twierdzi, że muzealnicy powinni zacząć prowadzić konsekwentne badania nad takimi zjawiskami, jak „obserwacja zachowań publiczności, jej preferencji i czasu spędzanego w określonych przestrzeniach muzeów”. Neuromuzeologia jest zatem ramą, teoretycznym wstępem do prowadzenia badań empirycznych w muzeum z wykorzystaniem takich narzędzi, jak elektroencefalograf, okulograf i rezonans magnetyczny, w celu głębszego i lepszego rozpoznania „niespecyficznego enklawy”<sup>10</sup>, jaką ma być ta instytucja.

Ze zbliżonych założeń wychodzi autor innej perspektywy, którą Folga-Januszevska określa mianem *signum temporis* dla historyków sztuki. John Onians w 2007 roku opublikował książkę pod znaczącym tytułem *Neuroart-*

<sup>7</sup> Zob. S. Zeki, *Statement on neuroesthetics*, <http://www.neuroesthetics.org/statement-on-neuroesthetics.php> [dostęp: 3.02.2016].

<sup>8</sup> Badaczka wymienia m.in. Science Museum i Tate Gallery w Londynie.

<sup>9</sup> W taki sposób ujmuję tę kwestię K. Mordyński: „aby skutecznie wypełnić swoją misję, przekazywać wartości i wiedzę, muzealnicy muszą starać się jak najpełniej zrozumieć odbiorców ich kreacji wystawienniczych”. K. Mordyński, dz. cyt., s. 150.

<sup>10</sup> D. Folga-Januszevska, dz. cyt., s. 595.

*history: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*<sup>11</sup>. To właśnie ten tekst jest pierwszą całościową próbą wprowadzenia do historii sztuki zagadnień związanych z najnowszymi badaniami neuronaukowców. Można nawet powiedzieć, że „neurohistoria sztuki nie jest teorią, ale podejściem (*approach*); jego funkcja jest definiowania jako gotowości do używania wiedzy neuronaukowej jako odpowiedzi na wszelkie pytania, które historyk sztuki chciałby postawić”<sup>12</sup>. Onians w swojej książce dowodzi, że jego pomysł, w gruncie rzeczy, nie jest niczym nowym. Uważa, że „historycy sztuki zawsze wiedzieli, że zarówno tworzenie, jak i przeżywanie sztuki opiera się na mózgu, ale rzadko zadawali sobie pytanie, jak ów mózg działa. [...] Dzisiaj, w obliczu zalewu nowej wiedzy w tej dziedzinie, powinniśmy dopuścić myśl, że nasze rozumienie sztuki może być przekształcone”<sup>13</sup>.

W niniejszym tekście nie ma potrzeby relacjonowania całościowych założeń tej perspektywy<sup>14</sup>, autor zawęzi analizę do tego, co dotyczy sensualności i wiąże się z prezentowaną już neuromuzeologią. Jedną z podstawowych kategorii akcentowanych przez Oniansa jest wizualność dzieła sztuki. Powołując się na Normana Brysona i Warrena Neidicha, twierdzi on, że dyskurs jest wtórnym sposobem percepcji w stosunku do widzenia, co oznacza, że dzieło sztuki najpierw trzeba zobaczyć, aby móc o nim coś powiedzieć. W kontekście poruszanego tematu oraz sztuki najnowszej wypadałoby doprecyzować tę oczywistą prawdę, uznając, że dzieło należy nie tyle zobaczyć, ile go doświadczyć, aby móc o nim cokolwiek konkretnego powiedzieć. To właśnie moment szeroko rozumianej percepcji interesuje Oniansa najbardziej. Daje temu wyraz, cytując wspomnianego już Brysona: „Podmiotowość może być realnym fenomenem, który formowany jest bardziej przez mózgowy i cielesny doświadczenie niż ideologię i dyskurs. Doświadczenia zapośredniczone są oczywiście również przez słowa, obrazy oraz inne formy dyskursu dające się analizować z wykorzystaniem narzędzi semiotyki, jednak pierwotne zapośredniczenie jest związane z neuronami i dzieje się właśnie przez nie. Konsekwencją tego faktu jest potrzeba faktycznego skupienia się na neuronalnych zapośredniczeniach”<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> J. Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, Yale 2007.

<sup>12</sup> J. Onians, E. Ferine, *Neuro Ways of Seeing*, „Tate” 2008, no. 13, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/neuro-ways-seeing> [dostęp: 20.02.2012].

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Zob. Ł. Kędziora, *Niezauważona i rewolucyjna neurohistoria sztuki*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, nr 45, s. 223–252, <http://www.neurohistoriasztuki.umk.pl/1779/> [dostęp: 2.02.2016].

<sup>15</sup> J. Onians, dz. cyt., s. 2.



Widoczna jest wyraźna paralela między takim rozumieniem artefaktu a śledzeniem powstających w ramach kolekcji nowych systemów referencyjnych. W neurohistorii sztuki pojawia się także, zasygnalizowany już, wątek równego statusu wszystkich podmiotów uczestniczących w poznaniu. Angielski uczyony wprost mówi o tym, że „główna siła neurohistorii sztuki to zdolność do rekonstrukcji tego, co nieświadomie formowało intelekt twórców, użytkowników i widzów”<sup>16</sup>. W tym miejscu należy zaznaczyć, że Folga-Januszewska i Onians inaczej definiują kontekst. Twórca neurohistorii sztuki mówi o nim w kategoriach tego, co nieświadomie kształtowało nasze umysły jako widzów. Podążając tym tropem, musimy przyznać, że jest to zmienna niezależna od miejsca, w którym znajduje się dzieło. Uwzględnienie tych nowych jakości pozwoliłoby zatem lepiej rozpoznać to, co Folga-Januszewska opisuje jako „własną neuroświadomość, etykę, zasady postępowania, w końcu kody zachowań [muzeum]”<sup>17</sup>. W kontekście sensualności neurohistoria sztuki, podobnie jak neuromuzeologia, jest ramą – zarysowanym polem badawczym, w ramach którego możemy analizować i interpretować twórczość artystyczną w oparciu o znane nam mechanizmy działania umysłu. Onians za podstawę swoich rozważań przyjął głównie dwa zjawiska: neurony lustrzane i plastyczność mózgu. Zarówno proces powstawania symulacji w mózgu, jak i tworzenia się nowych połączeń między neuronami to kwestie wymagające szerokiego omówienia<sup>18</sup>. Na potrzeby niniejszej pracy posłużę się przykładem prawdopodobnie nieświadomego wykorzystania neuroplastyczności w takim kontekście, w jakim przedstawiał ją twórca Instytutu Sztuki Świata<sup>19</sup>. W dniach 7 czerwca–1 września 2013 roku w warszawskim Muzeum Narodowym odbyła się monograficzna wystawa Marka Rothki<sup>20</sup>. Czternastu pracom wypożyczonym z kolekcji National Gallery of Art w Waszyngtonie towarzyszyła wystawa fotografii autorstwa Nicolasa Grosppierre’a. Artysta udał się do miasta rodzinnego Rothki, Daugavpilsu na Łotwie, i wykonał serię zdjęć, któ-

<sup>16</sup> J. Onians, dz. cyt., s. 13.

<sup>17</sup> D. Folga-Januszewska, dz. cyt., s. 597.

<sup>18</sup> Zob. A. Damasio, *Błąd Kartezjusza: emocje, rozumienie i ludzki mózg*, przeł. M. Karpiński, Poznań 1999; G. Rizzolatti, L. Fogassi, V. Gallese, *Zwierciadła umysłu*, „Świat Nauki” 2006, nr 12, s. 38–44.

<sup>19</sup> Profesor Onians znany jest z przekształcenia swojego rodzimego Instytutu Historii Sztuki na Uniwersytecie w Norwich w Instytut Sztuki Świata. Swoją decyzję argumentował ograniczeniami, jakie narzucała europocentryczność.

<sup>20</sup> *Mark Rothko. Obrazy z National Gallery of Art w Waszyngtonie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 7.06–1.09.2013 roku, kurator wystawy: dr Marek Bartelik.

re umieścił następnie w przestrzennych pleksiglasowych ramach. Każda bryła była dostosowana kształtem do poprzedzającej ją fotografii oraz zeszlifowana tak, aby odpowiednio załamywać światło. Opisywanej ekspozycji należałoby się przyjrzeć jako osobnemu systemowi referencyjnemu, w którym mamy do czynienia z dziełami malarskimi i fotografiami miejsca, w którym przez 10 lat dorastał malarz. Zapytajmy zatem (w duchu neurohistorii sztuki), co mogło w sposób nieświadomy kształtować umysł Rothki. Posługując się znajomością mechanizmu plastyczności umysłu, czyli tworzenia się wyposażenia neuronalnego (nowych połączeń) w wyniku codziennego doświadczenia, możemy uznać, że z pewnością były to codzienne widoki jego rodzinnego miasta. Co więcej, dramatyczne okoliczności ucieczki rodziny artysty przed prześladowaniami mogły przyczynić się do silniejszego utrwalenia obrazów rodzinnych stron. Wykorzystanie tego typu narzędzi pozwala analizować fotografie Gropierre'a w nowym kontekście – jako bezpośrednio związane z tym, co nieświadomie kształtowało umysł malarza. Zaznaczam jednak, że ten ciąg myślowy ma być tylko prezentacją pewnego sposobu myślenia, a nie wiążącą interpretacją. W analogicznych kategoriach John Onians analizował dzieła Jaspersa Johnsa, wskazując na zależność między monochromatycznymi flagami a zjawiskiem burz pyłowych<sup>21</sup>. *Exemplum* to obnaża jedną z podstawowych słabości neurohistorii sztuki, jaką jest dość „humanistyczne” traktowanie mechanizmów percepcji. Onians, m.in. z tego powodu, spotkał się z szeroką krytyką ze strony środowisk zajmujących się badaniem zjawiska plastyczności umysłu. Kwestia kompetentnego wykorzystania badań empirycznych jest jednym z podstawowych problemów uprawiania zarówno neuromuzeologii, jak i neurohistorii sztuki. Do tej problematyki powrócę w dalszych rozważaniach na temat modelu współpracy badaczy o różnych kompetencjach.

Zarówno neurohistoria sztuki, jak i neuromuzeologia mają charakter propozycji teoretycznych, opierających się na dostępnej powszechnie literaturze. Zostały tu przedstawione m.in. z powodu języka opisu przystępnego dla środowiska badaczy sztuki<sup>22</sup>. Jednak aby uzyskać pełniejszą wiedzę na temat możliwości, jakie daje wprowadzenie neuronauki do procesu przygotowywa-

<sup>21</sup> Zob. J. Onians, *Why we Need Neuroarthistory?*, niepublikowane nagranie z referatu wygłoszonego podczas Spotkania Naukowego „Neurohistoria sztuki?”, Toruń, 20.06.2013 roku.

<sup>22</sup> O języku jako jednym z głównych problemów prowadzenia badań transdyscyplinarnych wspominali m.in. A. A. Salah, A. A. Salah, *Technoscience Art: A Bridge between Neuroesthetics and Art History?*, „Review of General Psychology” 2008, no. 12 (2), s. 1–9, <http://pl.scribd.com/doc/213025792/Technoscience-Art-a-Bridge-Between-Neuroesthetics-and-Art-History#scribd> [dostęp: 2.02.2016].

nia ekspozycji, warto odnieść się do konkretnych badań. Jeśli zatem sensualność kojarzy nam się ze zmysłem wzroku, trzeba zapytać o to, jak patrzemy na obrazy. Oczywiście każdy historyk sztuki czy muzealnik będzie skłonny dać swoją własną odpowiedź na tak postawione pytanie. W taki sposób swoją niemoc opisał Heinrich Wölfflin: „[...] niestety, muszę zadowolić się wyrażoną tutaj sugestią. Historyczna psychologia, a raczej psychologiczna historia sztuki powinna być zdolna do mierzenia (z dużą precyzją) ruchu liniowego. Doszłaby wtedy do wniosku, że postęp (przyspieszenie) pojawia się zawsze najpierw podczas percepcji dekoracji”<sup>23</sup>. Wölfflina interesował ruch oka ludzkiego podczas percepcji wnętrza zabytkowej architektury. Domniemywał on, że zupełnie inny jest rytm patrzenia na dekoracje niż na elementy płaskie. To błyskotliwe spostrzeżenie młodego badacza będzie dla nas wstępem do omówienia eksperymentu, zrealizowanego przez Piotra Francuza w Laboratorium Psycho-Neuro-Fizjologicznym i Studiu High Definition na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim<sup>24</sup>.

Zanim jednak przejdę do analizy wyników wskazanych badań, kilka słów o tym, na czym polega okulografia. Jest to metoda mająca długą historię i liczne zastosowania, zarówno w badaniach dotyczących edukacji, jak i marketingu. W kontekście niniejszych rozważań możemy rozumieć ją jako metodę śledzenia aktywności okoruchowej podczas patrzenia na jakiś konkretny obiekt. Ruch gałki ocznej jest bardzo szybki, nieuchwytny dla obserwatora niewyposażonego w odpowiedni sprzęt. Pozyskiwane za pomocą okulografu dane są opisywane za pomocą dwóch podstawowych parametrów: sakad i fiksacji. Pierwszy parametr dotyczy kierunków i prędkości przenoszenia wzroku z jednego punktu na drugi, drugi zaś określa miejsca (punkty na danym obrazie), na których wzrok skupiał się najczęściej. Dla naszych rozważań istotne będą jeszcze dwa parametry, tj. obszary największego zainteresowania (AOI), czyli miejsca na obrazie, w których skupiają się fiksacje, oraz całkowity czas oglądania obrazów. Francuz wraz ze swoim zespołem przeprowadził eksperyment, mający na celu porównanie aktywności okoruchowej podczas patrzenia na obraz (portret) uznany za piękny i niepiękny. Dodatkową wartością eksperymentu jest ocena tego, czym różni się samo patrzenie na dzieło sztuki od wydawania sądu estetycznego. W niniejszym tekście nie ma potrzeby szczegóło-

<sup>23</sup> H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, s. 29.

<sup>24</sup> P. Francuz, *Imagia – w kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013, s. 265–306. Aktualizowana wersja online: <http://afterimagia.pl/book/> [dostęp: 2.02.2016].

wego omawiania metodologii eksperymentu<sup>25</sup>. Istotne są takie elementy, jak rodzaj bodźca, warunki jego oglądu i wnioski. Grupa badaczy zaprezentowała 24 uczestnikom 32 reprodukcje portretów z kolekcji muzeum w Wilanowie. Eksperyment był podzielony na dwie części. W części pierwszej obserwatorzy mieli możliwość, nieograniczonego czasowo, przyglądania się reprodukcjom obrazów na ekranie komputera. Dostali instrukcje, aby (niezobowiązująco) przypatrywać się im pod kątem ich walorów estetycznych. W drugiej fazie uczestnicy również mieli nieograniczony czas, jednak ich zadaniem była nie tyle obserwacja, ile wskazanie najpiękniejszego portretu. Wyniki zostały przedstawione za pomocą czterech kategorii: A, B, C i D – w grupie A znalazły się obrazy najczęściej uznawane za piękne, a w grupie D – najrzadziej.

Analiza fiksacji wskazała na to, że czas poświęcony na oglądanie obrazów w pierwszej części był czterokrotnie dłuższy niż w części drugiej. Różny był także czas poświęcony na oglądanie obrazów z poszczególnych kategorii (portrety wyświetlano losowo). Ponadto okazało się, że liczba fiksacji w grupach B i D znacząco się różni. Francuz sugeruje, że może to mieć związek z niepewnością podczas wydawania sądu estetycznego. Analiza sakad wskazała natomiast, że obrazy piękne są oglądane z większym zaangażowaniem (I faza). Co więcej, istotne różnice w długości ścieżki skanowania między dziełami z kategorii B i C wskazały na następującą prawidłowość: „ocena estetyczna w rodzaju: »raczej piękny« wydaje się trudniejsza niż ocena: »raczej nie-piękny«”<sup>26</sup>. Inną opisywaną przez badacza kategorią są obszary największego zainteresowania. Miejscami na obrazach, które najbardziej skupiały wzrok, były oczywiście twarze, okazało się jednak, że nie był to jedyny wyróżniający się element. W przypadku dzieł uznanych za piękne uczestnicy eksperymentu skłonni byli skupiać wzrok na detalach, które Francuz opisał jako miejsca o „dużej migotliwości, kontrastowości i niejednoznaczności”<sup>27</sup>. Interesujące wydają się także wnioski dotyczące procesu wydawania sądu estetycznego. Badacz stawia następujące pytanie: „Czyżby moment oceny estetycznej oglądanego dzieła wyprzedzał jego dokładniejszą analizę wzrokową? Czy to możliwe, żeby dane wzrokowe gromadzone podczas kolejnych etapów oglądania obrazu nie miały już wpływu na jego późniejszą ocenę? Przedstawione wyniki analiz średniego czasu fiksacji rzucają nowe światło

<sup>25</sup> Zob. P. Francuz, *Imagia – w kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013, s. 272–273. Aktualizowana wersja online: <http://afterimagia.pl/book/> [dostęp: 2.02.2016].

<sup>26</sup> Tamże, s. 284.

<sup>27</sup> Tamże, s. 292.

na moment powstawania sądu estetycznego. U podłoża wcześniejszych analiz leżało założenie, zgodnie z którym sąd estetyczny jest poprzedzony głębszą analizą dzieła. Niewykluczone jednak, że jest dokładnie odwrotnie”<sup>28</sup>.

Pomimo koniecznej skrótowości powyższego opisu badań Francuza warto pokusić się o sformułowanie wniosków, mogących mieć zastosowanie w praktyce ekspozycyjnej. Pierwszym istotnym elementem jest sam podział dzieł na piękne i niepiękne, który może być przydatną wskazówką dla kuratorów. Ważny wydaje się także sam sposób patrzenia na dzieło sztuki, jak się okazuje – niecałościowy. Dane dotyczące konkretnych punktów fiksacji mogą służyć jako wzorzec prezentowania dzieł, np. odpowiedniego doświetlenia najczęściej oglądanych elementów. Jest to również istotna wskazówka dla twórców katalogów zawierających fotografie fragmentów dzieł. Duże znaczenie ma także kwestia instruowania widzów, ponieważ samo patrzenie na dzieło istotnie różni się od wydawania sądu estetycznego. Wnioski z eksperymentu Francuza można by mnożyć, do czego zachęcam wszystkich praktykujących kuratorów.

Ostatnim prezentowanym przykładem wykorzystania metod empirycznych w kontekście dzieła sztuki i wystawiennictwa są dwie próby eksperymentu *e1/2015-2017* przeprowadzonego przez Fundację Artystyczno-Badawczą *om – organizmy i maszyny w kulturze*<sup>29</sup>. Ważną informacją z punktu widzenia rzetelności niniejszego tekstu jest fakt, że jego autor jest członkiem wspomnianej fundacji oraz uczestniczył w obu próbach. Jednym z głównych zadań instytucji powołanej w marcu 2015 roku jest „opracowanie metod zapisu i konserwacji ulotnych aktów twórczych (performance, interwencje, czasowa interaktywność)”<sup>30</sup>. Nowa metoda ma wykorzystywać „klasyczne” sposoby rejestracji performance’u (wideo, fotografia) oraz wszelkiego rodzaju narzędzia służące do pomiaru takich parametrów, jak: aktywność bioelektryczna mózgu, ruch gałek ocznych artysty i widza, temperatura wewnętrzna ciała, wszelkie parametry dotyczące warunków środowiskowych, w jakich odbywa się performance<sup>31</sup>. Tego rodzaju podejście skłania do ponownej redefinicji tradycyjnie pojętej sensualności. To bowiem, co interesuje badaczy, dotyczy

<sup>28</sup> Zob. P. Francuz, *Imagia – w kierunku neurokognitywnej teorii obrazu*, Lublin 2013, s. 298. Aktualizowana wersja online: <http://afterimagia.pl/book/> [dostęp: 2.02.2016].

<sup>29</sup> Zob. Statut fundacji, [http://media.wix.com/ugd/4738f4\\_381eba6282f8406e81da17fb35de2640.pdf](http://media.wix.com/ugd/4738f4_381eba6282f8406e81da17fb35de2640.pdf) [dostęp: 2.02.2016].

<sup>30</sup> Zob. Szczegółowy opis eksperymentu, <http://www.funom.org/#!experiments/c1nio> [dostęp: 2.02.2016].

<sup>31</sup> Fundacja planuje przetestować m.in.: B-Alert X24 EEG System, Quadcopter DJI Phantom 3, Eye tracker Tobii Glasses 2, SMI Eye Tracking Glasses 2.0, Mind Wave Mobile + Puzzle Box Orbit, Thermal Imagers Fluke Ti200, Voltcraft SL-451, Somte PSG, EEG, ECG, EMG, EOG.

ogółu cielesnego i mentalnego doświadczenia, które wybiega poza „standardowy” podział na zmysły. Co więcej, wybiega ono nawet poza, coraz częściej wykorzystywane w projektach ekspozycji, pojęcie polisensoryczności. Przedsięwzięcie ma wyraźnie transdyscyplinarny charakter. Poza jednym wspólnym celem, każdy jego uczestnik eksploruje własne pole badawcze. To, co jest szczególnie interesujące dla autora niniejszego tekstu, to ocena użyteczności wykorzystywanego sprzętu do rozwoju badań historyczno-artystycznych. Wśród wielu wątków znajdują się również te związane z problemami kolekcjonowania, konserwacji i udostępniania tzw. sztuk ulotnych (performance, sztuka wideo itp.). Na obecnym (pilotażowym) etapie realizacji projektu nie możemy jeszcze formułować konkretnych wniosków badawczych. Głównym celem tej części przedsięwzięcia jest sprawdzenie sprzętu, który będzie wykorzystywany podczas właściwej akcji artystycznej. Jak dotąd fundacji udało się skutecznie przeprowadzić dwie próby, tj. performance Danuty Milewskiej *Patrzenie w dal*<sup>32</sup> zrealizowany w Toruniu oraz performance Ireny Lipińskiej *get out. get in.* we Wrocławiu. Pierwsza akcja była podzielona na następujące etapy: „1. Zapis sygnału czynności bioelektrycznej mózgu (EEG) podczas relaksacji przed akcją performatywną (15 minut). 2. Ćwiczenie na koncentrację artystki z użyciem Puzzlebox Orbit (10 minut). 3. Zapis sygnału czynności bioelektrycznej mózgu (EEG) podczas *Patrzenia w dal* (15 minut). 4. Zapis sygnału czynności bioelektrycznej mózgu (EEG) podczas relaksacji po akcji performatywnej (15 minut)”<sup>33</sup>.

Podczas eksperymentu wykorzystano dwa okulografy<sup>34</sup> oraz urządzenie Mind Wave Mobile wraz z minihelikopterem o nazwie Puzzlebox Orbit. Całość akcji była fotografowana oraz nagrywana za pomocą kamery HD. Pomijając negatywną weryfikację zastosowanego sprzętu<sup>35</sup>, wyobraźmy sobie,

<sup>32</sup> Materiał poglądowy online: <https://youtu.be/zmp9MxjHEh8> [dostęp: 30.12.2015].

<sup>33</sup> V. Kuś, Raport z próby eksperymentu\_e.1/2015-2017 (opracowanie, 2015), [http://media.wix.com/ugd/4738f4\\_7889de78c3a64b1484721bc14ae0513b.pdf](http://media.wix.com/ugd/4738f4_7889de78c3a64b1484721bc14ae0513b.pdf) [dostęp: 30.12.2015].

<sup>34</sup> Eyetracker Tobii Glasses 2, SMI Eye Tracking Glasses 2.0.

<sup>35</sup> „1. MindWave Mobile – urządzenie niestabilne, na poziomie kontaktu urządzenia z ciałem często traci sygnał, nawet w przypadku tak statycznych akcji performatywnych jak *Patrzenie w dal* Danuty Milewskiej. 2. Puzzlebox Orbit – założenie (Viola Kuś) wykorzystania Puzzlebox Orbit jako narzędzia wizualizującego poziom koncentracji artystki zostało negatywnie zweryfikowane. Urządzenie służy wyłącznie do ćwiczeń na koncentrację, uzyskanie pożądanych rezultatów wymaga wielu godzin prób oraz odpowiednich warunków przestrzennych i atmosferycznych. 3. Mobilne narzędzia okulograficzne – użycie Eyetracker Tobii Glasses 2 stanowiło dla artystki przeszkodę w czasie przeprowadzania akcji *Patrzenia w dal*, urządzenie nie pozwoliło na swobodny przebieg procesu twórczego”.

jakie możliwości ekspozycyjne daje nam tego typu podejście. Dopuszczymy hipotetyczną sytuację, w której naszym zadaniem jest zaprezentowanie pracy Milewskiej w muzeum. Oczywiście wykorzystamy do tego fotografię i filmy, będące prostą rejestracją akcji. Zdecydowanie ciekawsze wydaje się użycie nagrania z okulografu, w którym do pewnego stopnia wizualizuje się owa dal, będąca ideą projektu. Na filmie wyraźnie widać moment, kiedy wzrok artystki zafiksował się w jednym punkcie<sup>36</sup>. Co więcej, dysponujemy nagraniem aktywności okoruchowej dwóch widzów. Dodatkowo możemy wykorzystać dane uzyskane dzięki pomiarom EEG, czyli poziomy relaksacji i koncentracji<sup>37</sup>. Surowe ciągi liczb możemy przetwarzać w dowolny sposób, czyniąc z nich wykresy czy animacje. Wydaje się, że potencjał tego typu materiału w kontekście ekspozycyjnym jest ogromny. Co ważniejsze, tego rodzaju całościowy sposób myślenia może być (jeszcze dość skromną) odpowiedzią na dylematy związane z prezentacją sztuk ulotnych. Mimo częściowych problemów ze sprzętem rejestrującym performance Milewskiej (które – co oczywiste – zostaną wyeliminowane podczas kolejnej próby), sama idea eksperymentu wydaje się zasadna i warta kontynuowania.

Opis drugiej akcji będzie miał charakter głównie poglądowy, gdyż nie powstał jeszcze szczegółowy raport z jej przebiegu. Podobnie jak w przypadku poprzedniego performance'u, *get. out. get in.* był fotografowany i rejestrowany za pomocą kamery HD. Ponadto jego część nagrywano kamerą termowizyjną (Tamarisk 320 Sierra Olympic), umieszczoną na dronie (wielowirnikowiec typu Hexacopter klasy 680)<sup>38</sup>. Artystka była monitorowana za pomocą urządzenia EEG Emotiv Eloc, a wśród widzów znalazła się osoba wyposażona w mobilny okulograf. Ograniczając się tylko do wskazania zastosowanego sprzętu, wyobraźmy sobie, jakie konsekwencje dla ewentualnej prezentacji akcji może mieć uzyskanie tak wielu różnych danych. Co ważniejsze, dane te mogą być ze sobą sprzężone czasowo i tak też przedstawiane. Tego typu perspektywa w sposób zupełnie oczywisty zmienia nie tylko podejście do tego, czym jest sensualność, ale także znów stawia artystę, widza i dzieła na równi. Jak już wspominałem, opisywany pilotażowy etap badań to dopiero wstęp do regularnie prowadzonych eksperymentów, których cel jest jasno

<sup>36</sup> Opis sprzętu dostępny w raporcie z eksperymentu: V. Kuś, dz. cyt.

<sup>37</sup> Materiał ilustracyjny dostępny online: [http://www.funom.org/#!/Test%20urz%C4%85dzenia%20MindWave%20Mobile/zoom/c1p2w/image\\_32x](http://www.funom.org/#!/Test%20urz%C4%85dzenia%20MindWave%20Mobile/zoom/c1p2w/image_32x), [dostęp: 30.12.2015].

<sup>38</sup> Fragment filmu online: <https://www.facebook.com/funom.org/videos/1510612419239174/> [dostęp: 2.02.2016].

zarysowany, natomiast konsekwencje jego osiągnięcia wydają się całkowicie nieprzewidywalne.

Przedstawiony powyżej materiał badawczy to jedynie skromny wstęp do szerszego opracowania dotyczącego zastosowań kognitywnych badań empirycznych w procesie budowania ekspozycji. Mimo to wskazane przykłady dowodzą, że zarówno w sferze teoretycznych rozważań, jak i realizacji eksperymentów następuje dynamiczny rozwój. Zjawisko to mieści się w (opisywanym dopiero) fenomenie zwrotu kognitywnego w historii sztuki. Proces ten nie doczekał się jeszcze szerszego opracowania, mimo to jego symptomy są widoczne w wielu prowadzonych na całym świecie badaniach. Prezentowany wycinek wiedzy wskazuje na duży potencjał nowego podejścia. Na coraz większą popularność tej perspektywy wpływa, powtarzająca się wśród naukowców, potrzeba redefinicji sensualności, zrównania statusu widza, dzieła i odbiorcy, uwzględnienia mechanizmów percepcji widza w procesie tworzenia ekspozycji. Namawiam zatem każdego czytelnika niniejszego tekstu, parafrazując jednocześnie wspominanego wielokrotnie Oniansa, aby dopuścił myśl, że jego rozumienie dzieła sztuki może być przekształcone.

Sensuality and empirical research  
in the context of exhibition creating strategy  
(abstract)

Although the application of empirical studies in analysis and interpretation regarding works of art is not yet a common practice, their perspective can be observed to develop dynamically. The present article provides a brief introduction to theoretical and practical questions of using a workshop of studies about perception for creating and evaluating museum exposition. In the first place, the author juxtaposes and analyses neuromuseology and neuroarthistory. Next, the article provides a critical verification of the experiment performed by Piotr Francuz with the use of an oculograph. The second case under discussion is an attempt to create a new way for documenting works of art, made by the Art & Science Research Foundation om – organisms and machines in culture.



## Indeks osobowy

### A

Abakanowicz Magdalena 15  
Abramović Marina 115  
Acconci Vito 111, 119  
Altshuler Bruce 21  
Arbus Diane 106  
Arensberg Walter 18  
Armleder John 119  
Arnheim Rudolf 21, 98

### B

Bachzetsis Alexandra 119  
Bağiński Dobrosław 15  
Bailey David 106  
Bal Mieke 9  
Baldinucci Filippo 86, 88  
Banaś Barbara 46, 49  
Banchini Leopold 116  
Barca Calderón de la 85  
Barr Alfred Jr. 21  
Barry Robert 119  
Bartelik Marek 127  
Barthes Roland 119  
Batko Roman 73  
Batko Zbigniew 67  
Baudrillard Jean 72, 97  
Bénichou Anne 115, 121  
Bergson Henri 119  
Berleant Arnold 113, 114  
Bernini Giovanni Lorenzo 11, 83–96  
Białostocki Jan 84, 86–95

Bieczyński Mateusz Maria 104  
Bielska Maria 42  
Bigoc Janig 111  
Bober Tomasz 39, 40  
Borngasser Barbara 85  
Borromini Francesco 84, 87, 91  
Borusiewicz Mirosław 72, 82  
Brâncuși Constantin 105  
Brecht George 119  
Breuer Marcel 40  
Brewińska Maria 104  
Brożek Ludwik 39  
Brukalska Barbara 39  
Brukalski Stanisław 39  
Bryson Norman 126  
Bugiel Bronisław 20  
Byszewski Janusz 71

### C

Camillao Guliao 86  
Carroll Noël 55  
Castelli Luciano 119  
Cecula Marek 55–60  
Celesta 33  
Chaput Thierry 22  
Chlewińska Iwona 18  
Choptiany Michał 48  
Choroszuca Jan 29  
Chrobak Józef 18  
Chung James 73  
Cichowicz Anna 40

Clair Jean 82  
 Czajkowski Józef 35  
 Czyż Anna Sylwia 41, 124

**D**

Damasio Antonio 127  
 Danto Arthur Coleman 18, 99, 101, 113,  
 122  
 Delaroche Paul 100  
 De Palma Brian 21  
 Derrida Jacques 8–9, 14  
 Dębowski Horacy 101  
 Dietz Steve 72  
 Dłutek Maria 32  
 Dmowska Regina 75  
 Dobosz Tadeusz 20  
 Doherty Brigid 19  
 Dominik Rafał 108–109  
 Drąg Bronisław 85  
 Duchamp Marcel 17–18, 101, 105,  
 112–113  
 Duncan Isadora 119  
 Duyvendak Yan 120  
 Dwurnik Edward 108  
 Dydyńska Krystyna 41

**E**

Einstein Albert 106

**F**

Fangor Wojciech 18  
 Felley Jean-Paul 116  
 Ferine Eric 126  
 Fiell Charlotte 40  
 Fiell Peter 40  
 Fischli Peter 119  
 Fogassi Leonardo 127  
 Folga-Januszewska Dorota 15, 24,  
 72–74, 86, 124–127  
 Fowler James 115  
 Francuz Piotr 15, 97, 124, 129–131  
 Fréart de Chantelou Paul 88  
 Freedberg David 8  
 Friedrich Jacek 51

Frycz Karol 35–36  
 Furlan Massimo 120  
 Fuss Peter 103

**G**

Gallese Vittorio 8, 127  
 Gieysztor-Miłobędzka Elżbieta 93  
 Gogut Anna 41  
 Golat Rafał 71  
 Golińska Małgorzata (Gosia) 48, 49, 64  
 Gombrich Ernst 100  
 Gordon Douglas 105  
 Grabska Elżbieta 16  
 Grauton (Karen Meyer) 120  
 Gremauda François 120  
 GrosPierre Nicolas 127, 128  
 Grygiel Elżbieta 124  
 Grzędzielska Janina 41, 42  
 Guggenheim Peggy 21, 115  
 Gygi Fabrice 119

**H**

Heinich Nathalie 113–114  
 Hemingway Ernest 106  
 Hermansdorfer Mariusz 19  
 Herzfelde Wieland 19  
 Hirschhorn Thomas 119  
 Hitchcock Alfred 106  
 Hitler Adolf 106  
 Hochleitner Janusz 124  
 Horbowy Zbigniew 10, 46–50, 60, 64  
 Hornowska Ewa 15  
 Howard Ebenezer 34  
 Huml Irena 30–34, 43, 44  
 Husarski Wacław 41, 43  
 Hussakowska Maria 9, 14, 16

**J**

Jachimczak Krzysztof 85  
 Jastrzębowski Wojciech 37, 38  
 Johnson Gary 63  
 Jones Owen 37  
 Joyce Don 102

**K**

Kaeser Olivier 116  
 Kaprow Allan 119  
 Karpńska Halina 41  
 Karpński Maciej 27  
 Kass Deborah 105  
 Kąkolewski Igor 80  
 Kiciński Andrzej 78  
 Klein Yves 112  
 Klekot Ewa 8, 14  
 Kluczevska-Wójcik Agnieszka 17  
 Kłoczowski Jan Maria 82  
 Knell Simon J. 115  
 Knothe Czesław 41, 42  
 Kolenda Karolina 14, 16  
 Komendant Tadeusz 72  
 Kordjak Joanna 19  
 Korusiewicz Maria 113  
 Kostro Robert 73  
 Kostrzyńska-Miłosz Anna 32, 38, 41  
 Kotowski Robert 73  
 Kowalczyk Iza (Izabela) 109  
 Kowalska Agnieszka 81  
 Kowalska Bożena 19  
 Kowalska Elżbieta 75  
 Kowalski Grzegorz 105  
 Krasiński Edward 105  
 Kropiwnicki Maciej 107  
 Krupiński Janusz 27–29  
 Krzyżanowski Wacław 35  
 Kuhn Thomas Samuel 113  
 Küng Rosmarie (Manon) 120  
 Kuś Viola 132, 133  
 Kwietniewska Małgorzata 14

**L**

La Ribot 119  
 Lack Stanisław 30  
 Lameński Lechosław 12  
 Lange Dorothea 105, 106  
 Le Corbusier (Jeanneret-Gris Charles-Édouard) 38, 40  
 Leśny Jacek 124  
 Lewandowska Katarzyna 17

Lindstrom Martin 51  
 Lipińska Irena 132  
 Lippard Lucy Rowland 114  
 LL Natalia (Lach-Lachowicz) 105  
 Lorentz Stanisław 15  
 Lüber Heinrich 121  
 Ludovici Sergio Samek 88, 94  
 Ludwiński Jerzy 19  
 Lüthi Urs 119, 120  
 Lyotard Jean-François 22, 24

**Ł**

Łoziński Jerzy 28

**M**

Mach Jolanta 15  
 Maderno Carlo 84  
 Maga Anna 50, 51  
 Makarewicz Rufin 53  
 Malewicz Kazimierz 16  
 Malkovich John 105  
 Mann Thomas 14  
 Manzoni Piero 11, 111, 112, 122  
 Marclay Christian 121  
 Marinetti Filippo Tommaso 16  
 Markiewicz Piotr 97, 98, 104  
 Markiewka Tomasz 113  
 Markowska Anna 18  
 Markowski Michał Paweł 8  
 Mączyński Franciszek 34, 35  
 Meier Dieter 120  
 Merecki Jarosław 13  
 Michaud Yves 114  
 Micke-Broniarek Ewa 15  
 Milewska Danuta 132, 133  
 Miller Sandro 105, 106  
 Millet Catherine 113  
 Mitchell William John Thomas 14, 15  
 Mitek Alina 44  
 Monroe Marilyn 106  
 Morawska Hanna 16  
 Mordyński Krzysztof 124, 125  
 Morello Giovanni 85  
 Morgan Tony 119

Morris Robert 105  
 Morris William 29  
 Morrissey Jake 91  
 Mosset Olivier 119  
 Mościcki Ignacy 39  
 Muthesius Hermann 34

**N**

Nabokow Władimir 67  
 Neidich Warren 126  
 Norwid Cyprian Kamil 37  
 Nowacki Marek 124  
 Nowiński Janusz 41, 124  
 Nycz Ryszard 8, 72, 97  
 Nyćkowiak Jędrzej 124

**O**

O'Hear Jonathan 121  
 Okoń Wincenty 71  
 Okrągła Dorota 90  
 Olszewski Andrzej K. 41  
 Onians John 11, 125–128, 134  
 Ostrowska-Szymaszek Monika 91  
 Owidiusz 91

**P**

Pallasmaa Juhani 48  
 Parczewska Maria 71  
 Paulhan Camille 112  
 Pavillon Vivianne 120  
 Paxton Joseph 37  
 Penn Irving 106  
 Peyret Hugues 112  
 Picasso Pablo 16, 101, 106, 116  
 Pieńkos Andrzej 13  
 Pilet Guillaume 121  
 Pogorzelski Karol Lew 101  
 Połom-Jakubowicz Wiesława 124  
 Pomian Krzysztof 13, 24, 72, 74, 75  
 Popczyk Maria 71, 72, 98, 104, 107  
 Popper Frank 21–23  
 Poprzęcka Maria 16  
 Porębski Mieczysław 18  
 Preziosi Donald 14, 16, 17

Przybysz Piotr 97, 98, 104  
 Przyłipiak Mirosław 55  
 Putnam James 17

**Q**

Quiccheberg Samuel 85  
 Quincy Antoine-Chrysostome  
 Quatremère de 16

**R**

Radłowska Karolina 71  
 Rancière Jacques 17  
 Read Herbert 29  
 Remer Jerzy 38  
 Rizzolatti Giacomo 127  
 Rolf Toman 85  
 Ronduda Łukasz 102  
 Rosińska Monika 52, 57  
 Rosset Tomasz Feliks de 17  
 Rothko Mark 127, 128  
 Rottermund Andrzej 15, 73  
 Rütiman Christoph 119  
 Rygalik Tomek 10, 46, 50–54, 59, 60, 65  
 Rygiel Teresa 124,  
 Ryszkiewicz Andrzej 100

**S**

Salah Albert Ali 128  
 Salah Alkim Almila Akdağ 128  
 Salwa Mateusz 99, 113  
 Sałbut Bartosz 51  
 Schaffter Marius 119  
 Schenker Katja 121  
 Schick Martin 120  
 Schneider Roman 41  
 Schütze Sebastian 84  
 Schwitters Kurt 113  
 Seikon 64  
 Seitz William Chapin 21, 112  
 Sherman Cindy 105  
 Sigmund Marian 41  
 Signer Roman 120  
 Siskel Jon 106  
 Ska Aleksandra 109

Skarbek Aleksandra 101  
 Skrebneski Victor 106  
 Skrok Łukasz Marcin 101  
 Skutnik Jolanta 71  
 Sobczyk Marek 107  
 Sommer Manfred 13, 14, 17  
 Sosnowska Joanna Maria 35, 37  
 Sosnowski Leszek 18, 113  
 Sowa Jan 17  
 Spoerri Daniel 119  
 Staniszewski Mary Anne 21  
 Stauffer Gregory 119  
 Stein Gertrude 119  
 Stoschek Jeannette 84  
 Strożek Przemysław 102  
 Stryjeński Karol 37  
 Sułkowska Mariola 22  
 Susid Paweł 11, 102, 103  
 Szczepkowska-Naliwajek Kinga 29  
 Szekspir William 122  
 Szelaż Marcin 71  
 Szewczyk Agnieszka 19  
 Sztompka Piotr 16  
 Szyzsko-Bohusz Adolf 35

**S**

Świca Marek 18  
 Świecimski Jerzy 98, 123

**T**

Tatar Ewa Małgorzata 9, 14, 16  
 Tatlin Władimir 105  
 Tichy Karol 35, 36  
 Tilden Freeman 74  
 Tinguely Jean 119, 120  
 Toman Rolf 85  
 Tomkins Calvin 18  
 Towse Ruth 101  
 Treter Mieczysław 28, 32

**U**

Ukielski Paweł 80, 81  
 Urbaniak Elżbieta 24, 75

**V**

Vautier Ben 112  
 Velde Henry van de 34  
 Vergo Peter 71, 75, 104

**W**

Wala Katarzyna 51  
 Walker Aldo 119  
 Waller Małgorzata 15  
 Wallis Mieczysław 43  
 Waltzer Bill 56  
 Warhol Andy 105  
 Wasik Anita 63  
 Weiss David 119  
 Weiwei Ai 105  
 Wilkening Susie 73  
 Wilkie Angus 28  
 Winiarski Ryszard 108  
 Wiraszka Marta 41, 124  
 Wittgenstein Ludwig 119  
 Wittkower Rudolph 90  
 Wojciechowski Aleksander 19, 33  
 Wojnakowski Ryszard 85  
 Wojtyczko Ludwik 35  
 Wölfflin Heinrich 129  
 Wóycicki Kazimierz 73  
 Wróblewska Urszula 71  
 Wysocka Elżbieta 115  
 Wysocki Michał 73  
 Wypiański Stanisław 30–32

**Z**

Zamarbide Daniel 116  
 Zamecznik Stanisław 18  
 Zaremba Łukasz 14  
 Zawojski Piotr 72  
 Zeki Semir 125, 126  
 Zientara Maria 35  
 Ziółkowska-Weiss Kamila 74, 78, 81

**Ż**

Żuchowski Tadeusz 88  
 Żydek Szymon 108, 109

