

JERZY ŚWIECIMSKI

ISEZ PAN  
Kraków

*Utwór muzealno-wystawowy i zagadnienie jego tożsamości  
(próba zastosowania metod ontologii i estetyki fenomenologów  
do muzeologii teoretycznej)*

Współczesna teoria architektury muzeów i wystaw budowanych w muzeach ma tradycyjnie charakter nauki opisowo-analitycznej o faktach. Notuje ona i poddaje analizie np. wybudowanie jakiegoś nowego gmachu muzeum, zaaranżowanie w istniejącym gmachu muzealnym nowej ekspozycji, dokonanie przekształceń czy to dawnej architektury muzealnej, czy dawnej wystawy w celu jej modernizacji, adaptację gmachu o pierwotnie niemuzealnej funkcji (np. zamku, świątyni, fabryki, elektrowni itp.) dla celów muzealno-wystawowych. Analizuje też zdarzenia lub procesy dotyczące muzeów i ich wystaw, np. pojawienie się jakiegoś nowego stylu architektury muzealnej czy muzealnych wystaw lub wreszcie jakiegoś nowego sposobu pojęcia i rozwiązania ich funkcji społecznej. Dziedzina owa jest więc pokrewna historii sztuki, z tą jedynie różnicą, że jej przedmiotem nie są wyłącznie dzieła (architektoniczne, plastyczne), a więc utwory wybitne, spełniające niezależnie od ich funkcji normy sztuki, cechujące się wyrażnymi walorami artystycznymi i estetycznymi<sup>1</sup>, lecz wszelkie obiekty architektury i plastyki (np. ekspozycji i ich składowe) określone wyłącznie ich funkcją, bez względu na ich taką czy inną artystyczną lub estetyczną wartość (a tym samym kulturowe znaczenie), czyli właśnie: bycie architekturą lub plastyką wyłącznie muzeów.

Opracowania muzeologicznej faktografii są ważne, ponieważ nie tylko rejestrują i analizują rozmaitego rodzaju zdarzenia związane z istnieniem, powstawaniem, przekształcaniem, a niekiedy także zanikaniem muzeów czy ich wystaw, lecz także pozwalają na zrozumienie mechanizmu i genezy faktów zachodzących w świecie muzeów. Opracowania te inspirują również inny jeszcze rodzaj zagadnień. Zagadnienia te wynikają z dostrzegania pokrewieństw niektórych działów problematyki muzeologicznej i niektórych działów ontologii czy ontologizującej estetyki dzieła sztuki (archi-

---

<sup>1</sup> Różnicę między jakościami oraz wartościami artystycznymi i estetycznymi wykazał R. Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* [w:] *Studia z estetyki*, tom III, Warszawa 1970.

tektonicznego, plastycznego, literackiego, teatralnego, czy filmowego) oraz – w podobnych zakresach – dzieła naukowego i popularnonaukowego. Zagadnienia, które zostają wtedy podjęte w muzeologii, mają – podobnie jak w ontologii czy estetyce dzieła sztuki – analogiczny kierunek: nastawione są na poznanie b u d o w y utworu, i to zarówno od strony semantycznej, np. specyficznej dla danego rodzaju utworu (typu zawartości treściowej), jak też od strony przestrzenno-formalnej (strukturalnej), obejmującej np. specyficzną dla danego typu utworu kompozycję przestrzenną lub kolorystyczną (niekiedy jej przeciwieństwo: dekompozycję), typ organizacji (czy braku organizacji) przestrzeni utworu bądź przestrzeni otaczającej utwór i stanowiącej dla niego spoiste „ramy” istnienia. Przy podejmowaniu badań z tego zakresu pojawia się problem j a k o - ś c i oraz w a r t o ś c i artystycznych i estetycznych. Badania muzeologiczne zaczynają tym samym przybierać charakter „filozofii stosowanej”, a więc dostosowanej do specyfiki rozmaitych typów analizowanych przedmiotów<sup>2</sup>.

Inspiracją, czy też pomostem dla tych badań stała się ontologia i estetyka zbudowana przez jednego z najwybitniejszych twórców filozofii fenomenologów – Romana Ingardena<sup>3</sup>.

Sam Ingarden zagadnieniami muzeologicznymi już się nie zajmował, niemniej system naukowy, który zbudował, okazał się tak uniwersalny, że mógł się stać rodzajem „modelu” czy „przewodnika” dla wielu działów muzeologii teoretycznej. Niektórych zagadnień z tego właśnie zakresu pragnąłbym w niniejszym opracowaniu dotknąć, a przynajmniej je zaanonsować.

\* \* \*

1. Utwór wystawowo-muzealny – jego specyfika i zakres (jego „od-do”): przypadek obiektów muzealnych (wystawianych dzieł sztuki, „okazów” pozaartystycznych itp.)

Punktem wyjścia tych zagadnień jest precyzyjne określenie pojęcia u t w o r u m u - z e a l n o - w y s t a w o w e g o, a więc przedmiotu podobnego ze względu na wiele cech do utworu s z t u k i (dzieła sztuki) i zarazem do utworu n a u k o w e g o (dzieła naukowego). Dla muzeologii teoretycznej określenie pojęcia tego utworu jest o tyle ważne, że staje się podstawą poszerzenia tradycyjnego zakresu badań ukierunkowanych głównie na rejestrowanie i klasyfikację faktów historycznych oraz na ustalenie zachodzących między nimi relacji genetycznych (np. pochodności, analogiczności) itp. Poszerzenie tradycyjnego zakresu badań muzeologii teoretycznej polega przede wszystkim na wnikińcu w strukturę tego, co jako u t w o r y muzealne pojawia się w wystawach muzealnych. Aby zatem móc podjąć rozwiązywanie zagadnień ontologiczno-estetycznych w teorii ekspozycji muzealnych i ich składników, należy przede wszystkim ustalić, c o t o j e s t i j a k p o w s t a j e u t w ó r m u z e a l n o - w y s t a w o w y, a zwłaszcza jakie typy czy kategorie przedmiotów, określone np. ich strukturą wewnętrzną, zespołami jakichś cech charakterystycznych, jakimś typem zawartości treściowej itp., mieszczą się w zakresie tego pojęcia, które natomiast (i z jakich

<sup>2</sup> J. Świecimski, *Ekspонат muzealny i muzealna ekspozycja obiektami fenomenologicznej ontologii i estetyki* [w:] *Oblicza fenomenologii*, Kraków 2000.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I, II i III, Warszawa 1957, 1958, 1970.

przesłanek?) muszą pozostawać „na zewnątrz” zakresu przedmiotowego wyznaczonego przez to pojęcie<sup>4</sup>. Przykładowo: czy jakiś zestaw przedmiotów materialnych, nawet jeśli przedmioty te są z sobą fizycznie jakoś zespolone lub tworzą naocznie rozpoznawalny zbiór, znajdując się przy tym w przestrzeni wystawy muzealnej, może być zawsze określony mianem *utworu*, czy też dla takiego określenia konieczne jest spełnienie przez dany zespół przedmiotowy jakichś innych jeszcze warunków (i jakich?), stanowiących wtedy czynnik decydujący o jego kwalifikacji?

Problem ten, podstawowy dla muzeologii teoretycznej, nie jest jednak wyłącznie dla niej tylko specyficzny. Podobnie bowiem przedstawia się on np. przy ustalaniu zakresu pojęcia *dzieła sztuki*. Spróbujmy więc posłużyć się nim w charakterze modelu porównawczego.

W teorii dzieła artystycznego pytamy więc: co dziełem takim *jest* (lub: co nim *już jest*), co natomiast nim *nie jest* (jeszcze nie jest) i dlaczego nie jest? Gdy np. pewien przedmiot lub pewien zestaw przedmiotów nie mieści się w zakresie pojęcia dzieła sztuki, jak możemy go wtedy określić: do jakiego rodzaju rzeczywistości on należy, jakie ma znaczenie, zwłaszcza gdy skonstatujemy jego obecność w obrębie wystawy muzeum sztuki?

Pytania tego rodzaju, mimo pozoru banalności, nie są proste i jednoznaczne do rozwiązania. Wynika to ze znacznego zróżnicowania typów analizowanych pod tym kątem przedmiotów. Niegdyś, gdy mówiono o sztuce, nie było wątpliwości, co mieści się w zakresie pojęcia dzieła sztuki, a co pozostaje na zewnątrz niego: mieliśmy wówczas do czynienia tylko z obrazem, rzeźbą, grafiką, rysunkiem itd., a wszystko, co nie mieściło się w definicjach owych typów przedmiotów, nie mogło być określone jako utwory artystyczne. Ekspozycja muzealna np. z reguły nie wchodziła tutaj w rachubę, podobnie jak wiele typów eksponatów, zwłaszcza w wystawach muzeów innych niż muzea sztuki. Zasadnicze poszerzenie znaczenia terminu – *utwór artystyczny* (dzieło) w sztukach plastycznych pojawiło się w czasach współczesnych, np. choćby w okresie twórczości Marcela Duchampa, który zaszokował publiczność zwiedzającą muzeum przez wystawienie jako dzieła sztuki pisuaru, stanowiącego wyposażenie toalety, tyle że sygnowanego nazwiskiem autora i nadaniem mu „artystycznego” tytułu: „La Fontaine”. Obiekt ten znajduje się dziś w stałej ekspozycji Muzeum Narodowego Sztuki Nowoczesnej (Musée National d’Art Moderne) na piątej kondygnacji gmachu Centre Georges Pompidou w Paryżu i nie budzi już swym pierwotnym przeznaczeniem zażenowania czy oburzenia. W muzeum tym znajduje się zresztą nie tylko jeden taki obiekt. Jest tam wystawionych wiele innych przedmiotów, które były niegdyś przedmiotami codziennego użytku, a zostały przekształcone w dzieła sztuki jedynie przez umieszczenie na każdym z nich sygnatury autora. Znamienna jest tam zwłaszcza pewna stara, zdezelowana szafa, pokryta rozmaitymi bagrołami, między którymi charakterystyczny jest zwłaszcza jeden napis, uczyniony niewątpliwie przez artystę: „sygnuję wszystko”. Znaczy to, że cokolwiek zostaje przez artystę podpisane, staje się automatycznie dziełem sztuki, zaś artysta sam – autorem takiego dzieła, mimo że go fizycznie nie zbudował.

<sup>4</sup> Pewne trudności w uświadomieniu sobie specyfiki, a głównie zakresu pojęciowego może sprawić bliskość proponowanego tu pojęcia utworu muzealno-wystawowego oraz tradycyjnego, bo znanego w muzeologii teoretycznej pojęcia przedmiotu muzealnego. Por. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, PWN, 1980. Utwór muzealno-wystawowy ma jednak, jako przedmiot, zakres szerszy od przedmiotu muzealnego. Okaże się to w tekście niniejszego opracowania.

Przedmiot sygnowany nie zmienia się więc poza wzbogaceniem go w „autorski” podpis. Przedmiot taki mógłby zatem być użyty ponownie, zgodnie z pierwotną jego funkcją, gdyby ktoś zechciał w taki sposób na powrót go użyć<sup>5</sup>. We współczesnym malarstwie wiele dzieł sztuki powstaje zresztą na zasadzie wbudowywania w nie np. rozmaitego rodzaju odpadków: starych desek, kawałków blachy, poplamionych szmat; wspomina o tym w swoich pamiętnikach np. Piotr Potworowski<sup>6</sup>. To dziś zjawisko częste i nie ma zatem istotnej różnicy między rozsmarowywaniem na powierzchni tworzonego obrazu olejnej czy akrylowej farby, która sama nie jest jeszcze składnikiem dzieła sztuki, lecz co najwyżej tylko materiałem do jego budowy, a przyklejeniem na powierzchni tworzonego obrazu np. zabrudzonej szmaty czy przybiciem zardzewiałej blachy, która – jeśli artysta potrafi budować niefiguralne obrazy – przemienia się, przez kontekst z innymi elementami dzieła, w „malarską” plamę koloru, nabierając typowo estetycznych i nowych dla siebie jakości wyglądowych.

W Muzeum Narodowym Sztuki Nowoczesnej w Centre Pompidou w Paryżu wystawione są także innego rodzaju, typologicznie ważne dzieła. Dzieła te „naśladują” przedmioty codziennego użytku, choć nigdy przedmiotami takimi w przeszłości nie były, zostały bowiem od początku ukształtowane jako obiekty wyłącznie artystyczne – nie co do kształtu wprawdzie, ale co do funkcji. Obiekty takie wymagają więc przyjmowania przez zwiedzającego podobnej postawy, jaką przyjmuje się wobec tradycyjnego dzieła sztuki, np. rzeźby, nawet tzw. abstrakcyjnej. Obiekty owe „naśladują” np. kanapy, krzesła itp., z tym że są wykonane z materiału wykluczającego ich codzienne użytkowanie, np. z twardej żywicy polimerowej zamiast z drewna w częściach mających imitować rusztowanie mebla, zaś materiałów miękkich w tapicerce siedziska. Rzecz szczególna, że obok tego rodzaju obiektów ustawione zostały „prawdziwe” krzesła, na których może usiąść np. strażnik wystawowy czy zmęczony zwiedzaniem turysta, a które zewnętrznym swym wyglądem (np. stylem, kompozycją itp.) nie różnią się niczym od „udających” meble obiektów artystycznych.

Może być jednak inaczej. W watykańskiej Pinakotece ustawiono jako siedziska dla zwiedzających rzędy krzeseł, które, ze względu na ich cechy stylowe, sprawiają wrażenie obiektów artystycznych; krzesła te są bowiem uformowane na wzór szesnastowiecznych krzeseł „nożycowych”. Swym stylem harmonizują też z architektonicznym wyposażeniem zabytkowego wnętrza. Na wystawie Pinakoteki są one normalnie użytkowane przez turystów, choć w innym jakimś muzeum, np. na wystawie poświęconej stylom dawnego meblarstwa, mogłyby służyć jako np. kopie autentyków i być traktowane jako obiekty wystawowo-muzealne. Wiele muzeów, wystawiając autentyczne meble w sytuacjach mogących spowodować pomylenie ich z meblami służącymi dla wypoczynku zwiedzających, zabezpiecza te meble przed ich niewłaściwym użytkowaniem przez rozpinanie sznura między poręczami. Sam styl mebla i miejsce jego ulokowania na wystawie nie muszą zatem jednoznacznie określać, czy mamy do czynienia z przedmiotem codziennego użytku, czy też z obiektem muzealnym, zwłaszcza artystycznym.

W niektórych wystawach muzealnych zdarza się, że przedmioty użytkowe, choćby np. krzesła, stają się obiektami artystycznymi tylko czasowo, konkretnie wtedy, gdy zo-

<sup>5</sup> Udaje się to jedynie w wypadkach, gdy przedmiot taki nie zostaje fizycznie zmieniony w wyniku przekształcenia go w dzieło sztuki lub składnik takiego dzieła.

<sup>6</sup> POTWOROWSKI, praca zbiorowa, Wyd: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998.

stają włączone do wystawy jako składniki dzieła sztuki. W krakowskim pawilonie sztuki (w tzw. Bunkrze Sztuki) użyto do czasowej wystawy sztuki najnowszej (1975 r.) zwykłych krzesel oraz skrzynek po owocach, używanych pospolicie na targu. Po zamknięciu wystawy i jej zdemontowaniu przedmioty te powróciły do swej pierwotnej roli, zaś ich pospolity kształt (który na wystawie sztuki miał specjalną, artystyczną wymowę) nie przywodził na myśl, iż kiedykolwiek mogły one się stać dziełami sztuki. Nierzadko jedynie podpis autora umieszczony pod wystawionym obiektem daje znać, że mamy do czynienia nie z rzeczą „zwykłą”, lecz z przedmiotem artystycznym.

Zagadnienie staje się jeszcze bardziej niejednoznaczne, gdy wystawa muzealna nie ma nic wspólnego ze sztuką, przynajmniej w jej zasadniczym zamyśle. Charakterystyczne są tu zwłaszcza wystawy muzeów techniki, gdzie obiekty codziennego użytku takimi obiektami – mimo że występują w funkcji eksponatów – nadal pozostają. Jedynie sytuacja, w jakiej „każemy” takim obiektom istnieć, sprawia, że przyjmujemy wobec nich spostrzeżeniowo-rozumiejącą postawę odbiorcy muzealnego. Fakt, że obiekty takie w sytuacji wystawowej mogą nabierać nowych jakości estetycznych, ma tu znaczenie drugorzędne, a jeśli jakości te zaczynają dominować nad zawartością treściową (zwłaszcza nad treścią naukowo ważną) obiektu, dominacja taka bywa uznawana niekiedy za czynnik negatywny, bo odwracający uwagę zwiedzającego od tego, co uznaje się w wystawie tego rodzaju za czynnik zasadniczy, jedynie dla niej ważny. Wiele wystaw muzeów przyrodniczych ma np. z tego względu charakter wyraźnie estetyczny, a nawet antyestetyczny: w wystawach tych muzeów zwalcza się wszystko, co z lekka choćby „zatrąca sztuką”. Zakłada się, że wystawy takie mają być percypowane wyłącznie w postawie naukowo-poznawczej: bez kontemplacji piękna, nawet jeśli wystawione obiekty są niewątpliwie piękne (przykładowo: egzotyczne motyle, muszle mięczaków morskich itp.). Wystawa czyni bowiem wszystko, by piękno to możliwie dokładnie wymazać, zneutralizować, aby nie stało się przypadkiem przedmiotem przeżycia estetycznego.

Z dokonanych spostrzeżeń wynika, że gdy rozpatruje się przynajmniej obiekty muzealne<sup>7</sup>, pojęcie utworu wystawowo-muzealnego nie jest bynajmniej jednoznaczne. Czy coś istotnie takim utworem jest, a co nim nie jest, zależy bowiem od rozmaitych czynników, np. od 1) cech obiektów muzealnych, 2) sytuacji, w których obiekty takie występują, i tym samym 3) funkcji, jaką w różnych sytuacjach one spełniają. Wreszcie, i to wydaje się najbardziej może zaskakujące, zależy to od 4) z a m y s ł u (intencji), według którego jedna i ta sama rzecz może się stać utworem muzealno-wystawowym lub może nim nie być. Ta ostatnia możliwość jest dlatego tak kontrowersyjna, że ani rodzaj przedmiotu realnego, o którym się orzeka, ani jego jakości estetyczne, artystyczne czy zawartość treściowa – wszystko to nie stanowi czynnika decydującego. Jest to jednak przypadek dla teorii wystaw bardzo ważny, ponieważ o jego rozwiązaniu (od owego „jest – nie jest”) zależy często sposób, w jaki się buduje ekspozycje muzealne. A nietrafne rozumienie owego „bycia” lub „niebycia” utworem muzealno-wystawowym prowadzi z reguły do nietrafnego rozumienia treści wielu wystaw.

<sup>7</sup> Zgodnie z obowiązującą definicją obiektu muzealnego. Por. W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, PWN, Warszawa 1980.

2. Utwór muzealno-wystawowy w odniesieniu do zagadnienia obiektu muzealnego i jego plastycznej lub architektonicznej „oprawy”. Czy zawsze obiekt muzealny lub obiekt taki razem z jego bezpośrednią „oprawą”, rozpatrywany wraz z wnętrzem muzealno-wystawowym, musi łącznie z tym wnętrzem tworzyć utwór muzealno-wystawowy?

Gdy w podręcznikach z dziedziny historii sztuki spotykamy fotografie rozmaitych dzieł malarstwa, rzeźby, grafiki czy rzemiosła artystycznego, obiekty takie pokazywane są zazwyczaj bez jakiegokolwiek tła, np. obrazy bez ram, rzeźby bez postumentów itp. Obiekty te na zdjęciach znajdują się niejako „nigdzie” albo „gdziekolwiek”. Inaczej jest w ekspozycjach muzealnych i opracowaniach teoretycznych z dziedziny muzeologii: tam, gdy obiekty takie traktowane są jako eksponaty, są one przeważnie (jeśli nie z reguły) pokazywane wraz ze swą „oprawą” i jako takie mają być rozumiane właśnie w kategorii eksponatów. Rodzaj „oprawy”, np. ramy, postumenty, tła, wreszcie przestrzeń otaczająca dany obiekt są wówczas bardzo ważne, a sądy określające np. trafność lub nietrafność rozwiązania wystawowego, w szczególności jego artystyczną wartość, wydaje się głównie (jeśli nie wyłącznie!) na podstawie analizy relacji: obiekt muzealny (w muzeach przyrodniczych „okaz”) i jego „oprawa”.

O znaczeniu dla kształtowania się utworu wystawowego świadczą choćby zmiany „oprawy” obiektów muzealnych, dokonywane np. w związku ze zmianą stylu wystawy. Przykładem może być koncepcja zrealizowana przez słynnego architekta amerykańskiego, chińskiego pochodzenia, p. Ming Pei w nowej sali Rubensa w Muzeum Luwru. W pierwotnym rozwiązaniu obrazy – a była to kolekcja sławiąca Marię Medici – były oprawione w barokowe, czarno-złote ramy i zawieszane na tle czerwonej materii. Całość serii obrazów uzyskiwała przez to wyraźnie „paradny” charakter. W rozwiązaniu zrealizowanym przez p. Pei ozdobne ramy obrazów zostały usunięte, a płótna osadzono w płaskich wnękach odpowiednio wymodelowanej płaszczyzny ścian. Zmieniono przy tym kolorystykę sali: zamiast złamanej czerwieni aksamitnego tła, pojawił się chłodny szarozielony kolor. Obrazy zostały wprawdzie te same (nie przeprowadzono np. widocznej ich konserwacji, np. nie odkryto, jak niekiedy bywa, jakichś szczegółów, które np. w czasie wcześniejszych przemalówek byłyby niewidoczne), ale stały się takie same. Zmienił się, w wyniku zmiany kontekstu formalnego, jedynie ich wygląd, a wraz z nim ich jakości estetyczne. Znikła dawna paradność, uroczysty charakter galerii, która nabrała cech jakby obojętności: galeria, mająca być pierwotnie hołdem Marii Medici, zamieniła się w relację, wprawdzie zmitologizowanych jej dziejów, ale tylko relację, nie apoteozę. Zdajemy sobie, na tym i podobnych przykładach, sprawę, że obiekt muzealny, np. dzieło sztuki malarskiej, przez dobranie do niego takiego czy innego tła, ramy itp., staje się nową całością, wykreowaną na wystawie muzealnej, gdyż nie tylko dzieło samo (np. obraz bez ramy, rzeźba bez postumentu itp.), ale właśnie cały zespół: dzieła i jego „oprawy” jest wtedy utworem wystawowym, powstającym, tyle że przy udziale wbudowanego weń obiektu muzealnego (autentyku dzieła sztuki, przedmiotu pozaartystycznego, np. technicznego, przyrodniczego itp.). O tego rodzaju zespołach, a więc nowych dziełach w sensie zarówno estetycznym, jak i treściowym, mówi się w opracowaniach muzeologicznych traktujących o zagadnieniach wystaw. Wprawdzie w niektórych kręgach muzeologów panuje nadal przekonanie, że obiekt muzealny jest

nie tylko tym samym, ale również takim samym obiektem (czyli: bez względu na sytuację jego prezentacji), lecz tezy tej nie da się utrzymać w zestawieniu doświadczeń rozmaitego typu wystaw.

Na tym tle można postawić zasadnicze pytanie: czy jest możliwe, aby jakiś typ rozwiązania wystawowego nie prowadził do powstania utworu wystawowego jako dzieła nowego, a tym samym, jakie muszą być spełnione warunki, aby dzieło takie rzeczywiście (naocznie) powstało?

Wydaje się, przynajmniej w obecnej fazie wiedzy i doświadczeń, że niepowstanie utworu wystawowego (dzieła wystawowego) zachodzi wówczas, gdy „oprawa” obiektów muzealnych nie nawiązuje z nimi żadnych widocznych związków, stanowi w stosunku do nich element przypadkowo dodany, np. stylowo obcy lub nieposiadający z prezentowanymi obiektami muzealnymi żadnych związków treściowych. Utwór muzealno-wystawowy nie powstaje również, gdy zestaw obiektów muzealnych i ich „oprawę” nie ma charakteru stałego, gdy jest stale zmieniany, a luki powstające po usuwaniu niektórych obiektów uznawane są za pozbawione znaczenia. Sytuacje takie powstają na wystawach mających charakter tradycyjnych, a więc typowych dla wielu muzeów, magazynów. Pomieszczenia wystawowe traktuje się wtedy jako takie, w których jedynie składuje się obiekty muzealne. Obiekty można z nich dowolnie wyjmować (np. gdy aktualnie potrzebne są do zajęć uniwersyteckich). Pomijany jest jakikolwiek porządek, często nawet treściowy, nie mówiąc o przestrzenno-kompozycyjnym, a „oprawę” muzealiów, np. gablotę, traktuje się w kategoriach jedynie „pojemnika na okazy”. Nie ma wtedy znaczenia, że ów „pojemnik” może mieć np. charakter ozdobny, jest meblem „stylowym”, czy też jest stylowo nijaki, czysto funkcjonalny. We wnętrzach wystawianych traktowany jest on jakby „osobno”, zaś to, co zawiera – także osobno. Całość: muzealia/oprawa nie powstaje.

I ostatnie pytanie: czy możliwa jest sytuacja, gdy wystawa muzealna składa się z samej tylko „oprawy” obiektów muzealnych, albo gdy sama staje się takim obiektem. Można wyróżnić dwa rodzaje takich sytuacji. Z pierwszym mamy do czynienia, gdy wystawa zdominowana jest przez elementy tradycyjnie będące „oprawą”, zaś muzealia zostają zepchnięte na margines w charakterze dodatku, nie zawsze notabene koniecznego wobec samowystarczalności „oprawy”. Wystawy tego typu spotyka się wśród rozwiązań o programie popularnonaukowym, gdzie myli się koncepcję wystawy muzealnej z koncepcją podręcznika. Choć wystawy takie realizowane są we wnętrzach muzealnych, ich dominantę stanowią teksty i ilustracje, zaś obiekty muzealne stanowią uzupełnienie albo w ogóle zostają wyeliminowane jako element niepotrzebny. Drugi rodzaj stanowią wystawy typu pomnika dziejów (zwykle tragicznych), gdzie brak muzealiów wynika z braku potrzeby ich obecności wobec dominującego nastroju, uzyskanego głównie za sprawą elementów „oprawy”, przede wszystkim w tych przypadkach – architektury. Są to rozwiązania najnowszej daty, tworzone w całości jako dzieła sztuki, którym niczego poza murami i przestrzenią wewnątrz tych murów nie potrzeba, same one bowiem funkcjonują jako obiekt muzealny – a zarazem jako utwór muzealno-wystawowy. Jest to niewątpliwie forma graniczna. Ale w czasach współczesnych tendencje eksperymentowania na pograniczu wielu dziedzin sztuki zdają się bardzo znamienne. Za wcześniej jest też na definitywną ocenę czy choćby klasyfikację tego rodzaju rozwiązań. Że są one bardzo niekiedy wybitne, co do tego nie mamy jednak wątpliwości. To NOVUM, które nadeszło i które należy do czasów dopiero formujących swą treść i wyraz.

*SUMMARY*

*A museum-exhibition work and the issue of its identity*

The traditional theory of a museum-exhibition resembles to a certain degree the history of art.

1. – when it is a science concerning facts, e.g. when individual museums, their construction, style, history (e.g. development, rebuilding, decline, etc.), function or their subject matters are described; it also can be 2. – a science concerning types of facts, e.g. when architectural types of museum buildings, types of exhibitions, and especially the types of their functions, subject matter, etc. are described. In the case of the description of various types they are usually classified – that is the type groups, their variants, etc., are defined.

Whereas the theory of museum-exhibition proposed here by the author is related to the theory of the work of art and the theory of the scientific work. Its methodology and cognitive approach derive from both these fields; the only difference is that the theory of museum-exhibition applies the method to the materials which the traditional theory of the work of art or the theory of the scientific work do not deal with – it is the museum-exhibition and the museum exhibit that are these materials. Methodologically, as well as with regard to the scope of cognitive activities, this theory constitutes a new chapter of ontology and aesthetics.

The starting point for the research is the definition of the exhibition work, and more exactly, the answer to the question of what (in the sense of the subject matter) such a work is, and thus when we deal with it, and when the material objects presented as exhibits at a museum-exhibition do not constitute a work yet, being at most, a certain collection of material objects. The settlement of this issue depends on the determination of whether a set of objects being a part of an exhibition is characterised by an individual structure, which makes us perceive the set as a whole, or whether it does not have such a structure. Therefore, this issue resembles a case when we ponder whether a set of some words, e.g. written, constitutes e.g. a clause, a set of clauses, a work, or whether it is merely a set of words without any structural factor binding them.

With regard to such a type of deliberation, a specific classification of museum-exhibition works can be distinguished, because the structures we find in these works are various.

The methodological basis for such a type of deliberation and the tool for analyses are ontology and aesthetics developed within the philosophy of phenomenologists; first of all in the works of one of the key representatives of this philosophy movement, Roman Ingarden.





II. 1. Dzieło sztuki (rzeźbiarskie? Instalacja?) zbudowane z różnych odpadków. Granice jego wyznacza płaska plansza-podest. W innych warunkach (nie ekspozycyjnych) ten sam zestaw przedmiotów nie byłby odbierany ani jako dzieło sztuki, ani utwór muzealno-wystawowy.

Autor: Michael Sandle (Anglia): czasowa wystawa w Piwnicy pod Baranami, Kraków 1989 r. Przykład „dzieła sztuki” powstałego z intencji (zamyśłu)



II. 2. Pozostawione przez robotników przedmioty. Podobnie jak w poprzednim wypadku, granice wyznacza płaska plansza. W innych warunkach (np. muzeum, galerii sztuki) ten sam zestaw przedmiotów mógłby się stać dziełem sztuki; tu jednak nie było intencji (zamyśłu), by został on wykreowany na takie dzieło – pozostał jedynie zestawem rzeczy, mimo potencjalnych możliwości stania się sztuką.

Bazylika św. Marka, Wenecja 1989



II. 3. Utwór muzealno-wystawowy to coś więcej niż obiekt muzealny. Szereg obiektów muzealnych (tu: dzieł sztuki) staje się składnikiem zbudowanego przy ich udziale utworu muzealno-wystawowego. Nie wszystkie zresztą składniki tego utworu są zarazem dziełami sztuki, np. pochyła plansza, ponad którą zawieszono zostały niektóre obrazy, suche liście zgromadzone pod planszą na podłodze sali, sama sala, która tworzy element całej kompozycji.

Wystawa monograficzna malarstwa Stanisława Rodzińskiego w „Bunkrze Sztuki” w Krakowie



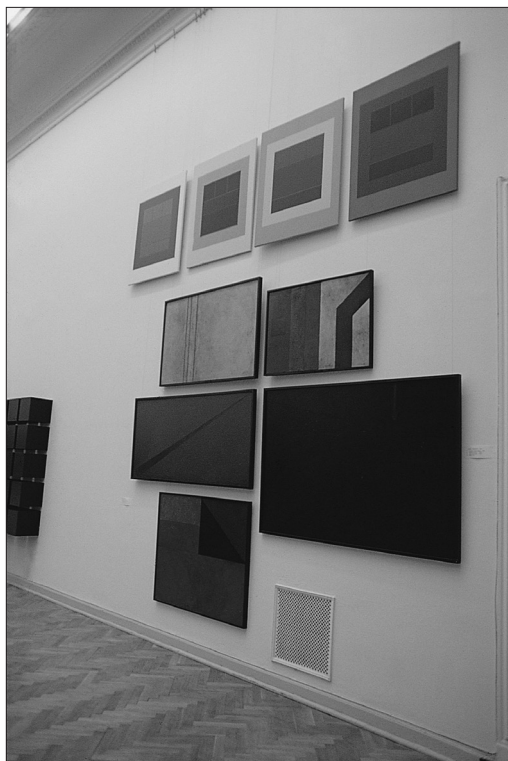
Il. 4. Powstawanie utworu muzealno-wystawowego. Faza, gdy zbiór muzealiów nie tworzy jeszcze utworu. Brak kompozycji przestrzennej, przypadkowość zestawienia poszczególnych okazów oraz mebli wystawowych

Muzeum Ogrodu Botanicznego UJ w Krakowie. Faza przed latami 80.



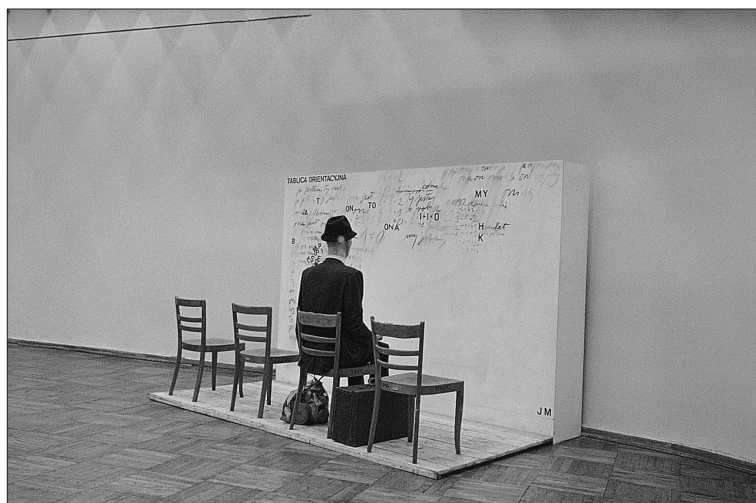
Il. 5. Powstawanie utworu muzealno-wystawowego. Ten sam zestaw przedmiotów, jak w wypadku poprzednim, z tym, że został on wyraźnie skomponowany, stanowi przestrzenną całość. Zawartość treściowa w obu wypadkach jest ta sama; nie ona jednak, a właśnie kompozycja przestrzenna stała się czynnikiem decydującym, który stanowił o przekształceniu magazynu na okazy botaniczne w jednolity w swym wyrazie i w budowie utwór muzealno-wystawowy

Muzeum Ogrodu Botanicznego UJ w Krakowie. Faza po latach 80.



Il. 6. Utwór muzealno-wystawowy to coś więcej niż zbiór dzieł. Zestaw niefiguralnych („abstrakcyjnych”) obrazów, skomponowanych w całość, jakby w nowe, nadrzędne wobec nich dzieło sztuki. Czynnikiem decydującym o powstaniu utworu muzealno-wystawowego stała się właśnie kompozycja: bo nie treść poszczególnych dzieł (o ile taka w ogóle była!) ani autorstwo. W kompozycji tej biorą udział zresztą nie tylko dzieła sztuki, lecz również kratka wentylacyjna, zainstalowana w ścianie sali. W kontekście z obrazami, kratka ta przebiera pozór „abstrakcyjnego” obrazu. Do tej kratki, ze względu na jej usytuowanie w ścianie sali oraz na jej kształt, układ kompozycyjny obrazów niewątpliwie nawiązuje

Wystawa czasowa „Jesteśmy w Zachęcie” w Warszawie. Warszawa lata 80.

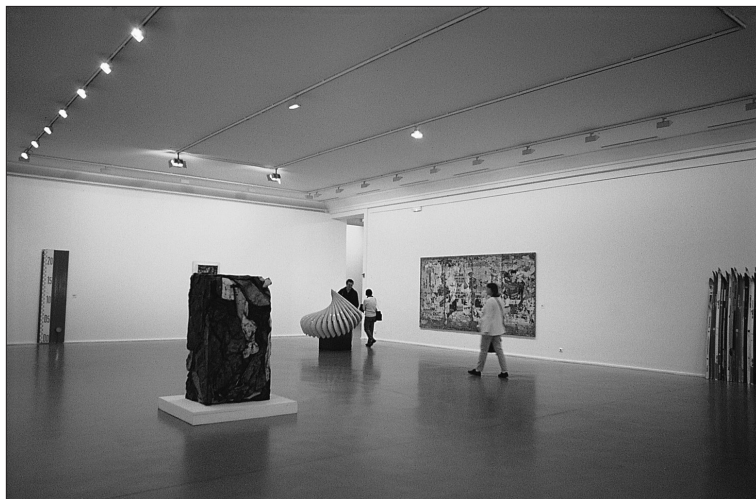


Il. 7. Utwór „instalacyjny”, w skład którego wchodzi hipernaturalistyczna rzeźba (manekin figury człowieka ubrany w garnitur, w kapeluszu) oraz walizki, zwykłe krzesła, wszystko na płaskim podium. Krzesła po rozmontowaniu wystawy powróciły do swej pierwotnej funkcji, zwykłych krzeseł  
Wystawa czasowa „Spotkania Krakowskie”. Autor: Józef Marek. Tytuł dzieła: *Tablica orientacyjna*. Galeria BWA. Kraków, listopad 1975 r.



Il. 8. Granice typologiczne dzieła sztuki i zarazem utworu muzealno-wystawowego. Stara, zdezelo-  
wana szafa, pokryta bazarowymi przedmiotami. Między nimi napis wykonany niewątpliwie przez artystę: „podpisuję  
wszystko”. Znaczący to, że jakkolwiek przedmiot wybrany przez artystę, choćby spośród rzeczy cod-  
ziennych, jeśli został podpisany, staje się dziełem sztuki

Muzeum Narodowe Sztuki Współczesnej (Musée National d'Art Moderne) w gmachu Centre Georges  
Pompidou. Paryż. Lata 90.



Il. 9. Zestaw rzeźb (?) czy dzieł instalacyjnych (?), zbudowanych z odpowiednio przekształconych  
przedmiotów codziennego użytku lub ich szczątków. Całość, znakomicie wkomponowana we wnętrze  
wystawowe, może być odbierana jako nadrzędne dzieło sztuki – oraz utwór muzealno-wystawowy.

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Pavillon de Tokyo). Paryż