

 <https://orcid.org/0000-0003-2290-410X>

Katarzyna Jagodzińska

Institut Europeistyki
 Uniwersytet Jagielloński

O ISTOCIE MUZEUM, CZYLI JUSTYNY ŻAK W KRĘGU MUZEALNYCH PRZEDMIOTÓW

About the nature of museums, the review of the book *W kręgu muzealnych przedmiotów* by Justyna Żak

Abstract: The review concerns the book *W kręgu muzealnych przedmiotów* by Justyna Żak, published in 2020 by the Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. The book deals with the nature of museum objects and objects that fill museum rooms and do not have the status of museum objects, being elements of arrangement, reproductions or reconstructions. In a broader sense it is a reflection on the nature of museums, in which the notion of authenticity is of key importance. The book's asset is a broad perspective of an object in a museum – its status, value, meaning – from theoretical reflection in the field of philosophy, sociology and aesthetics, to case studies and museum practice, supported by quotations from belles-lettres, however, the author fell into the trap of a superficiality that was difficult to avoid.

Keywords: museum objects, authenticity, nature of museums, reproductions, reconstructions

W 2020 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego ukazała się książka Justyny Żak *W kręgu muzealnych przedmiotów*. Książka traktuje o muzealiach, a także o przedmiotach wypełniających sale muzealne, lecz niemających statusu obiektów muzealnych, będących elementami aranżacji, reprodukcjami czy rekonstrukcjami. W szerszym ujęciu jest to natomiast namysł nad naturą muzeów, które autorka dzieli – w moim odczuciu w sposób zbyt kategoryczny – na tradycyjne, operujące

głównie oryginalnymi i autentycznymi obiektami, oraz nowoczesne – szafujące reprodukcjami i nowymi technologiami.

Problematyka podjęta przez autorkę jest aktualna szczególnie dzisiaj, kiedy świat muzealny po doświadczeniu fizycznego zamknięcia, a następnie obustrzeń wynikających z sytuacji pandemii, stoi przed wyzwaniem przedfiniowania dotychczasowego sposobu funkcjonowania muzeów. Jak mówić o obiektach, czy jak budować wspólnotę wokół obiektów, kiedy fizyczny kontakt

z obiektem nie jest możliwy? Do jakiego stopnia kontakt z obiektem jest dla muzealnej narracji niezbędny? Na okres długich miesięcy muzea stały się skarbami obiektów, dostępnymi jedynie dla tych, którzy gmachy i magazyny utrzymują przy życiu. Jednocześnie wiele muzeów spotęgowało swoją obecność wirtualną. Internet wypełniły wirtualne oprowadzania po wystawach zamkniętych w budynkach i pomysły na eksplorowanie zdigitalizowanych kolekcji. Na ile jednak instytucje podjęły refleksję programową wynikającą z nowej sytuacji? Na ile sama pandemia stała się tematem do podjęcia i przedyskutowania? To temat na inną dyskusję, ale bez zagłębiania się w szczegóły można stwierdzić, że w niewielkim stopniu.

Ta dyskusja oczywiście nie mogła wybrzmieć w książce Żak, która ukazała się w połowie kwietnia, w momencie, gdy świat był zamknięty. Paradoks. Niemniej jednak wiele aspektów funkcjonowania muzealnego obiektu, które były i są aktualnie dyskutowane, znalazły swoje miejsce w rozważaniach autorki. W tym sensie można książkę potraktować jako głos w dyskusji.

„Celem badawczym pracy jest podjęcie ogólnej refleksji dotyczącej istoty muzeum i jej rozumienia oraz próba rozważenia konsekwencji wychowawczych i kulturowych wynikających z obecności w muzeach przedmiotów o różnym sposobie istnienia”¹ – pisze we wstępie do monografii Żak. Książka składa się z trzech części. Pierwsza, zatytułowana

Postrzeganie przedmiotów muzealnych, obejmuje teorię fenomenologii, postrzeganie przedmiotów przez wzgląd na ich muzealny charakter, perspektywy publicznego dyskursu oraz sposoby patrzenia przez kuratora i widza. Na część drugą, zatytułowaną *Dylematy wokół statusu ontologicznego przedmiotów muzealnych*, składają się rozważania nad rodzajami i cechami obiektów muzealnych w perspektywie sposobu ich istnienia, w tym rekonstrukcje, fotografie, reprodukcje i symulakry, ludzkie szczątki oraz przedmioty otwierające na świat. Część trzecia, zatytułowana *Zamyśl kultury w świetle metanarracji przedmiotów muzealnych*, skupia się natomiast na problemie pojęcia muzeum.

Kluczowe znaczenie dla rozważań autorki ma pojęcie autentyczności. Szczególną uwagę poświęca kwestiom dyskusyjnym, kontrowersyjnym i spornym, przez co pokazuje, że muzea są przestrzeniami wielowymiarowymi – że interpretacja wiedzy, ochrona czy odpowiedzialność względem interesariuszy rodzi szereg dylematów, z którymi muzeolodzy i muzealnicy zmagają się zarówno na polu teoretycznym, jak i praktycznym.

Lektura książki *W kręgu muzealnych przedmiotów* pozostawiła mnie z mieszanymi uczuciami. Niewątpliwym atutem jest szerokie spojrzenie autorki na zagadnienie przedmiotu w muzeum – jego statusu, wartości, znaczenia – od rozważań teoretycznych z zakresu filozofii, socjologii i estetyki po studia przypadków i muzealną praktykę, podparte cytatami z literatury pięknej. Ten szeroki ogląd, mieszczący w swoim spektrum różne zagadnienia, z których niemal każde

¹ J. Żak, *W kręgu muzealnych przedmiotów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 14.

posiada bardzo obszerną literaturę, momentami stał się pułapką trudnej do uniknięcia powierzchowności. Przekrojowe wnioskowanie domaga się dobrego osadzenia w literaturze przedmiotu, którego w niektórych miejscach w książce zabrakło.

Swoją refleksję na temat książki rozpoczął od zarysowania kontekstu dyskusji, jaka toczy się dzisiaj w świecie muzealnym. Takiej sytuacyjnej ramy zabrakło mi w książce. Co znajduje się w centrum zainteresowania muzeów – zbiory czy publiczność? To prowokacyjne pytanie ma swoje korzenie w teorii nowej muzeologii, która narodziła się w latach 60. XX wieku. W jej ujęciu kluczowa dla działania muzeum jest społeczność, dla której, o której i z którą muzeum snuje opowieść. Kolejnym krokiem w rozwoju muzeów jest paradygmat postmuzeum, wprowadzony w 2000 roku przez Eileen Hooper-Greenhill. Postmuzeum stara się dzielić władzę ze społecznościami, zachęca do aktywnego uczestnictwa w dyskursie muzealnym, niweluje nierówności społeczne².

Na zorganizowanym w 2015 roku I Kongresie Muzealników w Łodzi podkreślona została konieczność zmian akcentów w muzealnej definicji i muzealnej praktyce. Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Krakowa i inicjator Kongresu, postulował wówczas odnowienie definicji, która w kształcie zapisanym w obowiązującej ustawie o muzeach z 1996 roku, jak również w definicji przyjętej przez Międzynarodową Radę

Muzeów (ICOM), nie odpowiada współczesnym zadaniom stojącym przed muzeami. Pytał, dlaczego muzeum zostało zdominowane przez funkcję kolekcjonerską. Gromadzenie, ochrona i konserwacja to główne punkty definicji, i to one warunkują istnienie muzeów, jego zdaniem jednak muzealnik musi skierować swój wzrok z przedmiotu w stronę publiczności, a muzeum na powrót stać się ośrodkiem rozwoju, wiedzy i twórczości. Zgłosił w związku z tym potrzebę społecznego otwarcia muzeów, co wiąże się z próbą zmiany paradygmatu, zgodnie z którym muzeum nie powinno być definiowane przez muzealia, ale przez publiczność³. Kongres uwidoczniał podział wśród samych pracowników muzeów na tych, którzy chcą zmierzać w stronę muzeum jako instytucji edukacyjnej, nastawionej na potrzeby i oczekiwania zwiedzającego, oraz tych, którzy niezmiennie w centrum zadań muzeum widzą zbiory i konieczność ich ochrony.

Dyskusja nad zmieniającą się naturą i odpowiedzialnością muzeów trwa nieprzerwanie, czego odzwierciedleniem są spory toczone na forum ICOM-u wokół projektu nowej definicji. Próba zmiany definicji w 2019 roku nie powiodła się. Na propozycję, która została poddana pod rozważę komitetu, złożyły się sugestie zgłoszone przez członków tej międzynarodowej organizacji w trybie otwartego naboru. Choć obszerne i zawiły tekst nie został przyjęty, warto go przytoczyć, aby mieć na uwadze kierunek zmian, w którym wielu

² J. Marstine, *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Wiley-Blackwell, Malden 2005.

³ M. Niezabitowski, *Czy muzeum potrzebuje nowej definicji?*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, red. M. Wysocki, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 35–46.

muzealników chce podążać. Definicja akcentuje aspekt społeczny. Podczas gdy w „starej” (cały czas obowiązującej) definicji centralne miejsce zajmują „materialne i niematerialne świadectwa ludzi i ich środowiska”, w propozycji nowej definicji znalazły się „różnorodne pamięci” oraz „rozumienie świata”.

Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i wielogłosowymi przestrzeniami krytycznego dialogu o przeszłościach i przyszłościach. Świadome konfliktów i wyzwań współczesności oraz odnoszące się do nich, przechowują artefakty i okazy powierzone im przez społeczeństwo, chronią różnorodną pamięć dla przyszłych pokoleń, zapewniają wszystkim równe prawa i równy dostęp do dziedzictwa. Muzea nie mają na celu zysku. Opierają się na współuczestnictwie i jawności, współpracują aktywnie i na partnerskich zasadach z różnymi społecznościami, aby zbierać, przechowywać, badać, interpretować, wystawiać oraz pogłębiać rozumienia świata, a przez to przyczyniać się do wzmacniania godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej, globalnej równości i dobrostanu naszej planety⁴.

De facto z definicji znikły zbiory (są artefakty i okazy)...

Justyna Żak dyskusję nad definicją muzeum podejmuje dopiero w ostatniej części książki. Przytacza definicję sformułowaną przez ICOM (aktualna wersja z 2007 roku), ale nie odnosi się do planów jej zmiany, które podnoszone są od niemal dekady. Opowiada się wyraźnie po stronie przedmiotu i przeprowadza generalizujący podział na dwa typy

muzeów: „Tradycyjne muzea w znacznej mierze ciągle koncentrują się na gromadzeniu, przechowywaniu, inwentaryzacji oraz prezentacji oryginalnych zbiorów. Muzea narracyjne i wirtualne kładą z kolei nacisk na popularyzację opowieści poprzez techniki przekazu przyciągające coraz to liczniejszą widownię”⁵. Nie ulega wątpliwości, że – jak pisze dalej Żak – „Z definicji muzeum powinno być instytucją organizującą swoją działalność wokół obiektów. Stanowi to wyróżnik charakteryzujący muzeum w zestawieniu z innymi instytucjami kultury i oświaty”⁶. Jednak gromadzenie i prezentacja oryginalnych zbiorów wcale nie wyklucza, w moim odczuciu, popularyzacji opowieści wokół obiektów. To wyzwanie stojące współcześnie przed muzeami i droga, którą wiele muzeów wybiera.

Dobitym przykładem takiego podejścia jest otwarta w 2017 roku wystawa główna Muzeum Warszawy zatytułowana *Rzeczy warszawskie*. Można oczywiście dyskutować, na ile ta wystawa spełnia swoją funkcję jako opowieść o losach miasta – jest to wszak jedyne całościowe spojrzenie na Warszawę w ujęciu historycznym, jakie to muzeum oferuje – niemniej istotna jest tu kuratorska decyzja – jedno z najważniejszych polskich muzeów miejskich w swojej głównej przestrzeni wystawowej zaproponowało zbudowanie narracji za pomocą przedmiotów.

W 21 gabinetach tworzących wystawę nie ma kopii, scenografii ani symulaków, są wyłącznie oryginalne przedmioty – pisze główny kurator wystawy, Jarosław Trybuś.

⁴ W tłumaczeniu Joanny Wasilewskiej. J. Wasilewska, *Spór o nową definicję muzeum na konferencji generalnej ICOM w Kioto*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2019, nr 6, s. 176.

⁵ J. Żak, *W kręgu...*, op. cit., s. 151–152.

⁶ *Ibidem*, s. 152.

Kiedy dostrzeżemy ich materialność – odpowiednik naszej cielesności – być może łatwiej będzie nam poznać ich biografie, a są one długie i bogate. [...] Zdecydowaliśmy, że warto dać rzeczom przestrzeń, w której będzie można skupić uwagę tylko na nich i zadać pytania o to, czym są w muzeum, z takim trudem przechowywane, konserwowane i eksponowane. Cemu służyły, dlaczego wybrano dla nich taką formę? W jakich wydarzeniach historycznych brały udział? Komu i w jakich sytuacjach asystowały? Na jakie procesy historyczne wpływały? Komu pomagały lub utrudniały jego zamiary? Ich historie składają się na wielowątkowe dzieje miasta⁷.

Na gruncie muzeologii należy tę ekspozycję traktować przede wszystkim w kategoriach metawystawy – eksperymentu, który w makroskali⁸ buduje inny rodzaj narracji niż ten, do którego przyzwyczały nas muzea miejskie. Wciąż jednak ten typ prezentacji należy zaklasyfikować jako narracyjny. *Rzeczy warszawskie* są dla twórców tej wystawy pretekstem do zastanowienia się nad zmieniającą się rolą rzeczy w muzeum. Dlaczego wystawa nie została odnotowana przez Justynę Żak? Poglądy autorki i intencje twórców wystawy – wnioskuje się po lekturze tekstów w katalogu – są w wielu punktach zbieżne.

Interdyscyplinarne studia nad kulturą materialną posiadają obszerną literaturę i syntetyczne ujęcie wymaga dokonania często niełatwych wyborów, niemniej jednak Bjørnar Olsen, norweski archeolog reprezentujący tak zwany „zwrot ku

rzeczom”, jest w książce Żak wielkim nieobecnym, zwłaszcza że jego książka pod znamienym tytułem *W obronie rzeczy* została przetłumaczona na język polski⁹. Kolejnym nieobecnym jest Steven Conn, który swoje rozważania dotyczące przedmiotów umiejscowił – tak jak Żak – w muzeum. Jego książka, zatytułowana *Do Museums Still Need Objects?*, ukazuje, w jaki sposób w XX wieku zmieniły się miejsce i funkcja muzealnych przedmiotów. To podprowadzenie do rozważań Żak, które dotyczą nie tylko dzisiejszych muzeów, ale są zakorzenione właśnie w praktykach muzealnych ubiegłego wieku. Conn konkluduje, że „miejsce obiektów w muzeach skurczyło się, bo ludzie stracili wiarę w zdolność przedmiotów do opowiadania historii i przekazywania wiedzy”¹⁰. Przecież to świetny kontekst do rozważań Żak na temat znaczenia autentycznych przedmiotów w salach wystawowych.

Justyna Żak koncentruje się jednak na „działalności placówek inwestujących przede wszystkim w nowoczesne i interaktywne technologie”, gdzie „nowatorskie środki przekazu przeważnie dominują w przestrzeni wystawowej nad muzealiami, których realna obecność schodzi często na dalszy plan”¹¹. Wskazuje też, że Europa Środkowo-Wschodnia, „naznaczona tęsknotą za nowością”¹²,

⁷ J. Trybuś, *Wstęp*, w: *Rzeczy warszawskie*, Muzeum Warszawy, Warszawa 2017, s. 7–8.

⁸ W mniejszej skali taki sposób budowania narracji był już oczywiście stosowany w różnych muzeach, zwłaszcza na wystawach czasowych.

⁹ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

¹⁰ S. Conn, *Do Museums Still Need Objects?*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2010. Cytaty z dzieł obcojęzycznych w tłumaczeniu autorki, chyba że zaznaczono inaczej.

¹¹ J. Żak, *W kręgu...*, *op. cit.*, s. 163.

¹² *Ibidem*, s. 164.

jest szczególnie zainteresowana (zainfekowana?) tym typem muzeów – zaczynają one „dorównywać popularnością placówkom tradycyjnym oraz pochłaniać znaczną część państwowych wydatków na dziedzictwo i kulturę”¹³. Podejście środkowoeuropejskie przeciwstawia krajom Zachodu, gdzie „troska o oryginalne przedmioty kultury, połączona z ich upowszechnianiem oraz utrzymywaniem pojęcia prestiżu odziedziczonego dobytku, stanowi niezmiennie istotę działalności najpewniej większości najsylniejszych placówek muzealnych”¹⁴.

Jako historyczka sztuki zawsze koncentrowałam się na przedmiocie i z ostrożnością podchodzę do pomysłów wystawienniczych stosowanych w muzeach narracyjnych. Kwestia zbyt małej obecności muzealiów na wystawie stałej Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, zaledwie wspomnianego w książce, stała się tuż po otwarciu przedmiotem gorącej dyskusji. Szkoda, że autorka nie odniosła się do tego zagadnienia. Muzeum Powstania Warszawskiego, którego nazwa również mimochodem pojawia się na kartach książki, także spotkało się z krytyką – zarzuty dotyczyły głównie budowania ludycznego doświadczenia i disneylandyzacji przestrzeni muzealnej. Tego Żak również nie komentuje. Niemniej trzeba podkreślić, że otwarte w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego było pierwszą placówką muzealną nowego typu w Polsce, która wytyczyła drogę kolejnym muzeom. Kolejne ekspozycje muzealne, przykładowo powszechnie chwalona wystawa *Kraków*

– *czas okupacji 1939–1945* w Fabryce Emalia Oskara Schindlera (oddział Muzeum Krakowa, wystawa otwarta w 2010 roku), mogły uczyć się na błędach popełnionych w Warszawie.

Justyna Żak krytykuje „reprodukcje, rekonstrukcje i interaktywne elektroniczne instalacje”¹⁵. Podkreśla, że „współczesnych replik nie powinno się traktować na równi z autentykami, ponieważ nie mają wartości muzealiów, to jednak w wielu nowo powstałych muzeach [...] stanowią one trzon kolekcji”¹⁶. Píše też, że „próby odtworzenia klimatu przeszłości bez udziału oryginałów w muzealnej przestrzeni [...] mają «udawać coś» czego już nie ma, a przy tym często tylko ten brak podkreślają”¹⁷. W krytyce wyartykułowanej przez Żak jest zbyt wiele generalizacji i zbyt mało oparcia w historii. Posługiwanie się reprodukcjami i rekonstrukcjami nie jest domeną współczesności, co autorka pokazała na gruncie teoretycznym, sięgając w pierwszej części książki do „muzeum wyobraźni” André Malraux. Nie pokazała jednak, że muzea wprowadzały reprodukcje do przestrzeni galeryjnych. Uczynił to na przykład pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi Marian Minich (kierował placówką w latach 1935–1965). Mając na uwadze względy dydaktyczne, wobec braku oryginałów dopuszczał on posługiwanie się reprodukcjami w celu zaprezentowania rozwoju stylu¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, s. 168.

¹⁶ *Ibidem*, s. 83.

¹⁷ *Ibidem*, s. 85.

¹⁸ Swoje poglądy wyłożył w tekście opublikowanym w 1966 roku pt. *O nową organizację muzeów sztuki*. Tekst przedrukowany został w antologii: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Pozostając w murach łódzkiego muzeum, dodam, że dzisiejsza Sala Neoplastyczna, wykonana w latach 1947–1948 przez Władysława Strzebińskiego w dawnym pałacu rodziny Poznańskich, jest rekonstrukcją. Neoplastyczne polichromie nie odpowiadały założeniom realizmu socjalistycznego i w 1950 roku zostały zamalowane. Dziesięć lat później zrekonstruował je uczeń Strzebińskiego – Bolesław Utkin. Dyskusja nad funkcją i znaczeniem Sali powróciła w kontekście otwarcia nowego oddziału muzeum – ms² (2008) – w zaadaptowanym budynku pofabrycznym. Rozważano wówczas możliwość przeniesienia Sali Neoplastycznej do nowego gmachu, aby utrzymać pierwotny kontekst kolekcji, finalnie jednak uznano, że ważniejsze od niego jest miejsce, dla którego artysta stworzył swoje dzieło *site-specific*.

Rekonstrukcje muzealne Justyna Żak omawia w kontekście zagrabionych dzieł sztuki i elementów architektury, odwołując się do bodaj najobszerniej w literaturze osadzonych przykładów – marmurów Elgina w British Museum w Londynie oraz zabytków w Muzeum Pergamońskim w Berlinie. Nie jest oczywiście celem tej publikacji szczegółowe analizowanie przebiegu obu konfliktów i przytaczanie argumentów poszczególnych stron – które, co warto odnotować, ulegały zmianom – niemniej autorka nawet w najmniejszym stopniu nie wykazała chociażby, jak złożone to kwestie i jak obszerną literaturą obrosły (nie ma tu ani jednego opracowania w tym temacie

poza jednym odniesieniem do artykułu w „Guardianie”). Swoich argumentów nie skonfrontowała z tymi narastającymi przez dziesięciolecia.

Interaktywne elektroniczne instalacje, trzeci z krytykowanych przez Żak elementów, są tylko narzędziem. Same w sobie nie są ani złe, ani dobre, wszystko bowiem zależy, jak i w jakim celu zostaną użyte. Taką interaktywną elektroniczną instalacją może być na przykład artystyczna oprawa wystawy bądź komentarz, jaki do przestrzeni galerii wprowadza współczesny artysta. A przykładem niech będzie *blockbuster* – *Escher X nendo | Between Two Worlds*, wystawa zorganizowana w 2018 roku w National Gallery of Victoria w Melbourne. Prace mistrza iluzji optycznej, holenderskiego grafika M.C. Eschera (1898–1972), z kolekcji Gemeentemuseum Den Haag zostały zinterpretowane przez japońską pracownię projektową nendo. Nendo zaprojektowało przestrzeń wystawy, ale zrobiło to nie z pozycji architekta wnętrz, aranżera czy scenografa budującego tło dla sztuki, ale artysty, który prowadzi dialog ze sztuką, który ją dekoduje i odczytuje przez pryzmat własnej metody twórczej¹⁹. Jedną z zastosowanych technik była interaktywna elektroniczna instalacja.

Moją wątpliwość budzi też wspomniany wcześniej podział geograficzny na Europę Środkowo-Wschodnią, nadużywającą krytykowanych przez Żak narzędzi i środków przekazu, oraz bardziej dojrzały w tej kwestii Zachód. Uproszczeniem jest sięganie po argument

grafia, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, t. 1, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015, s. 345–358.

¹⁹ K. Jagodzińska, *Dom Eschera*, „Architektura & Biznes” 2019, nr 3, s. 24–27.

frekwencji – posiłkując się rankingiem najczęściej odwiedzanych muzeów na świecie, Żak stwierdza, że: „Wszystkie spośród dziesięciu najczęściej odwiedzanych instytucji to muzea w całkowicie tradycyjnym rozumieniu tego pojęcia” i większość z nich znajduje się w Europie Zachodniej²⁰. Nie można jednak pozostawić bez komentarza faktu, że wszystkie te muzea znajdują się w światowych centrach turystycznych i wszystkie swoją wielkością (powierzchnią i wielkością kolekcji) przewyższają muzea z regionu.

Dalej Żak pisze: „Na tym tle ogromna popularność nowoczesnych placówek muzealnych na terenie Europy Środkowo-Wschodniej, poparta wysokimi nakładami [«nowoczesne muzea prezentujące reprodukcje i symulakry»²¹ – przyp. K.J.] przeznaczanymi na ich funkcjonowanie z krajowych budżetów, wydaje się wręcz zdumiewająca i w świetle powyższych rankingów zdecydowanie odbiega ona od światowych standardów”²². W Europie Środkowej od początku XXI wieku mamy do czynienia z muzealnym boomem, generującym powstawanie nowoczesnych placówek muzealnych²³, jednak nie podzielam przekonania, że dominują tu muzea bazujące na reprodukcjach i nowych technologiach. Polska jako największy kraj

Europy Środkowej przoduje, jeśli chodzi o liczbę muzealnych inwestycji, w tym muzeów narracyjnych wykorzystujących multimedia, jednak nie uważam, aby pod tym względem odbiegała od tendencji obserwowanych w krajach zachodnich.

Wątków w tej publikacji jest dużo i docenić trzeba próbę zmierzenia się z nimi z szerokiej perspektywy. Ale rozmach tematyczny rozbudza oczekiwania, stąd w sposób oczywisty narasta lista – *nomen omen* – rzeczy, których w książce nie ma. W podrozdziale poświęconym postrzeganiu muzealnych przedmiotów autorka, przytaczając myśli Martina Heideggera, Theodora Adorno, Marcela Prousta i André Malraux na temat pierwotnego otoczenia rzeczy i znaczenia muzealnej przestrzeni, pisze: „nie sposób zaprzeczyć temu, że kontekst przestrzeni muzealnej ma ogromne znaczenie w odniesieniu do prezentowanych w niej rzeczy”²⁴. Nie ma tu jednak nawet w przypisie odniesienia do Briana O’Doherty’ego, którego eseje publikowane w magazynie „Artforum” (1976), później zebrane w kanoniczej książce *Inside the White Cube*²⁵, dotyczą właśnie kontekstu i znaczeń dzieła sztuki w przestrzeni galeryjnej (modernistycznym białym sześcianie).

Chociaż tematem książki są przedmioty, bardzo brakuje mi tu odniesienia do obiektów muzealnych w szerokim ujęciu i chociażby odnotowania dziedzictwa niematerialnego. Opowieść, zwyczaj,

²⁰ J. Żak, *W kręgu...*, op. cit., s. 169.

²¹ *Ibidem*, s. 168.

²² *Ibidem*, s. 169.

²³ Piszę o tym np. w monografiach *Czas muzeów. Muzea i centra sztuki współczesnej w Europie Środkowej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2014; *Museums and Centers of Contemporary Art in Central Europe after 1989*, Routledge, London–New York 2020.

²⁴ J. Żak, *W kręgu...*, op. cit., s. 45.

²⁵ B. O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley–London 1999. Polskie tłumaczenie: *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015.

dźwięk, obraz cyfrowy – będące częścią muzealnych kolekcji tak samo jak przedmioty – mogłyby zaferować kontekst do dyskusji na temat zdematerializowanych obiektów w postaci cyfrowej i zmieniającej się roli kuratora w świecie wirtualnym.

W kontekście rozważań nad niedoborem autentycznych obiektów na wystawach w muzeach narracyjnych brakuje mi tu dyskusji nad kategorią nadmiaru. Muzealne magazyny coraz bardziej wypełniają się obiektami. Muzea desperacko walczą o nowe przestrzenie przechowywania zbiorów oraz o nowe przestrzenie ekspozycyjne, które pozwoliłyby pokazać więcej. W praktyce muzealnej rozwiązaniem stosowanym przez coraz więcej placówek jest kategoria tak zwanej niestałej wystawy kolekcji, czyli rotacyjnych zmian obiektów na ekspozycji, zazwyczaj w ujęciu tematycznym. Czy ten nadmiar buduje też nowe znaczenia? Czy jest granica kolekcjonowania? Co z deakcesją?

Oczywiście to tylko lista życzeń i brak tych tematów na kartach książki żadną miarą jej nie deprecjonuje. *W kręgu muzealnych przedmiotów* obiecuje jednak więcej, niż rzeczywiście daje. Książka spina różne dyskusje i myśli

– i to jest jej niezaprzeczalna wartość, ale czy dodaje coś nowego do dyskusji o roli i znaczeniu przedmiotów w muzeum? Wydaje mi się, że to dopiero przed autorką. Niezależnie od siły argumentów postulat Żak jest wyraźny: oryginały i autentyzm w muzeach, ale to raczej opowiedzenie się po jednej ze stron w dyskusji, nie wprowadzenie do niej nowego wątku. Kończąc ostatnią część książki, autorka pisze:

Ludziom brakuje coraz częściej bezpośredniego oglądu rzeczywistości, a szkoła czy muzeum takiej możliwości nie gwarantują, nie wspominając już o internecie, który z założenia tę możliwość wyklucza. Obraz rzeczy na ekranie, wydruku czy rekonstrukcji, jest cudzym spojrzeniem na przedmiot, obarczonym gotową interpretacją. [...] istotna powinna być bezpośrednia konfrontacja z danym przedmiotem, z rzeczywistością, która nie daje gotowych odpowiedzi i inspirowanie do stawiania nowych, oryginalnych i niekiedy podstawowych pytań²⁶.

W ten sposób książka Justyny Żak – o czym autorka nie mogła wiedzieć podczas pracy nad nią – wpisała się w dyskusję dotyczącą działania muzeów w czasie ogólnoswiatowego *lockdownu* spowodowanego pandemią koronawirusa.

²⁶ J. Żak, *W kręgu...*, op. cit., s. 171.