

Świecimski, Jerzy

Zagadnienie kompozycji plastycznej i zawartości treściowej wystaw w muzeach przyrodniczych

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 9 (112), 173-202

1980

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Oddział Polskiej Akademii Nauk
Kraków*

Jerzy Świecimski

ZAGADNIENIE KOMPOZYCJI PLASTYCZNEJ I ZAWARTOŚCI TREŚCIOWEJ WYSTAW W MUZEACH PRZYRODNICZYCH

Zarys treści. Tematem artykułu jest analiza kierunków w projektowaniu wystaw muzealnych, przeprowadzona wedle kryteriów estetyki. Wyróżniono dwa podstawowe kierunki: w pierwszym czynnik estetyczny jest akceptowany i uznany za funkcjonalny, w drugim jest on zwalczany lub po prostu pomijany. Oba kierunki mają szereg rozwiązań pośrednich; reprezentujące je wystawy muzealne różnią się wyraźnie budową formalną i wartością artystyczną.

I. Zagadnienia estetyczne w wystawach muzealnych są niemal tak dawne, jak dawne są muzea. W różnych fazach rozwoju muzeów zagadnienia te były jednak rozwiązywane rozmaicie, niekiedy nawet diametralnie odmiennie.

A. Istniały okresy, w których zagadnienia estetyczne wystaw muzealnych znajdowały rozwiązania pozytywne¹. Znaczy to, iż przyznawano wtedy rację estetyzacji wystaw i starano się, by elementy wystawowe, np. architektura wnętrza muzealnego, meble, aranżacja okazów w przestrzeni itp., miały odpowiednie walory estetyczne. Jeśli warunek ten udawało się spełnić, wystawa oceniana była jako poprawnie zbudowana i piękna. Znaczyło to wtedy tyle samo, co wystawa funkcjonalna.

B. Istniały także takie okresy, kiedy zagadnienie estetyzacji wystaw rozumiano negatywnie. Miewały one u podłoża rozmaite koncepcje teoretyczne:

1. Z pewnych koncepcji wynikało, że czynnik estetyczny w wystawie muzealnej należy traktować jako co najmniej zbędny, a niekiedy nawet szkodliwy. Wedle tego stanowiska zjawiska estetyczne (np. kompozycja,

¹ Celowo unikam tu mówienia o okresach w znaczeniu epok historycznych, bowiem fazy rozwoju różnych rozwiązań wystawienniczych mają często inny rytm.

w szczególności harmonia kolorystyczna, równowaga mas i kierunków, forma plastyczna, itp.) istnieją i są intersubiektywnie sprawdzalne. Pojawienie się tych zjawisk, mimo całej ich naoczności, dopuszczalne jest jednak tylko w dziedzinie sztuki. Ponieważ zaś według powyższego stanowiska wystawa muzealna wzięta jako całość nie jest dziełem sztuki, stanowi bowiem jedynie środek informacji naukowej, nie ma w niej tym samym miejsca dla zjawisk estetycznych². Niezależnie więc, czy eksponaty pokazywane są wyłącznie ze względu na ich wartość naukową, czy też, jak np. w muzeach sztuki, także na dołączającą się do niej wartość artystyczną, ich organizacja na wystawie, a przede wszystkim dodana do nich architektoniczno-meblarska „oprawa”, winna być zdecydowanie wolna od jakichkolwiek cech estetyzacji, a tym bardziej od eksponowania samej siebie jako podłoża autonomicznych wartości estetycznych czy artystycznych.

2. Według innych koncepcji teoretycznych negatywne rozwiązanie problemu estetyzacji wystaw muzealnych jest wynikiem poglądu, iż cała w ogóle dziedzina estetyki, a zwłaszcza jej „przedmiotu” (np. tzw. jakości estetycznie wartościowych, wartości estetycznych i artystycznych, kompozycji plastycznej itp.), jest w istocie fikcją i daje się sprowadzić w całości do określonego rodzaju faktów psychicznych. Wszystko to zatem, co artyści usiłują uzyskać w swych utworach i co uznają za wartościowe, w rzeczywistości nie istnieje. W dziedzinie tej faktami mogą być tylko doznania ludzkie, np. przeżycia tych, którzy przyjmując tzw. postawę estetyczną, dostrzegają rzekomo w dziełach sztuki lub w przyrodzie rozmaite „zjawiska estetyczne”, np. określony „wyraz estetyczny” czegoś, „harmoniczny” zestrój barw itp., i są tym samym przekonani o ich realności i sprawdzalności intersubiektywnej. Pogląd podający w wątpliwość takie nastawienie mówi, iż postawa estetyczna zniekształca obiektywną rzeczywistość, narzucając jej właściwości, których ona naprawdę nie posiada, kreuje nie istniejące przedmioty. Złudzenia takie pojawiają się szczególnie często w różnorodnego rodzaju aktach twórczych, zwłaszcza w doznaniach towarzyszących tworzeniu dzieł sztuki, oraz w percepcji twórczej przedmiotów należących do rzeczywistości pozaartystycznej (np. gdy staje się ona inspiracją artysty dla stworzenia dzieła sztuki³). Ale właśnie dlatego, że są jedynie złudzeniami, więcej, ponieważ ich wartość poznawcza jest wyraźnie negatywna, nie ma dla nich miejsca w dziedzinach, gdzie zależy na rzetelnym poznaniu, względnie na obiektywnej, w szczególności naukowej, informacji. W konsekwencji uważa się, że jedynymi czynnikami, które stanowią o wartości

² Dotyczy to również muzeów, w których wystawia się dzieła sztuki traktowane np. jako dokumenty określonych wydarzeń historycznych. Ich wartość artystyczna, jakkolwiek się ją uznaje, może nie mieć w tym układzie istotnego znaczenia.

³ Konsekwencją tego poglądu jest zasada mówiąca, że przedmiotem badań mogą być jedynie doznania estetyczne.



1. Muzeum przyrodnicze zbudowane na podobieństwo pałacu:
Muzeum Teylera, Haarlem, XIX w. (fot. J. Świecimski)



2. Reprezentacyjne wnętrze wystawowe ukształtowane na wzór dziedzica pałacowego z krużgankami, przykrytego przeszklonym stropem, wystrój eklektyczny. Muzeum Zoologiczne, dawny gmach, Kopenhaga, 1870 r. (repr. z przewodnika muzealnego)

wystawy są a) naukowa poprawność treści, b) sprawność informacyjna, np. czytelność treści, jej łatwa przyswajalność, c) poprawność wykonawstwa technicznego. Żadnych innych wartości w myśl takiego poglądu wystawa nie ma, gdyż ich mieć nie może. Jeżeli więc — wzorem działania w sferze sztuki — usiłuje się niekiedy wyposażyć wystawę w cechy „artystyczności”, np. nadać jej „piękną formę”, odpowiedni „wyraz dramatyczny”, opracować „kompozycyjnie” przestrzenny układ eksponatów itp., to próby takie prowadzą w rzeczywistości jedynie do niepotrzebnego komplikowania zestawów przedmiotowych oraz do deformacji, względnie zatarcia treści, a zatem do obniżenia wartości informacyjnej wystawy.

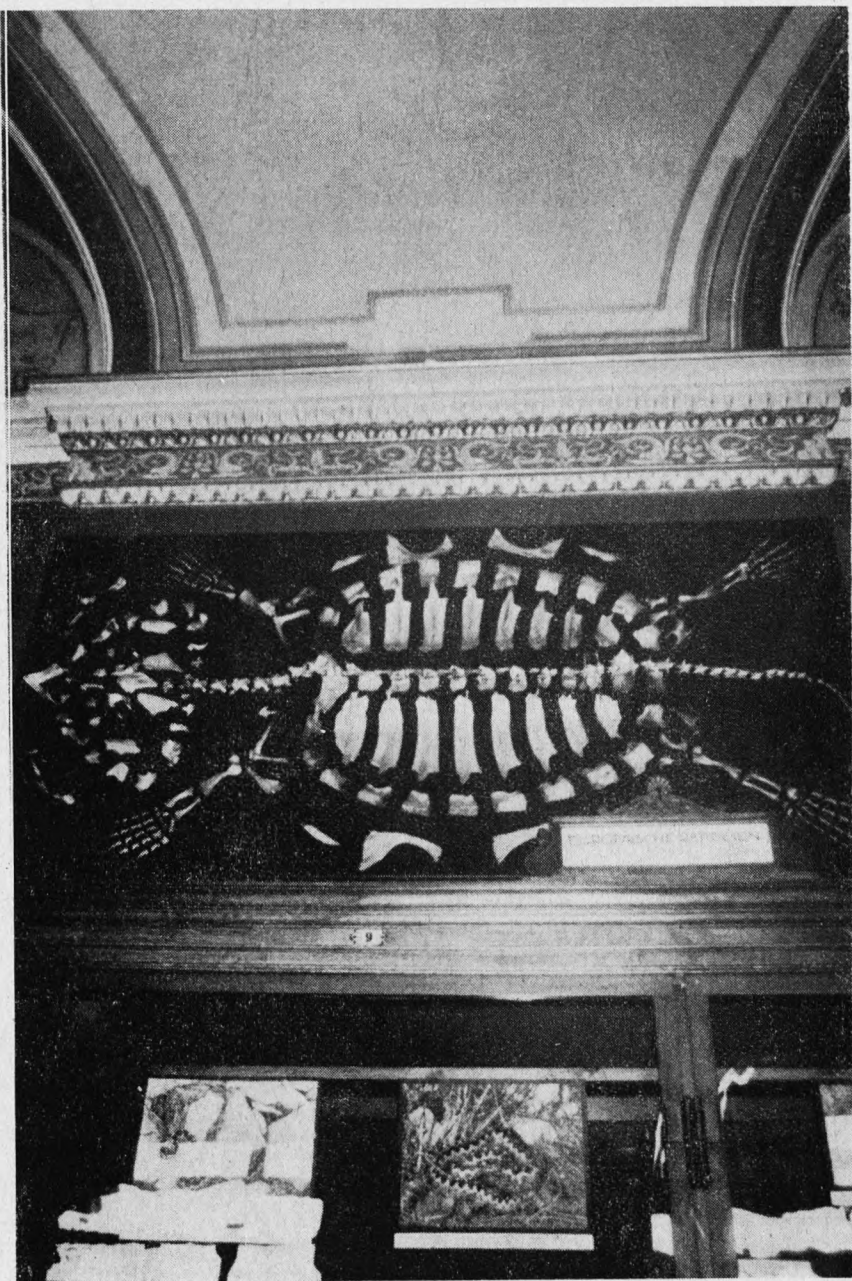
Obie koncepcje negatywnego stosunku do estetyzacji wystaw muzealnych, jakkolwiek w swych podstawach zasadniczo odmienne, prowadzą jednak do wspólnej zasady, gdy chodzi o kierunek działań projektodawczych. W przypadku koncepcji pierwszej uważa się, iż wystawa powinna być pod względem estetycznym możliwie jak najbardziej zneutralizowana. Koncepcja druga, negująca sensowność wszelkich zagadnień estetycznych w ogóle, prowadzi po prostu do pomijania ich przy projektowaniu. W obu przypadkach zatem wynikiem teoretycznych założeń jest wspólna zasada, iż w projektowaniu muzealnym całość zadania powinna być zrealizowana wyłącznie w płaszczyźnie naukowej, dydaktycznej i technicznej. Udział artysty nie jest w muzeum potrzebny.

II. Zarówno wśród rozwiązań akceptujących jak i negujących sens estetyzacji wystaw muzealnych istnieją liczne różnicowania.

a) Dla rozwiązań uznających rację czynnika estetycznego w wystawach istnienie tych różnicowań jest łatwiej dostrzegalne. Wynikają one bowiem stąd, iż te muzea, które są podporządkowane programowi estetyzacyjnemu, są bardziej podatne na wpływy mające źródła w sztuce. Wiadomo, iż muzea w ciągu swego historycznego rozwoju nie stanowiły nigdy dziedziny izolowanej od swego kulturowego *milieu*⁴. Ich kształt architektoniczny, sposób projektowania wystaw można w znacznej mierze wytłumaczyć specyfiką środowiska i czasu historycznego, w którym poszczególne rozwiązania powstawały, lub przynajmniej od których były w jakiś sposób pośrednio zależne⁵. W przypadkach tych wpływy środowiska kulturowego przybierają w pierwszym rzędzie cha-

⁴ Poglądy przeciwne były niegdyś typowe dla muzeów przyrodniczych tradycyjnego typu. Stąd konieczność zaakcentowania właściwego twierdzenia, choć jest ono dziś niemal banalne w swej oczywistości.

⁵ To ostatnie dotyczy wpływu środowisk odległych od siebie geograficznie i niekiedy także czasowo. Np. naturalistyczne dioramy budowane w niektórych muzeach europejskich jeszcze w latach pięćdziesiątych powstały pod wpływem fascynacji dioramami nowojorskiego i chicagowskiego muzeum przyrodniczego, wykonanymi przez C. Akeleya. Nie zawsze jednak na tej drodze muszą powstać rozwiązania nietwórcze. Przykładem pozytywnym mogą być różne „italianizmy” w muzeach węgierskich, hiszpańskich i polskich.



3. Dekoracyjny układ szkieletu żółwia w Muzeum Przyrodniczym w Wiedniu, druga poł. XIX w. (fot. J. Świecimski)

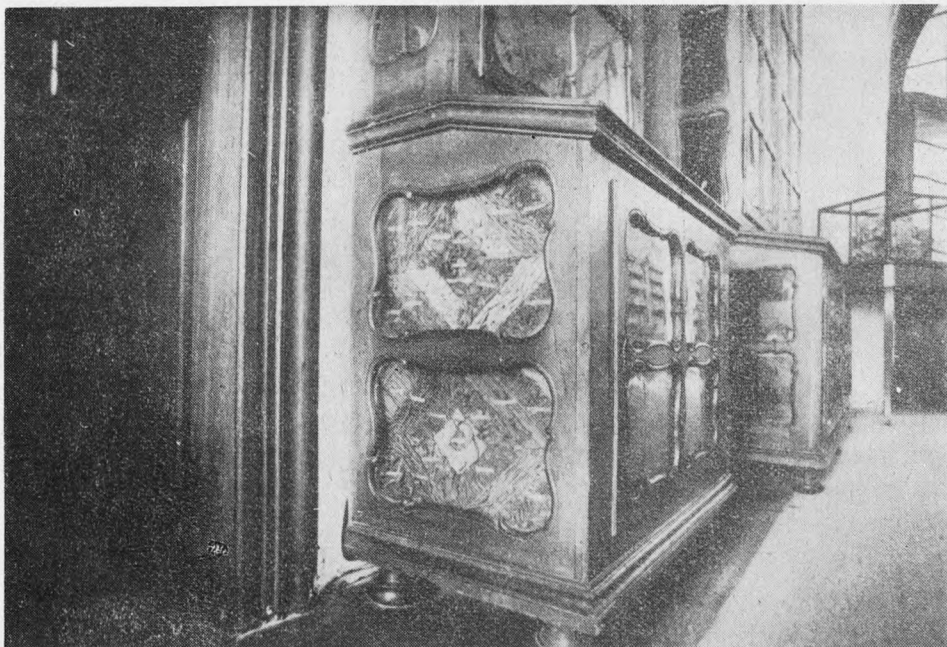
rakter stylowy (ewent. stylizacyjny⁶) i jednocześnie plastyczno-kompozycyjny. Tym sposobem styl i typ kompozycji (przestrzennej, kolorystycznej itp.) są głównymi czynnikami, po których można najłatwiej określić przynależność typologiczną poszczególnych rozwiązań muzealno-wystawowych do określonego środowiska kulturowego, osadzonego w określonym czasie, a tym samym zdeterminować rodzaj wpływu, stwierdzić ewentualne opóźnienia itp.⁷ Wyrazem tych zależności są np. muzea budowane w wieku XIX, a zwłaszcza w jego drugiej połowie, w których styl stanowi przeważnie imitację (a przy tym konglomerat) stylów historycznych. Przykładowo: Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, które jest pseudoromańskie ze wstawkami pseudogotyku, Muzeum Przyrodnicze w Berlinie (NRD), zawierające kompilację pseudobaroku, północno-europejskiego pseudorenesansu i imitacji gotyku. Budowane na przełomie wieku Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku oparte jest na elementach romańszczyzny francuskiej i włoskiego renesansu, zaś dekoracje malarskie w hallu wejściowym nawiązują do prerafaelitów i Puvis de Chavanne'a.

W czasach współczesnych inspiracje w projektowaniu muzeów płyną głównie z architektury funkcjonalistycznej, niekiedy w specyficzny sposób zabarwionej folklorem (np. Muzeum Zoologiczne w Kopenhadze, muzea japońskie, muzea południowych republik ZSRR, muzea w rejonie Tatr polskich i słowaackich itp.) ze sztuki abstrakcyjnej a nawet surrealistycznej (np. modernizacje w Muzeum Historii Naturalnej w Londynie, fragmenty wystaw w Smithsonian Institution i in.).

b) Wśród rozwiązań odrzucających lub ignorujących zasadę estetyzacji istnieją różnicowania nieco innego typu. Wynikają one stąd, iż moment stylowy nie pojawia się w nich albo wcale, albo jest zredukowany. Tym samym na czoło wysuwają się różnicowania treści i funkcji wystawy. Jest to więc tak, jakby ekspozycja muzealna, bez „szaty artystycznej”, ukazywała jedynie znaczenie wystawionych dzieł i niczym nie zamaskowaną konstrukcję. W wystawach tych cechy typu estetycznego pojawiają się oczywiście także, jakkolwiek obecność ich nie jest przewidziana, skutkiem czego ma ona charakter samorzutny. Wydawać się więc może paradoksalne, że coś, co z racji funkcji wystawy i jej naukowego programu jest celowo usuwane, zwalczane lub ignorowane jako nie istniejące, mimo wszystko manifestuje swą obecność. Dzieje się tak jednak w przypadku projektowania względnie realizacji jakichkolwiek przedmiotów fizycznych i osadzania ich w architektonicznej przestrzeni. Ponieważ zaś każde projektowanie i każda realizacja wystawy dokonuje

⁶ Np. gdy utwór wystawowy jest upodobniony do jakiegoś typu dzieła sztuki.

⁷ Np. rozwiązanie niektórych ilustracji wystawowych w nowojorskim Muzeum Historii Naturalnej w stylu pointylistycznym. Ilustracje te powstały w latach sześćdziesiątych, więc ponad pół wieku po okresie, gdy pointylizm był aktualnością w sztuce.



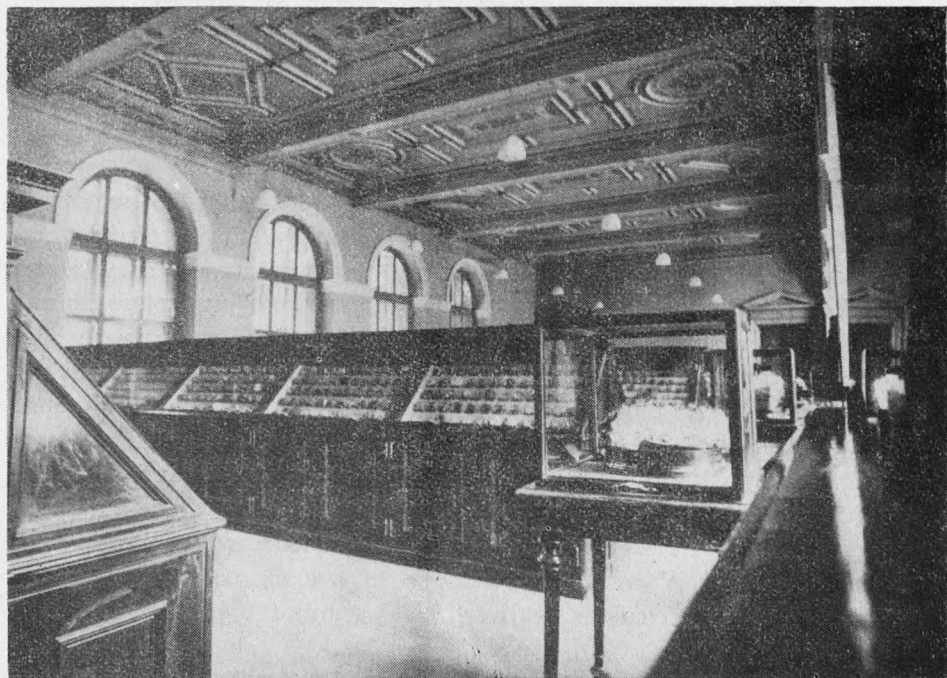
4. Ekspozyty botaniczne użyte jako intarsje w układzie dekoracyjnym w ozdobnych meblach muzealnych: Muzeum Literatury Czeskiej w d. klasztorze na Strahowie, sala zbiorów przyrodniczych, Praga, XVIII w. (fot. J. Świecimski)

się w przestrzeni architektonicznej i na podłożu elementów bryły, płaszczyzny i koloru (każdy bowiem przedmiotowy składnik wystawy, niezależnie od swej treści i funkcji, a zatem zarówno każdy eksponat, jak każdy element jego „oprawy”, gdy tylko rozpatruje się go pod kątem budowy plastycznej, musi być określony jako pewna bryła obdarzona pewnym kolorem), w każdym przypadku dochodzi faktycznie do rozwiązania określonego zadania z zakresu plastycznej organizacji przestrzeni. Dzieje się tak i wtedy, gdy projektant względnie realizator wystawy usiłuje świadomie uniknąć problematyki estetycznej, lub jej po prostu nie dostrzega. Ponieważ projektujący wystawy nie panuje w takich przypadkach nad doborem jakości estetycznych utworu, lecz niejako tylko dopuszcza, by się pojawiły, jakości te mają z reguły charakter przypadkowy, a w swym działaniu ujawniają się jako zdecydowanie *negatywne*⁸. W utworach wystawowych tego typu mamy więc do czynienia z różnorakiego rodzaju cechami braku kompozycji plastycznej, różnymi postaciami bezstylowości, z zachwianiem równowagi brył i kierunków, z różnymi odmianami dysharmonii koloru itp. Na uwagę zasługuje wszelako fakt, że wystawy tego typu mogą być zarazem cał-

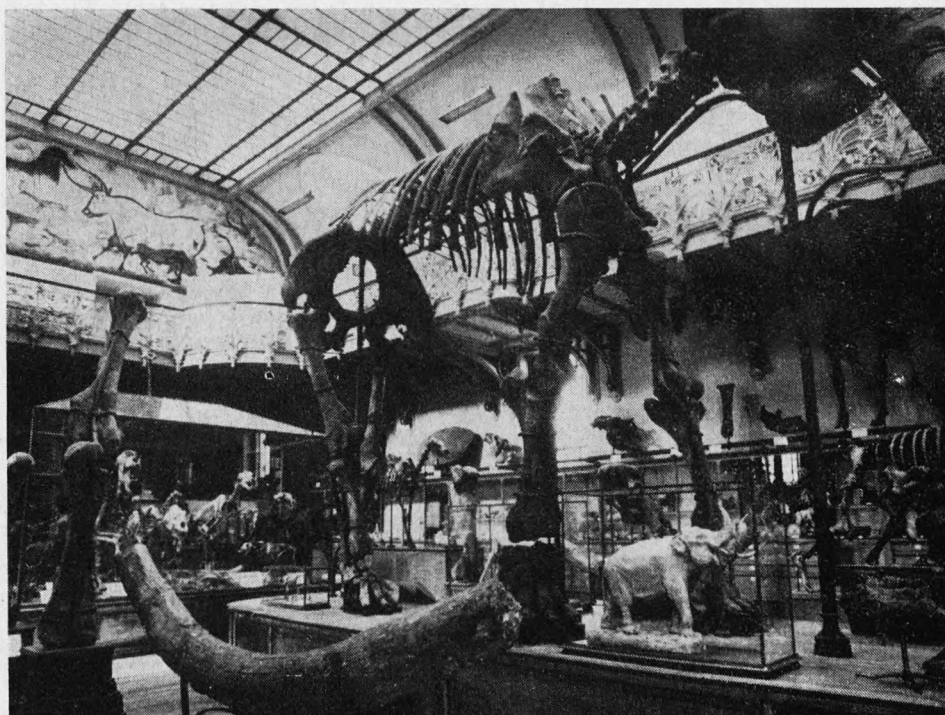
⁸ Por. teorię jakości artystycznych i estetycznych według Ingardena, zwłaszcza podział tych jakości na pozytywne i negatywne.

kowiecie poprawne pod względem naukowym i informacyjnym. Ta też poprawność jest przyczyną, iż bywają one często uznawane za poprawne w całości. Nieporozumienie w tego rodzaju ocenach polega jednak na tym, że wystawy te oceniane są najczęściej z tych samych pozycji teoretycznych, na jakich stał ich projektant, a więc przy ocenianiu odrzuca się lub pomija aspekt estetyczny i związane z nim wartości. Uchodzi więc wtedy uwagi moment bardzo ważny, a mianowicie działanie wystawy w bezpośrednim z nią kontakcie i kształtowanie się na tej podstawie tzw. pierwszego wrażenia, które, jak wiadomo, warunkuje w znacznym stopniu efektywność przekazu informacji. Ponieważ wystawy, w których czynnik estetyczny jest wyeliminowany, są pod względem plastycznym zdecydowanie złe, również i ich działanie informacyjne staje się odpowiednio osłabione. Zauważa się to zwłaszcza, gdy zwiedzającym jest tzw. „człowiek z ulicy”, a więc ktoś, kto wymaga niejako zachęty do odczytania i przyswojenia sobie obcej i nierzadko trudnej naukowej treści. Nieatrakcyjny, a często wręcz nieestetyczny, sposób podania eksponatów staje się w takich przypadkach główną przeszkodą prawidłowej percepcji. Nie pomagają wtedy ani nowatorstwo naukowe, ani gruntowne opracowanie treści w scenariuszu.

Ponieważ wraz z tendencjami estetycznymi lub antyestetycznymi muzea poddawane były zawsze różnorodnym wpływom w szerokim znaczeniu ideowym, np. filozoficznym, jak również różnym tendencjom



5. Układ katalogowy eksponatów w ozdobnym wnętrzu i dekoracyjnych meblach: wystawa mineralogiczna w Muzeum Narodowym, Praga, XIX w. (fot. J. Świecimski)



6. Przykład skrajnego zatłoczenia okazami wnętrza muzealnego: Muzeum Historii Naturalnej, Paryż, druga poł. XIX w. (fot. J. Świecimski)

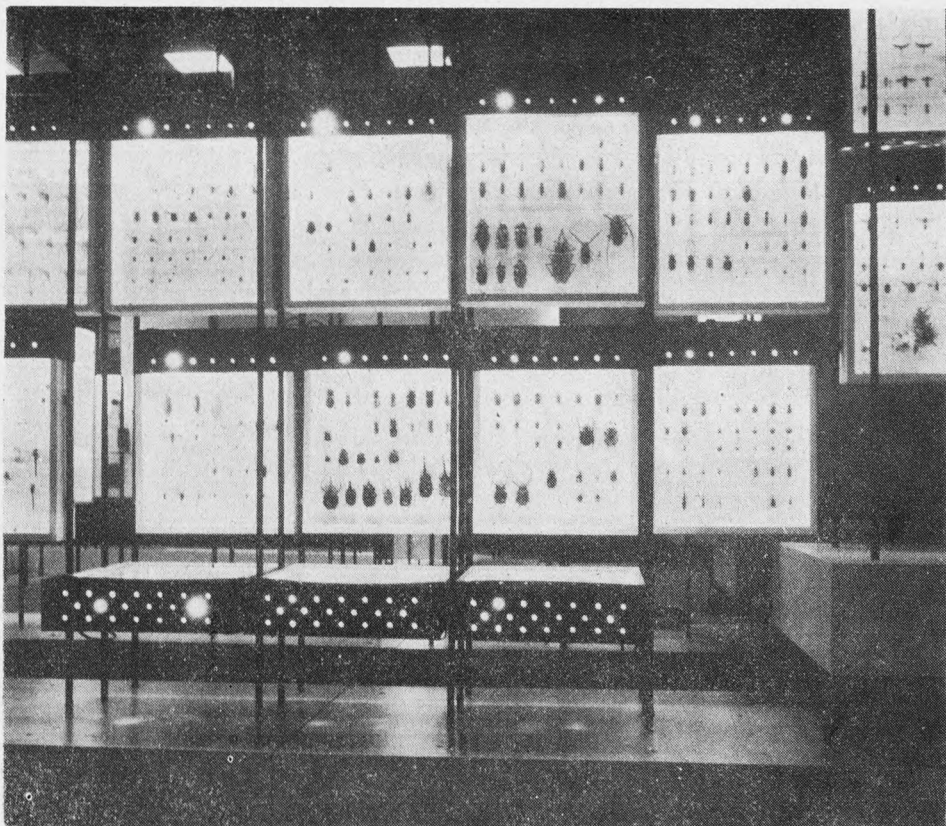
mającym u źródła założenia względnie wyniki niektórych nauk szczegółowych (np. koncepcje nauki, metodologii poznania w określonych dyscyplinach naukowych, poglądy na temat mechaniki uczenia się, powstawania zmęczenia itp.), zróżnicował się również model muzeów i ich wystaw. Model ten miał zawsze bezpośrednią podstawę w określonym prototypie architektonicznym lub plastycznym, zwykle zapożyczonym i przystosowanym do specyfiki muzeum. Tak więc np. koncepcja nauki, a zwłaszcza jej rangi społecznej, wykształcona w XIX w., stała się przyczyną, iż muzea budowano w typie świątyni (zwykle antycznej, choć niekiedy, jak np. Muzeum Historii Naturalnej w Londynie — średniowiecznej), niekiedy upodabniano je do pałacu (Muzeum Przyrodnicze w Berlinie, Wiedniu, Muzeum Narodowe w Pradze czy Muzeum Teylera w Haarleemie), do budowli municypalnej, jakby ratusza (Muzeum Tropików w Amsterdamzie, Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu) itp. Jednocześnie w tych muzeach, w których starano się zaakcentować moment postępowości, wprowadzano nie maskowane konstrukcje stalowe, stosując je np. w rozwiązaniach przeszkleń sal centralnych⁹. W wyniku tego sale muzealne

⁹ Konstrukcje takie stosowano również w sposób ukryty, maskując je np. elementami dekoracyjnymi o charakterze historyzującym, jak w gmachach British Museum.

upodabniały się do dworców kolejowych, pawilonów wystaw przemysłowych oraz gmachów użyteczności publicznej takich jak bank, dom handlowy lub giełda, a więc do budowli stanowiących w swoim czasie niejako symbol współczesności (np. wnętrza Muzeum Geologicznego i Muzeum Nauk w Londynie, sala centralna Muzeum Tropików w Amsterdamie i Muzeum Historii Naturalnej w Paryżu czy sala centralna muzeum Instytutu Mineralogii i Górnictwa w Madrycie). W wieku XX, gdy prototypem muzeum stanie się port lotniczy, nowoczesny biurowiec, przemysłowy barak-container lub garaż wielopiętrowy, w rozwiązaniach architektury muzealnej odpada dawny splendor zewnętrznej dekoracji i reprezentacyjny wygląd (zwłaszcza w kształtowaniu fasad), natomiast zaczynają decydować momenty wyłącznie użytkowe. Aranżacja ekspozycji zmienia się odpowiednio do ukształtowania budowli: zaczyna przypominać układy towarów na wystawach handlowych¹⁰ lub precyzyjnych wyrobów technicznych w halach produkcyjnych i laboratoriach. Ilustracja naukowa czerpie wątki z plakatu, opakowania handlowego i reklamy, staje się rzeczową, treściowo zwięzłą, niekiedy nawet lapidarna i skrócona, nie obrasta zbędną stylizacją i „upiększającym” ornamentem. Wreszcie gabłota: kształtowana niegdyś w postaci kosztownego, strojnego mebla bądź monumentalnego sarkofagu rzymskiego, staje się czysto funkcjonalnym, oschłym w wyrazie „sprzętem”, przypominającym kon-tuar w biurze podróży, standardową skrzynkę przystosowaną do montażu segmentalnego lub powtarzalny element stoiska na targach handlowych. Dawna atmosfera wnętrz muzealnych, przebogatych i dziś jeszcze jakoś czarownych, choć niewątpliwie w naszej współczesności niefunkcjonalnych, znika definitywnie. Zapanowuje ekonomika i rzeczowość informacji naukowej. Wzruszenie przestaje być wartością dopuszczalną w zobiektywizowanym procesie poznania naukowego i naukowej informacji.

W związku ze zmianą prototypu względnie modelu projektowania ekspozycje dawnych muzeów podlegają różnorodnym modernizacjom. Ponieważ modernizacje te rzadko mają charakter przebudowy kompletnej i najczęściej są fragmentaryczne, lub przynajmniej niezupełne, a ponadto ich przebieg jest zwykle wielofazowy, ich wyniki nakładają się na siebie w wielu „warstwach”. W ostatecznym wyniku struktura wystaw modernizowanych tym bardziej bywa zawiła i trudna do rozszyfrowania, ponieważ poszczególne fazy są często wyrazem różnych tendencji projektodawczych, zaś to, co powinno być najnowocześniejsze, niekoniecznie jest w ogólnym obrazie dominujące. Trudności wprowadzania zmian (niekiedy jest to suma wielu zabiegów modernizacyjnych, nakładających się na sytuację wyjściową i w fazie najnowszej już przestarzałych) są

¹⁰ Wynika to niekiedy z ukierunkowania projektantów. Np. w Czechosłowacji wystawami muzealnymi zajmuje się firma, która specjalizuje się w projektowaniu pawilonów dla targów handlowych.



7. Współczesna pochodna układów katalogowych na wystawie popularno-naukowej: wystawa „Ewolucja bezkręgowców”, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, 1961 r. (fot. T. Płodowski)

w wielu przypadkach bardzo znaczne. Jedynie muzea budowane w całości od podstaw, niejako od razu w definitywnej postaci i nie podlegające zmianom, oczywiście, o ile nie są przy tym obciążone myśleniem tradycyjnym w fazie projektowania, odzwierciedlają prototypy architektoniczno-plastyczne w czystej postaci. Dotyczy to zarówno rozwiązań dawniejszych, jak najnowszych¹¹.

Niezależnie od stylu i prototypu architektonicznego oraz plastycznego można wśród rozwiązań muzealno-wystawowych wyróżnić odmiany zależne od miejsca geograficznego (kontynentu, kraju, niekiedy nawet

¹¹ Zachodzi pytanie, na jak długi czas można przewidzieć aktualność wystawy, uważanej w czasie jej zaprojektowania za nowoczesną. Odpowiedź na nie jest również ważna dla określenia inwestycji wystawowych. W każdym razie projektowanie wystaw „dla przyszłych pokoleń” jest nieporozumieniem, każda bowiem, nawet najbardziej awangardowa, kiedyś się zdezaktualizuje. Tym samym nieporozumieniem jest pojęcie wystawy stałej.

miasta), lub ściślej, od określonego okręgu kulturowego i dominujących w nim preferencji projektowych mających źródło w tym, co dałoby się może określić mianem „smaku” estetycznego w wymiarze powszechnym. Na tej podstawie, nawet wśród rozwiązań zrealizowanych w obrębie jednego i tego samego stylu czy w ramach jednego prototypu, można wyróżnić odmiany „włoskie”, „holenderskie”, „amerykańskie”, „wschodnioniemieckie” itp.¹² Niektóre z tych odmian przybierają niekiedy charakter pewnej „mody” na nowoczesność określonego gatunku i cechują się wielką siłą oddziaływania na zewnątrz; w autentycznej, bądź zmodyfikowanej postaci mogą one występować niekiedy daleko nawet poza swym macierzystym regionem¹³.

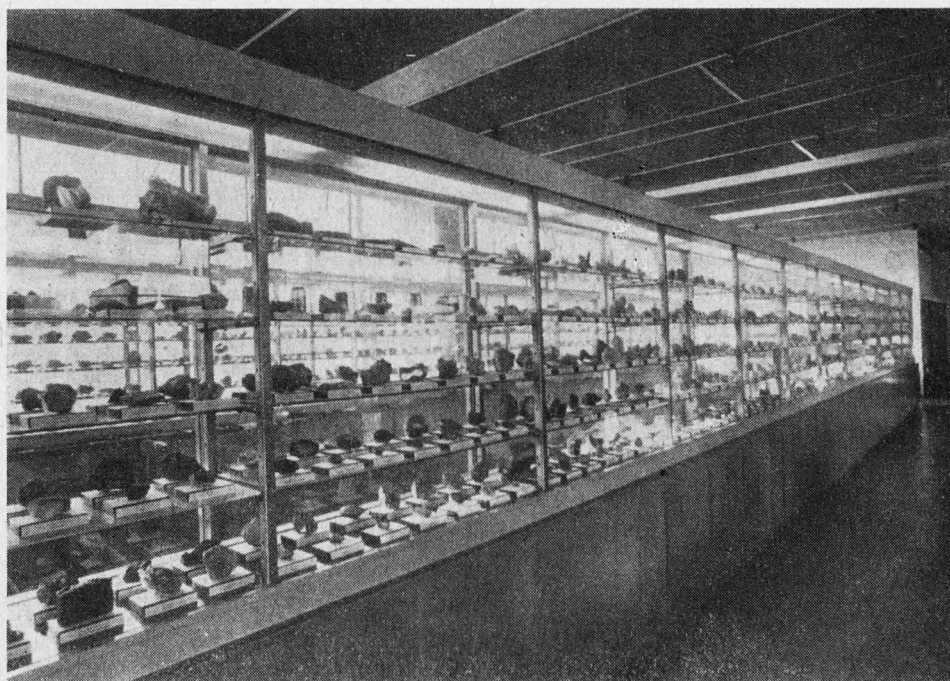
III. Program projektowania wystaw muzealnych i zawarta w nim funkcja czynnika estetycznego wpływa w bardzo istotny sposób na kształtowanie treści wystaw i to zarówno w wymiarze ogólniejszym (gdy badamy jedynie typ treściowy wystaw), jak szczegółowym (gdy zajmujemy się konkretną treścią w obrębie tych typów¹⁴). Ma to oczywiście znaczenie dla kształtowania sprawności informacyjnej utworów wystawowych. Analizując związki zachodzące między zewnętrzną postacią wystaw (w szczególności typem ich estetyzacji lub gatunkiem estetyczności) i ich treścią, można wyróżnić szereg przypadków:

1. Czynniki estetyczny (styl, kompozycja plastyczna) zostaje wprowadzony świadomie i oparty jest zarazem na zasadzie dekoracyjności. Rozwiązania takie należą głównie do dawnych i są charakterystyczne dla muzeów, w których treść naukowa zbioru odgrywała rolę niewielką, lub zgoła żadną. Przykładem są np. dawne muzea prywatne, stanowiące część rezydencji o charakterze reprezentacyjnym. W rozwiązaniach tych eksponaty traktowane są bez względu na ich potencjalną wartość naukową — wyłącznie jako „dalszy ciąg” dekoracji wnętrza. Eksponaty zestawiane są w takich przypadkach w układach ornamentalnych, np. promienistych, wachlarzowych, szachownicowych, itp., tworząc różnorakie mozaiki, w których treść poszczególnych eksponatów i ich indywidualny wyraz plastyczny zacierają się na rzecz całości,

¹² Nie ma dotychczas żadnej „geografii” tych zakresów. Obecnie można opisać tylko niektóre przypadki szczegółowe.

¹³ Np. wpływ muzealnictwa USA w dziedzinie wystaw przyrodniczych i muzealnictwa włoskiego w wystawach humanistycznych.

¹⁴ Np. jeden i ten sam typ treści będą miały wystawy oparte na zasadzie systematyki przedmiotów; takie wystawy zoologiczne będą zawierały jednak inne wypełnienia treściowe niż np. systematyczne wystawy geologiczne czy archeologiczne. Wystawy z jednej dziedziny nauki mogą jednak przekazywać rozmaite typy treści, nawet gdy zawierają taki sam materiał eksponatowy. Przykładowo, wśród wystaw zoologicznych wystawy podporządkowane systematyce, ekologii, genetyce itd. Wyróżnienie ogólnego typu treściowego pozwala porównywać strukturę semantyczną wystaw niekiedy dalekich sobie tematycznie, np. przyrodniczych i humanistycznych. Ma to duże znaczenie dla badań muzeologicznych.

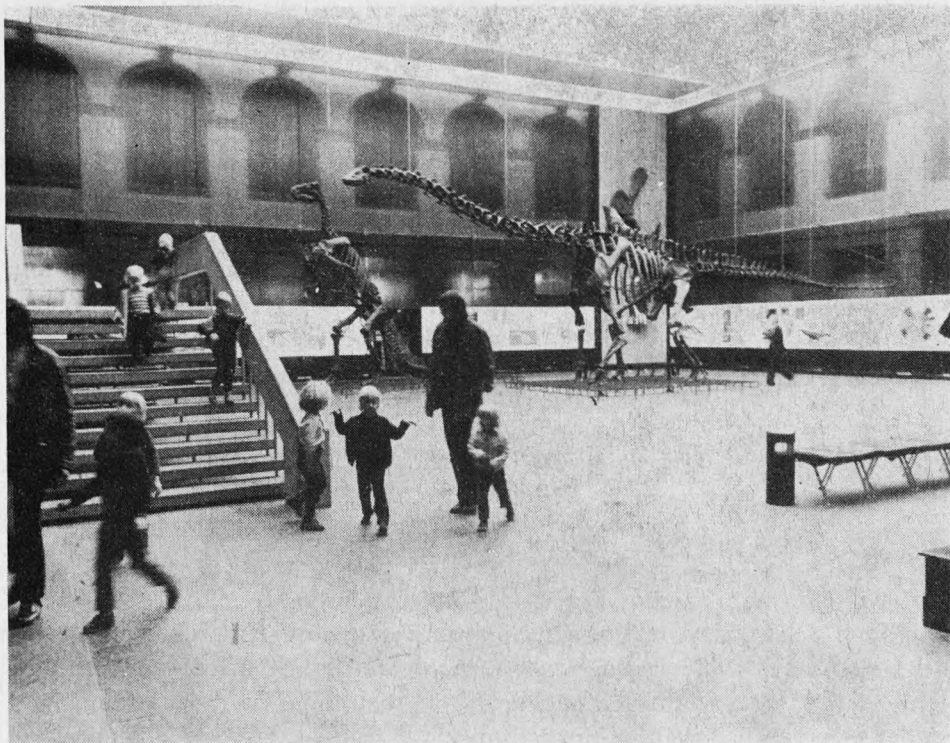


8. Współczesna pochodna układów katalogowych na wystawie specjalistycznej: Muzeum Geologiczne UJ w Krakowie, lata sześćdziesiąte (fot. J. Świecimski)

której główną wartością jest ozdobność. Rozwiązania tego typu pojawiają się, aczkolwiek sporadycznie, także w czasach współczesnych. Mają one wtedy jednak zawsze charakter reliktu dawnych idei muzealnych, niekiedy świadomie zrekonstruowanego.

Powyższe układy dekoracyjne, jakkolwiek są z punktu widzenia współczesności przeżytkiem (lub zabytkiem), ważne są jednak o tyle, że reprezentują pewną tendencję ogólną, wedle której zasada estetyzacji obejmuje nie tylko „oprawę” zbioru, lecz wnika także do strefy okazów. Ta idea estetyzacji całości utworu wystawowego powraca znowu w rozwiązaniach nowoczesnych; w nowej swej wersji jest oparta oczywiście na innych zasadach kompozycyjno-stylowych, odrzuca bowiem pierwotny dekoratywizm i symetrię układów. Swym powrotem sygnalizuje nową fazę w rozwoju muzeów i ich wystaw: jest w niej swoista „rehabilitacja” czynnika estetycznego w projektowaniu wystawowym i zarazem nadanie mu odmiennej funkcji. Czynniki ten przestaje być bowiem powierzchownym „dodatkiem” względnie momentem „upiększenia” zbioru, zmienia się w element o funkcji treściowości, a nawet treściotwórczej. Powrócimy do tego zagadnienia niżej.

2. Przypadek drugi polega na tym, iż czynnik estetyczny (głównie stylowy) zostaje ograniczony wyłącznie do strefy „oprawy” i nie wnika w obręb zbioru naukowego. Typ estetyzacji w tych wystawach jest więc



9. Modernizacja wnętrza wystawowego: elementy architektury dawnej przesłonięte dla wyeksponowania eksponatów — Muzeum Senckenberga, Frankfurt n. Menem (fot. Westf. Landesmuseum, Münster)

w dalszym ciągu dekoracyjny. Rozwiązania takie rozwijają się równolegle do poprzednio opisanych i występują wszędzie tam, gdzie ekspozycje mają (przynajmniej w intencji autorów) charakter naukowy. Wśród rozwiązań historycznie najdawniejszych (już od XVI w.) można przytoczyć wystawy mające charakter kolekcji naukowej (wedle kryteriów dzisiejszych należałoby powiedzieć raczej: przednaukowej), tworzone w muzeach, jak również w pracowniach różnego rodzaju, np. alchemicznych, aptekarskich, lub mające charakter „gabinetów osobliwości”, przeważnie przyrodniczych, archeologicznych i etnograficznych. Do rozwiązań dojrzałych należą w tej grupie wystawy muzealne, w których zbiór eksponatów ma już charakter w pełni naukowy i zarazem dokumentacyjny.

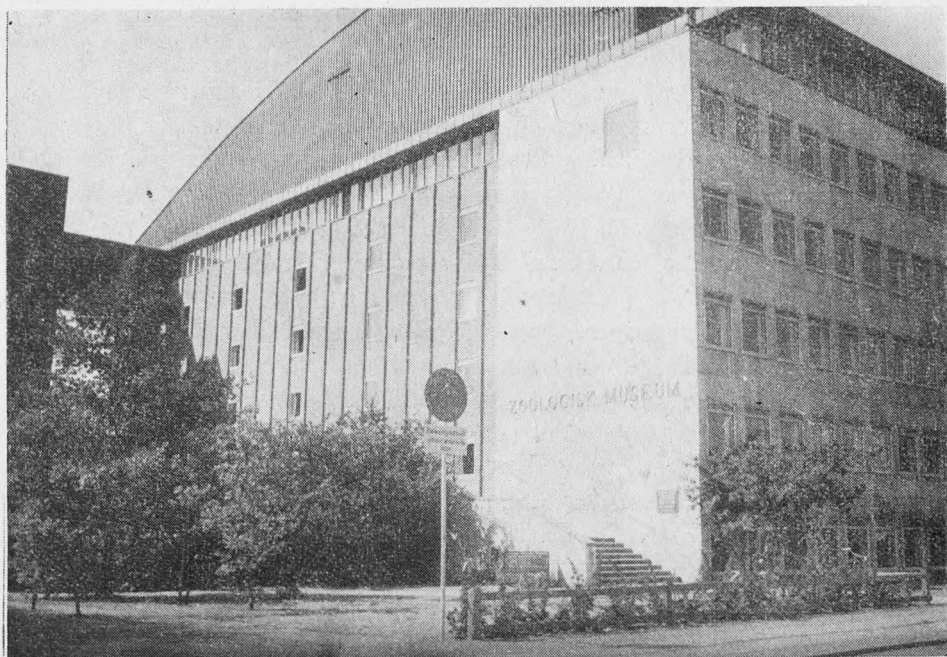
Wystawy takie bywały pierwotnie zamknięte¹⁵, tzn. gdy udostępnia-

¹⁵ Pierwotnie, gdyż zdarzało się, iż w pewnym okresie udostępniano je szerszej publiczności, nie zmieniając jednak struktury wystawy. Wystawy tego typu urządza się jeszcze i dziś, przeważnie przy uniwersytetach. Mają one wówczas często charakter pracowni naukowych lub magazynów, w których przechowuje się materiały przeznaczone do wykładów i ćwiczeń.

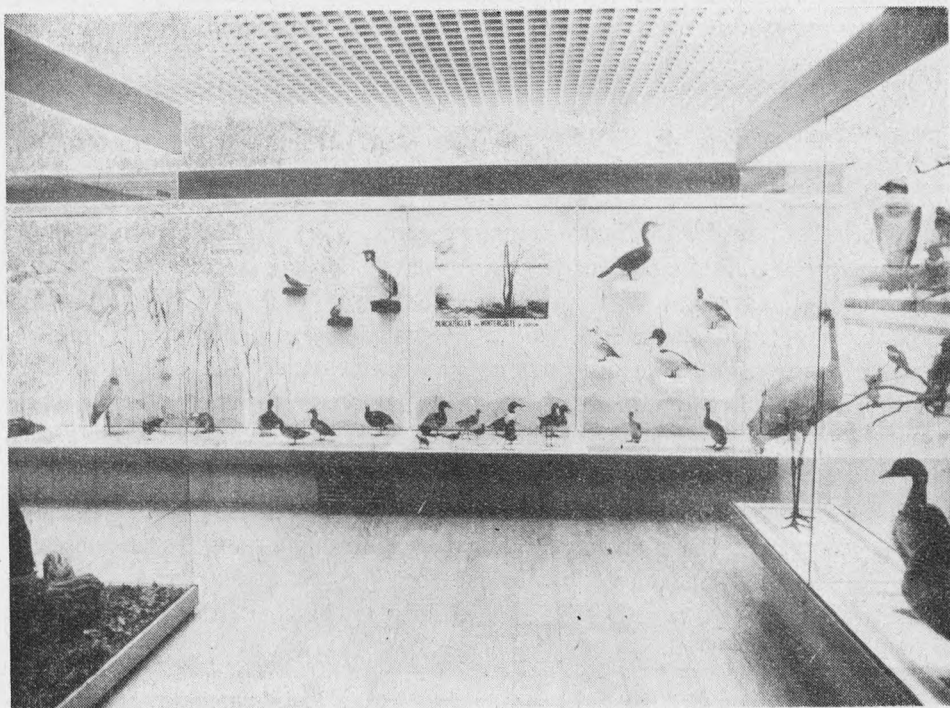
no je wyłącznie specjalistom (np. w muzeach uniwersyteckich, organizowanych przy poszczególnych fakultetach, katedrach itp.), bądź otwarte, gdy dopuszczano do nich także publiczność. W drugim przypadku, mimo poszerzonego kręgu odbiorców, wystawy te nie zawierały żadnych elementów o funkcji informacyjno-dydaktycznej, np. specjalnie zredagowanych tekstów lub ilustracji dołączonych do eksponatów. Wynikało to ze ścisłego trzymania się zasady, iż wystawa nie jest niczym więcej jak tylko zbiorem materiałów naukowych. Dla tzw. przeciętnego zwiedzającego były one treściowo hermetyczne.

Ponieważ, jak powiedzieliśmy, estetyzacja wystaw całej tej grupy obejmuje jedynie elementy „oprawy” zbioru, całość zostaje zbudowana na dwojakiej zasadzie: kolekcja wystawowa, nie różniąc się niczym od zbioru magazynowego, zostaje podporządkowana układowi katalogowemu. Okazy, mimo że eksponowane w ozdobnym wnętrzu i w stojnych, kosztownych gablotach, ustawiane są monotonnymi rzędami, jak książki w bibliotece. Powoduje to, iż pomiędzy okazami nie pojawiają się związki kompozycyjne, przeciwnie, zachodzą przypadkowe zestawienia form (brył-sylwetek) i barw. W ekspozycjach szczególnie bogatych dochodzi do zatłoczenia okazami całej przestrzeni wystawowej, a niekiedy nawet do częściowego przesłonięcia nimi dekoracji architektonicznej. Wystawy przekształcają się w rezultacie w rodzaj magazynu materiałów naukowych, z tą jedynie różnicą, że jest on dostępny do zwiedzania i formalnie spełnia funkcję wystawy. Fragmenty wystaw zachowane do dziś w takiej postaci (np. w Muzeum Przyrodniczym w Wiedniu, Paryżu, Brukseli, Londynie, Pradze, Madrycie i in.) stanowią dobrą ilustrację rozwiązań tej fazy rozwojowej.

3. Jest oczywiste, że konflikt między naukowością zbioru a „oprawą” narastał jeszcze w zestawieniu z dekoracyjnym wystrojem wnętrza. Zbiór naukowy nie potrzebuje bowiem reprezentacyjnego wnętrza. Również korzystanie z niego nie jest czynnością „odświeżną”, jak np. może być nią niekiedy zwiedzanie salonów sztuki. Uświadomienie sobie niefunkcjonalności bogatej „oprawy” zbioru naukowego nie nastąpiło oczywiście od razu i nie od razu znaleziono właściwe rozwiązania. Czynnikiem hamującym było przede wszystkim znaczne przyzwyczajenie do zastanych wnętrz muzealnych, uświęcony niejako tradycją ich schemat, jak również obiektywny fakt istnienia tych wnętrz. Momentem inspirującym do zmian były z jednej strony próby modernizacji dawnych wystaw (przeważnie nieudane i połowiczne) i pojawiające się w związku z nimi trudności pogodzenia nowego z dawnym, z drugiej strony zaś nowe sposoby kształtowania architektury i nowe prądy w sztuce. Początki zmian zaznaczyły się wtedy, gdy wystawy dawne zaczęto przekształcać w duchu zrationalizowania i nowocześnie pojętej użyteczności. Oznaczało to w pierwszym rzędzie odrzucenie dekoracyjności i reprezentacyjności. Pociągało to zmiany przede wszystkim w wystroju architekto-



10. Przykład współczesnej architektury muzealnej o charakterze funkcjonalistycznym zabarwionej folklorem: Muzeum Zoologiczne, Kopenhaga, 1964 r. (fot. J. Świecicki)



11. Kompozycja wnętrza traktująca miejsca puste jako elementy estetycznie aktywne: wystawa działu przyrodniczego w Muzeum Krajowym, Lippe, lata sześćdziesiąte (fot. Westf. Landesmuseum, Münster)

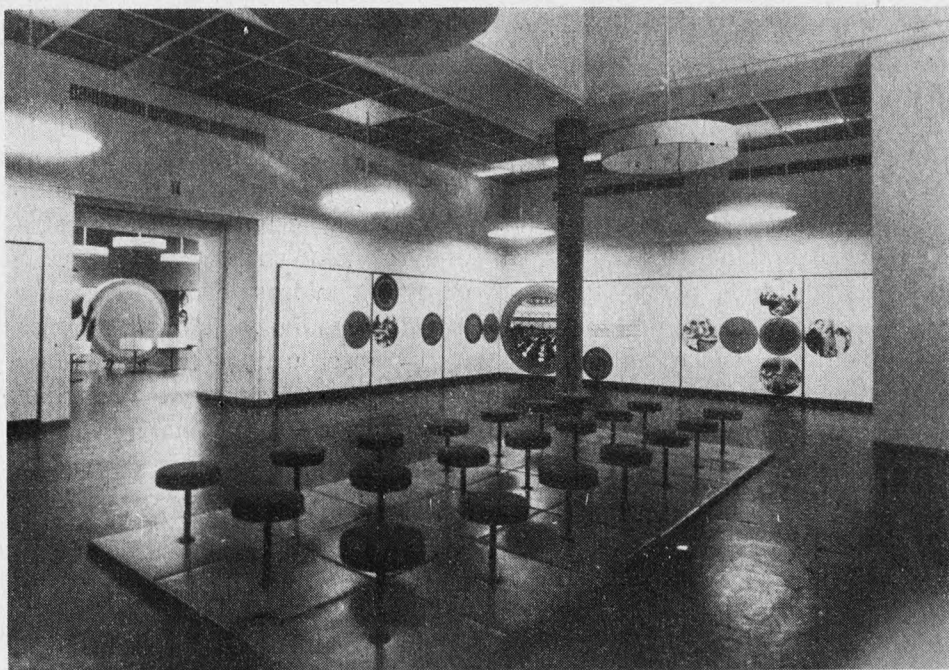
nicznym i meblarskim, ponieważ dekoracyjne układy eksponatów, zwłaszcza w muzeach przyrodniczych i pokrewnych (tzw. *science museums*), wyparte przez układy katalogowe, nie miały już wówczas znaczenia.

Eliminacja dekoracyjności rozumiana była początkowo jako rezygnacja z wszelkiej estetyzacji w ogóle, nie znano bowiem jeszcze żadnej innej zasady estetycznej, która nie kolidowałaby z naukowością zbioru. Odrzucenie estetyzacji było więc rozwiązaniem praktycznie najłatwiejszym, bowiem likwidowało szereg kłopotliwych problemów i nie stawiało zarazem żadnych nowych. Projektowanie wystaw stało się nagle zadaniem prostym, bo jednotorowym. Pożądane to było jednocześnie w wypadku coraz częściej organizowanych wystaw popularnonaukowych; wystawy te, zawierające element narracyjności, były w stosunku do wystaw katalogowych znacznie bardziej złożone pod względem struktury treściowej, a tym samym trudniejsze do zaprojektowania pod samym choćby kątem merytorycznym, by można było sobie pozwolić na dodatkowe komplikowanie czynnikami estetycznymi. Charakterystyczne tu są np. ekspozycje popularnonaukowe powstałe w pierwszych dwu dziesięcioleciach XX w. w muzeach amerykańskich, zaś w latach trzydziestych w Europie. Wszystkie one projektowane są tak, jakby czynnik estetyczny albo w ogóle nie istniał, albo był dla wystawy, a zwłaszcza dla jej czytelności, wyraźnie szkodliwy. Wystawy muzeów przyrodniczych są pod tym względem szczególnie typowe. One też są ostatnimi, które w następnej fazie rozwojowej poddadzą się nowym tendencjom estetycznym.

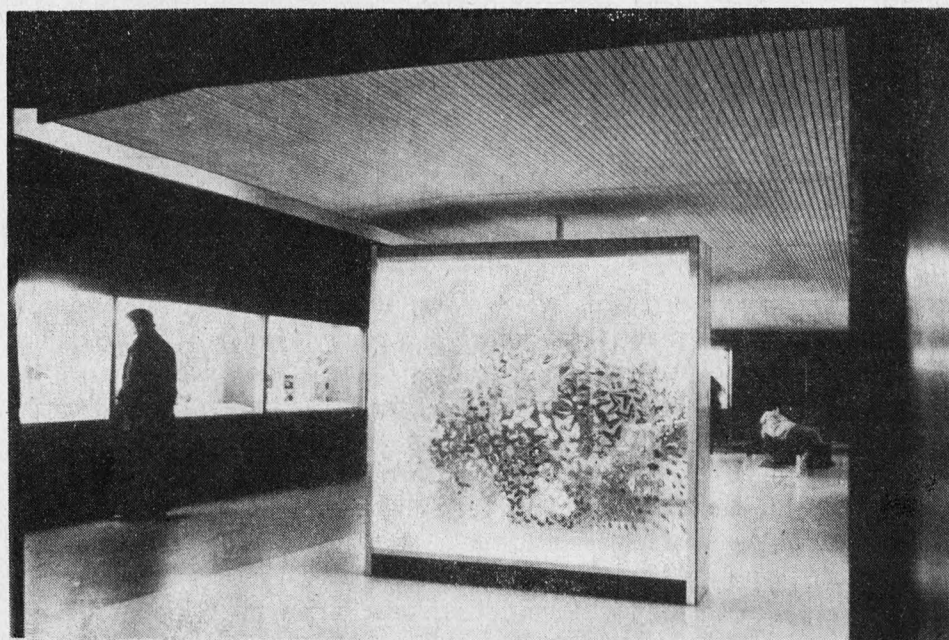
W latach trzydziestych pojawia się nawet tendencja takiego ukształtowania wnętrza wystawowych, by okazy jawiły się zwiedzającym jakby w „neutralnej pustce”; cała ich „oprawa” powinna dla widza zniknąć optycznie¹⁶. Zasada ta, której zastosowania uwidaczniają się jeszcze w niektórych wystawach projektowanych współcześnie (np. w Muzeum Geologii i Mineralogii w Lejdzie, w niektórych działach Muzeum Brytyjskiego w Londynie i in.), miała zagwarantować maksymalną obiektywność prezentacji okazów oraz optymalne warunki ich percepcji. Jak wiele innych skrajnych zasad muzeologicznych, również i ta została w praktyce zakwestionowana: monotonia zneutralizowanych wnętrza wywoływała szybko znużenie widza. Skłoniło to projektantów do wypracowania innych typów rozwiązań. Dzieje się tak w latach ostatnich.

We wczesnej fazie tworzenia wystaw popularnonaukowych pojawia się ilustracja naukowa służąca wyjaśnianiu tematu ekspozycji. Ilustracja ta, wprowadzana niekiedy w bardzo szerokim zakresie

¹⁶ Sprawdzianem działania tej zasady były różne testy pamięciowe dla zwiedzających. Gdy zwiedzający po wyjściu z muzeum zapytany np. o kolor ścian wnętrza wystawowego nie umiał go określić, znaczyło to, że kolorystyka sal była poprawna.



12. Przykład znacznej formalizacji kompozycyjnej: wszystko podporządkowane formie koła; gama barwna ograniczona do błękitu i bieli: sala w Muzeum Higieny, Drezno, lata sześćdziesiąte (fot. J. Świecimski)



13. Przykład wprowadzenia zasad malarstwa taszystowskiego do wystawy przyrodniczej; gabłota centralna o charakterze strony tytułowej w książce jest czysto dekoracyjna choć nie ornamentalna: Muzeum Historii Naturalnej, Londyn, 1968 r. (fot. J. Świecimski)

(np. w wystawach muzeów amerykańskich) opiera się na ilustracjach podręcznikowych i z rozpraw naukowych i tylko w nieznacznym stopniu uzależniona jest od grafiki artystycznej i malarstwa. Jej „styl” (czy raczej bezstylowość specjalnego rodzaju) kształtuje się przede wszystkim w myśl konwencji rysunku morfologicznego. W ilustracjach tych brak w związku z tym jakiegokolwiek kompozycji przestrzenno-kolorystycznej, perspektywy powietrznej i malarskiego koloru, natomiast obowiązuje zasada selekcji szczegółów naukowo istotnych, niezależnie od ich plastycznego działania w całości utworu ilustracyjnego. Nawet w tych przypadkach, gdy ilustracje tego typu wykonywane są w technikach „artystycznych”, np. przybierają postać malarstwa lub rzeźby, ukształtowanie utworu jest zawsze odległe od problematyki sztuki. Programowe odcinanie się od zagadnień artystycznych wczesnej ilustracji naukowej sprawia, iż utwory te można porównywać z dziełami sztuki jedynie w płaszczyźnie wykonawczej (technicznej). W przypadkach mniej rygorystycznych, np. gdy w ilustracji muzealnej dopuszcza się czynnik piękna, dochodzi do charakterystycznego przesunięcia pojęciowego: piękno umiejscawia się bowiem wyłącznie w strefie obrazowanej rzeczywistości, nigdy zaś w elementach utworu plastycznego od natury niezależnych, nawet, gdyby należały do warstwy „su-
jet”¹⁷. W koncepcji tej przedmiot przedstawiony w utworze¹⁸ traktowany jest jedynie jako „odbicie” rzeczywistości spostrzeganej, z tym tylko, że umiejętnie wykonane przy pomocy techniki „artystycznej”. Według tej koncepcji utwór plastyczny może być uważany za piękny jedynie wtedy, gdy wiernie oddaje wygląd przedmiotów spostrzeganych i o ile same te przedmioty są piękne. Istotny dla teorii sztuki problem autonomiczności i indywidualności dzieła, a tym bardziej możliwości subiektywnej interpretacji przedmiotów świata przedstawionego zostaje uznany tym samym bądź za temat analizy błędów przedstawiania „natury”, bądź odrzucony jako nie mający sensu. Bezwzględna „wierność oddania” rzeczywistości jest więc w tej ilustracji rodzajem założenia, którego się nie kwestionuje; nie przeszkadza przy tym fakt, że działająca jednocześnie zasada selekcji szczegółów naukowo istotnych stanowi już przyczynę nieuchronnych deformacji obrazu „natury”. Dopiero czasy najnowsze i zasadnicza zmiana nastawień do zagadnień estetyzacji wystaw muzealnych przyniosły przeświadczenie o konieczności zaakceptowania struktury artystycznej tego typu ilustracji.

4. Zmiana programu kształtowania wystaw muzealnych, a przede wszystkim przyjęcie na nowo zasady estetyzacji, jest w muzealnictwie zjawiskiem stosunkowo młodym. Genetycznie na-

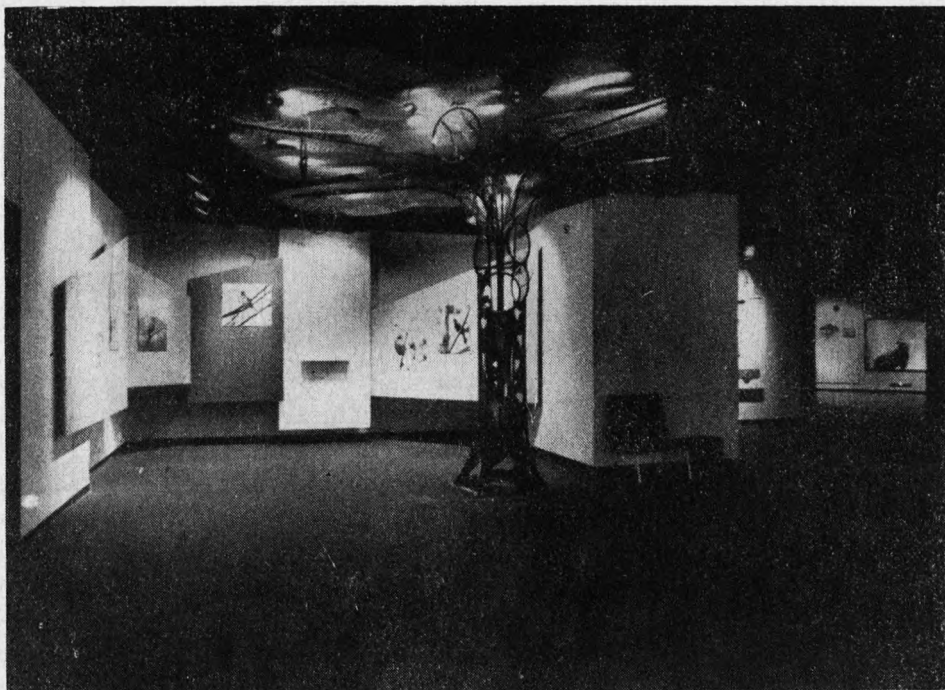
¹⁷ Por. teorię „warstwową” dzieła sztuki, np. obrazu według R. Ingardena.

¹⁸ Tzn. nie — jak się niekiedy popularnie mawia — przedmiot realny, który służy za model artyście. Rozróżnienie to jest bardzo istotne, ono bowiem tylko pozwala na określenie np. rodzaju realizmu dzieła sztuki.

leży je łączyć z pojawieniem się nowej interpretacji zagadnień kompozycyjnych i stylowych w sztuce, co stało się w początkach XX w. Dla muzealnictwa szczególnie ważne są zmiany w architekturze i sztuce stosowanej. Zostały one ugruntowane wygaśnięciem historyzmu i dekoratywizmu, a także w pewnym stopniu przygotowane pojawieniem się form budowanych na zasadzie czystego funkcjonalizmu. W muzealnictwie początek nowych idei dają wystawy humanistyczne, głównie awangardowe galerie sztuki. W muzeach przyrodniczych zmiana dokonuje się z dużym opóźnieniem i jakby z oporem, tak że pierwsze rozwiązania nowego typu pojawiają się dopiero w końcu lat czterdziestych, zaś formy dojrzałe w końcu lat sześćdziesiątych (np. Muzeum Zoologiczne w Kopenhadze, Muzeum Senckenberga we Frankfurcie nad Menem, nowsze części wystawy Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku i in.), a niekiedy nawet później.

Podstawą wszystkich tego rodzaju rozwiązań jest przekonanie, że estetyzacja przedmiotu muzealnego nie musi być, a nawet nie powinna być sprowadzona do powierzchownego „upiększenia”, w szczególności nie powinna być realizowana przez dodanie do niego niefunkcjonalnej dekoracji. Nawet proste w kształcie i nie obciążone jakąkolwiek ornamentyką przedmioty mogą stać się wartościowymi artystycznie. Dzieje się to przez nadanie im odpowiednio opracowanej formy¹⁹ plastycznej i kolorystyki. W wystawach muzealnych, w szczególności zaś w ekspozycjach typu „science”, gdzie czynnik treściowy i naukowa narracja są szczególnie ważne, czynnik estetyczny (głównie kompozycja przestrzenno-kolorystyczna) winien obejmować wszystkie elementy utworu, a zatem w równym stopniu to, co tradycyjnie określa się jako „oprawę”, jak strefę eksponatów, lub mówiąc szerzej, zarówno elementy beztreściowe jak treścione wystawy. W wystawach współczesnych podział na „oprawę” i „zbiór” ulega zresztą znacznemu zatarciu, a dzieje się to właśnie dlatego, że wystawy te podporządkowane zostają w pierwszym rzędzie nie zadaniu prezentacji „materiału naukowego”, lecz wybranych tematów z poszczególnych dziedzin nauki; to co można by w nich określić jeszcze jako strefę eksponatów, traci więc definitywnie strukturę „zbioru”, a przenośnikami treści mogą stawać się w tym układzie zarówno eksponaty (nb. nie koniecznie będące autentykami), jak i różne elementy „oprawy”. Układ taki ułatwia więc penetrację czynnika este-

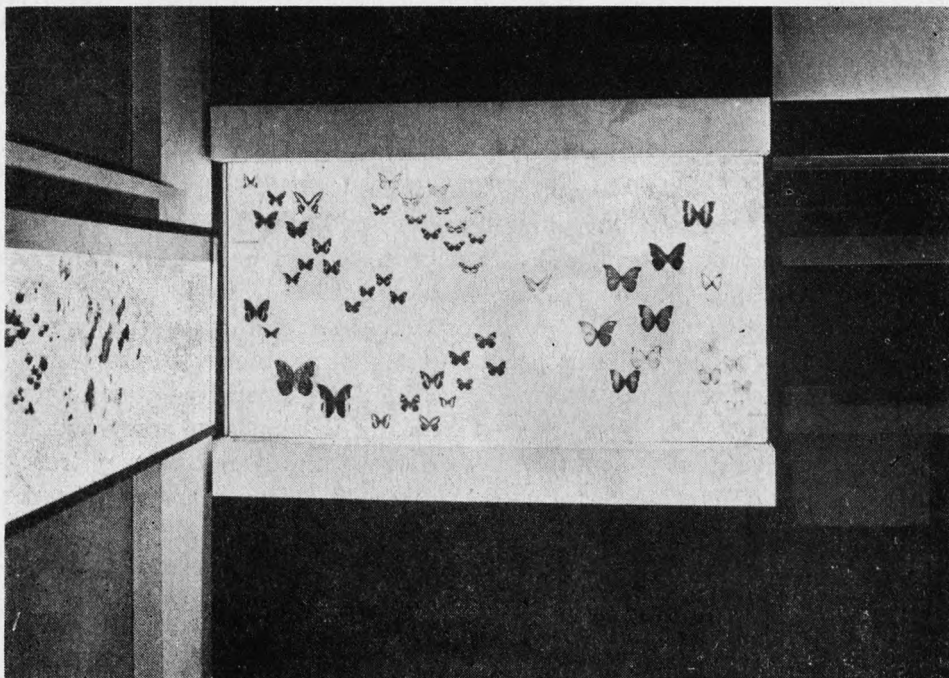
¹⁹ Forma rozumiana jest tu zgodnie z obiegową terminologią artystów-plastyków jako rodzaj efektu spostrzegalnego w dziele sztuki, a nawet w pozaartystycznym przedmiocie realnym, jeśli występuje on jako model w procesie twórczym i gdy artysta stara się go zobaczyć w jakiś szczególny sposób. Utwory plastyczne pozbawione formy nie są zdolne wywołać owego szczególnego efektu, polegającego głównie na zestrojach brył, płaszczyzn i kierunków. Umiejętność budowania, a nawet spostrzegania, formy wymaga odpowiedniego przygotowania, którego wyniki osiąga się niekiedy po latach pracy.



14. Przykład wprowadzenia sztuki nowoczesnej do wystawy przyrodniczej. Drzewo zaprojektowane jako „abstrakcyjna” rzeźba z metalu, na której osadzono okazy ptaków. Wystawa uzupełniona nagraniem głosów ptasich, zsynchronizowanych z sygnałami świetlnymi: Muzeum Zoologiczne, Kopenhaga, 1970 r. (fot. J. Świecimski)

tycznego w całość utworu wystawowego znacznie łatwiej niż struktura tradycyjna.

Estetyzacja wystawy prowadzi w ostatecznym wyniku do tego, iż staje się ona w pełnym tego słowa znaczeniu utworem architektoniczno-plastycznym, dającym się porównywać zarówno pod względem budowy, jak również walorów artystycznych z dziełami sztuki, przede wszystkim architektury (np. tzw. architektury okolicznościowej), oraz sztuki stosowanej. Treść naukowa, której wystawy muzealne są podporządkowane, i którą przekazują odbiorcy, stanowi w tym kontekście jedynie szczegółowy przypadek zawartości treściowej dzieła sztuki. Problem rozwiązania budowy plastyczno-treściowej utworu wystawowego jest więc tym samym bardzo podobny do zadania, które staje przed każdym twórcą, mającym skomponować jakikolwiek utwór plastyczno-architektoniczny z wyeksponowanym tematem (np. plakat, stoisko na wystawie handlowej, wystawę typu EXPO itd.). Różnica polega tu jedynie na rodzaju treści i, odpowiednio do niego, na rodzaju formy zewnętrznej, której dana treść się niejako domaga. Forma ta staje się więc w utworach wystawowych w ścisłym tego słowa znaczeniu formą danej treści.



15. Próba wprowadzenia kompozycji typu „informel” do wystawy motyli: każda grupa okazów reprezentuje jednostkę taksonomiczną: Muzeum Przyrodnicze w Instytucie Zoologii Systematycznej i Doświadczalnej, Kraków, 1961 r.
(fot. J. Świecimski)

W wystawach naukowych forma, spełniając funkcję przekaznika informacji, wzmacnia jednocześnie jego efektywność. Już bowiem tylko stworzenie odpowiedniego nastroju wnętrza wystawowego powoduje, że odbiorca staje się bardziej chłonny na przekazywaną mu treść.

Rozwiązania wystawowe czasów najnowszych mają jeszcze dodatkowe podbudowania teoretyczne, z których najważniejszym wydaje się rozszerzenie pojęcia dzieła sztuki lub utworu plastycznego²⁰. Wedle tej koncepcji dziełem sztuki lub utworem plastycznym może stać się właśnie każdy przedmiot realny. O tym, czy przedmiot taki należy uważać za przynależny do sztuki, decyduje w pierwszym rzędzie intencja artysty umieszczającego na wystawie ten, a nie inny przedmiot, niekiedy zupełnie pospolity. W sytuacji ekspozycyjnej dokonuje się bowiem jakby „intencjonalna przemiana jakości” wybranego przedmiotu. Jakości, które w sytuacji wystawowej wysuwają się na czoło, mogą być

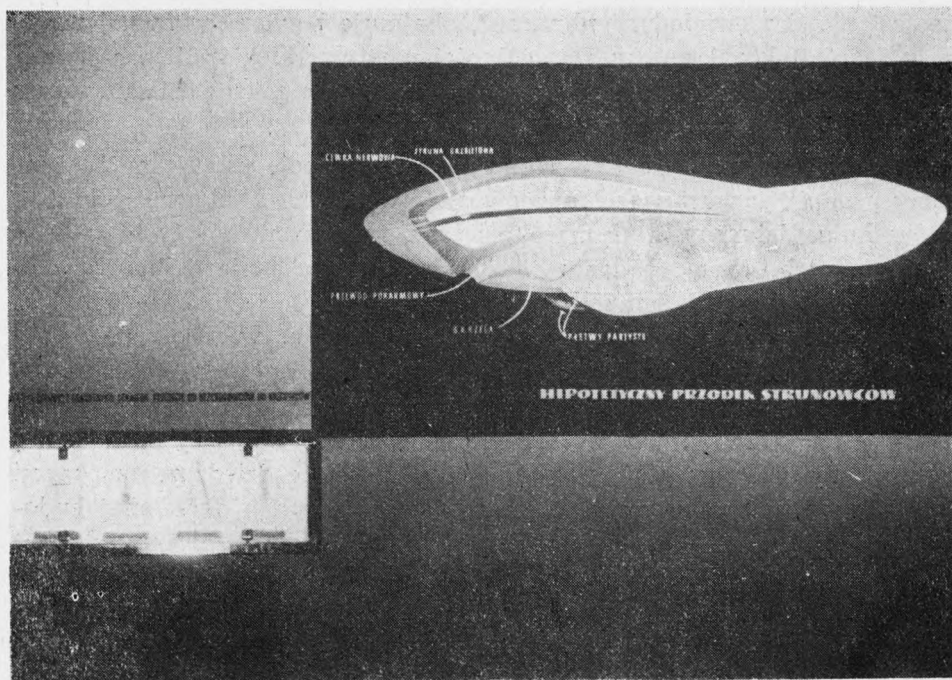
²⁰ Pojęcie utworu plastycznego rozumiane jest tu w sensie typologicznym, tzn. kiedy odsuwamy zagadnienia wartości artystycznej i klasyfikujemy przedmioty wyłącznie ze względu na ich budowę formalną (np. jako obrazy, rzeźby, utwory architektoniczne). Klasyfikacją taką mogą być więc objęte utwory także pod względem artystycznym mierne lub złe (kicze).

różnorakie. Jedne z nich będą dla danego przedmiotu całkowicie nowe, inne pierwotnie mogły być w przedmiocie niezauważalne. Te szerokie możliwości kreowania dzieł sztuki, realizujące się na zasadzie wstawiania w sytuację ekspozycyjną przedmiotów pospolitych, pozwalają rozciągnąć kategorie wartościowania estetycznego na wszelkie elementy wystaw muzealnych, a więc zarówno na składniki tradycyjne zaliczane do strefy „oprawy”, jak i na wszelkie odmiany eksponatów, w tej liczbie również na te, które nie mają ze sztuką nic wspólnego, np. na eksponaty przyrodnicze. Nie znaczy to oczywiście, iż wszystkie te przedmioty stają się samorzutnie dziełami sztuki: tego rodzaju interpretacja prowadziłaby w wielu przypadkach do wypaczenia treści i funkcji wystaw, zwłaszcza w grupie tzw. *science museums*. Nowa koncepcja estetyzacyjna powoduje jednak, iż każdy przedmiot wchodzący w skład wystawy winien być traktowany w taki sposób, aby nie tracąc swej zasadniczej treści, zwłaszcza zaś tych jej elementów, które mówią o jego pierwotnej funkcji, mógł zarazem ujawnić wszystkie zawarte w nim walory estetyczne²¹. Tym sposobem wszystkie rodzaje przedmiotów wystawianych zyskują niejako „równe prawa”. Bez względu na swą treść czy funkcję informacyjną mogą stawać się dla odbiorcy w równym stopniu źródłem przeżycia estetycznego.

Ważnym przyczynkiem do rozwiązywania wystaw opartych na współcześnie pojętej zasadzie estetyzacji są doświadczenia z zakresu zestawiania brył, płaszczyzn i barw w przestrzeni, a w szczególności wzięcie pod uwagę zasady, iż żaden przedmiot, nawet gdy jest eksponowany samotnie (tzn. nie w serii innych przedmiotów), nie jest w sensie optycznym naprawdę sam. W każdym przypadku bowiem przedmiot wystawiany jawi się nam jako składnik zestawu przynajmniej dwu komponentów, wzajemnie na siebie działających. Owym drugim komponentem jest tło eksponatu, pojawiające się nawet w tych przypadkach, gdy eksponat pokazany jest w przestrzeni pozbawionej jakichkolwiek szczegółów, np. w całkowicie zaciemnionej sali. Wygląd eksponatu modyfikuje bowiem kształtowanie się jakości wyglądu tła, a jednocześnie rodzaj tła, np. jego kolor, faktura i rozmiar, wpływa na wygląd eksponatu²². Działanie to jest więc przypadkiem szczegółowym zjawiska zależności form i kolorów w każdym utworze plastycznym. Skala zagadnień, na które natrafiamy przy projektowaniu wystaw muzealnych, sprawia też, iż projektowanie

²¹ Zastrzeżenie to jest ważne o tyle, że tworzywem, z którego można wykreować dzieło sztuki, może być dziś cokolwiek. Niekiedy są to także okazy przyrodnicze (np. w obrazach Jonasza Sterna). W takich przypadkach jednak okazy te użyte są w sposób nie mający nic wspólnego z ich naukową treścią. Podobnie w wystawach, w których chodzi o ilustrowanie eksponatami przyrodniczymi określonego problemu, sposób ten jest niedopuszczalny. Program estetyzacji musi bowiem być zgodny z programem treściowym.

²² Por. teorię „wyglądów” według R. Ingardena.



16. Nawiązanie do stylu plakatu w grafice popularno-naukowej: wystawa „Ewolucja kręgowców” w Pałacu Kultury i Nauki, Warszawa, 1961 r. (fot. T. Płodowski)



17. Realizm w muzeum amerykańskim — diorama w Cornege Museum, Pittsburg, lata pięćdziesiąte (fot. J. Świecimski)

to jest niejako „wielodyscyplinarne”, obejmuje bowiem zarówno zagadnienia architektoniczne (w szczególności wnętrzarskie), graficzne i rzeźbiarskie. Wykracza to więc bardzo zasadniczo poza zakres działań w tradycyjnym „urządzaniu” wystaw dawnego typu.

IV. Znaczne opóźnienie, z jakim nowe koncepcje estetyzacyjne znalazły uznanie w wystawach muzeów przyrodniczych w stosunku do muzeów humanistycznych, tłumaczy się nie tyle różnicami tych wystaw (które przy bliższym zbadaniu okazują się w istocie niewielkie), ile zasadniczą odrębnością samych nauk przyrodniczych i humanistycznych. Odrębności te są przyczyną wzajemnej izolacji obu dziedzin wiedzy: to co jest pełnoprawne (względnie poznawczo dopuszczalne) w jednej dziedzinie, nie jest pełnoprawne, a niekiedy niemal „wyklęte”, w drugiej²³. Wyrosłe na podłożu tej izolacji mniemanie, jakoby wystawy obu odmian muzeów były diametralnie odmienne, powoduje, że dziedzinę ekspozycji jako zespołu utworów architektoniczno-plastycznych o określonej budowie identyfikuje się z odpowiednią dziedziną wiedzy. Naprawdę zaś ekspozycje przejmują tylko pewne właściwe danej nauce elementy treściowe. Rozwiązania czasów najnowszych, jak np. wystawa w Muzeum Senckenberga we Frankfurcie nad Menem, Muzeum Zoologiczne w Kopenhadze czy fragmenty modernizacji Muzeum Historii Naturalnej w Londynie — gdyby cytować jedynie przykłady europejskie — pokazuje, że integracja programu naukowo-informacyjnego z czynnikiem artystycznym już się dokonała. Zagadnienia, które tradycyjnemu muzealnictwu przyrodniczemu były obce, okazały się istotnym składnikiem projektowania wystaw.

Najważniejsze rozwiązania wystawowe tego typu zostały zrealizowane przeważnie w muzeach rozporządzających znacznymi środkami finansowymi i technicznymi. Nie znaczy to jednak, że wymagają one zawsze angażowania poważnych środków, lub więcej, jakoby same środki techniczne stwarzały gwarancję powodzenia w tym względzie. Istotnym czynnikiem jest bowiem kompleksowość rozwiązania. Składają się na nią: poprawność naukowa, dydaktyczna (sprawność informacyjna wyrażająca się w łatwym przyswajaniu treści) i poprawność opracowania koncepcji artystycznej. Środki techniczne stanowią w tym układzie jedynie szczegół „wykończeniowy” w całości koncepcji artystycznej.

Błędy, które ujawniają się często w wystawach muzealnych, wynikają przeważnie z niezgodności między czynnikami składowymi projek-

²³ Np. tendencje w budowaniu opisów morfologicznych w zoologii i, odpowiednio, struktura tych opisów (w sensie ich zawartości treściowej, typu treści dopuszczalnej). Jako przeciwieństwo — opisy literackie tych samych choćby okazów. Dawne opisy naukowe (jeszcze w XIX w.) miały wiele elementów opisu literackiego, dziś zdecydowanie rugowanych jako poznawczo bezwartościowych. Podobne elementy są jednak pełnoprawne dziś w naukach humanistycznych, np. w teorii i historii sztuki.

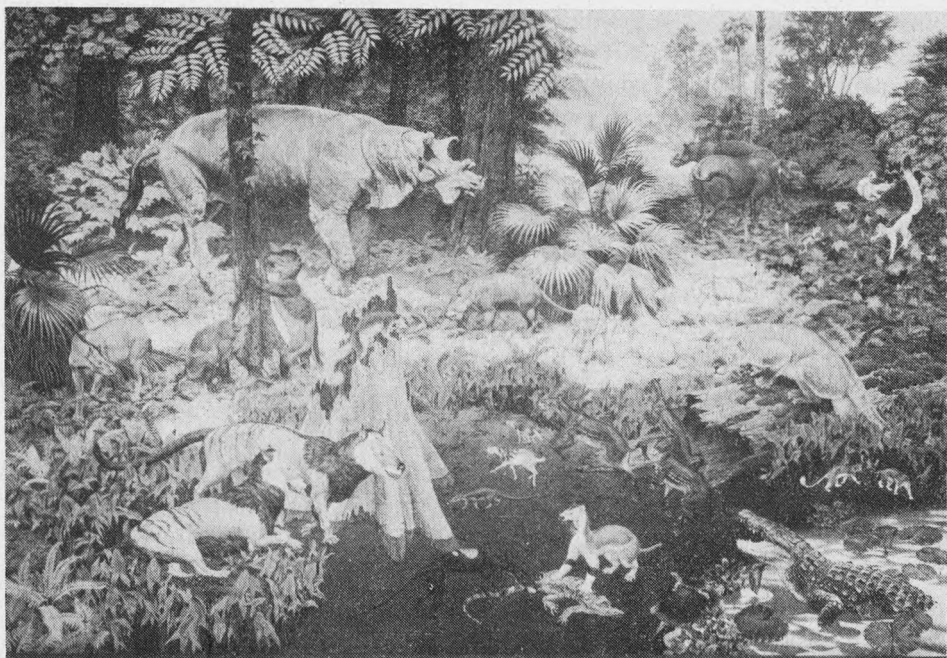
towania. Mogą być one rozmaitego rodzaju. W jednej grupie przypadków nie dochodzi do pełnego rozwoju strony plastycznej, która jest jakby skarłala i całkowicie zdominowana przez stronę treściową wystawy. Wynika to zwykle z braku wprawy projektującego, a także z trudności, jakie stawia niekiedy sam scenariusz. Rozwiązania wtedy są nieśmiałe, kompromisowe, ich strona plastyczna jest tylko mało znaczącym „dodatkiem” do nie ukształtowanego pod względem kompozycyjnym trzonu wystawy. Naciski, jakim może podlegać projektant ze strony autora „scenariusza”²⁴, mogą doprowadzić nawet do całkowitego zniweczenia koncepcji artystycznej, która w początkowej fazie projektu mogła być jeszcze dobra. Argumentem, który się przytacza wtedy na obronę rozwiązań nieudanych, jest zwykle rzekoma niemożność pogodzenia naukowej treści i informacyjnej funkcji wystaw z jakąkolwiek kompozycją plastyczną.

Druga grupa rozwiązań nieprawidłowych polega na nadmiernym rozroście strony plastycznej. I tu może być powodem brak wprawy projektanta. Projektant, który i tu czuje się skrępowany naukowością scenariusza, zachowuje się jednak odmiennie. Przedkładając swobodę tworzenia nad naukową treść scenariusza, sprowadza ją do pretekstu dla czysto artystycznej kreacji wystawowej. Nadmierne ambicje twórcze, pragnienie artystycznego „wyżycia się” mogą stanowić tu czynnik motoryczny. W wyniku tego rodzaju projektowania powstają rozwiązania wprawdzie bardzo efektowne wizualnie, lecz z reguły ułomne treściowo. Charakteryzują je treści nie przewidziane przez scenariusz, skróty czy wręcz banalizacje tematu, wynikające z fałszywie rozumianej idei popularyzacji nauki itp. Błędy tego typu służą za argument przeciwnikom idei estetyzacji wystaw naukowych jako widomy przykład niemożliwości pogodzenia treści naukowej z artystyczną formą.

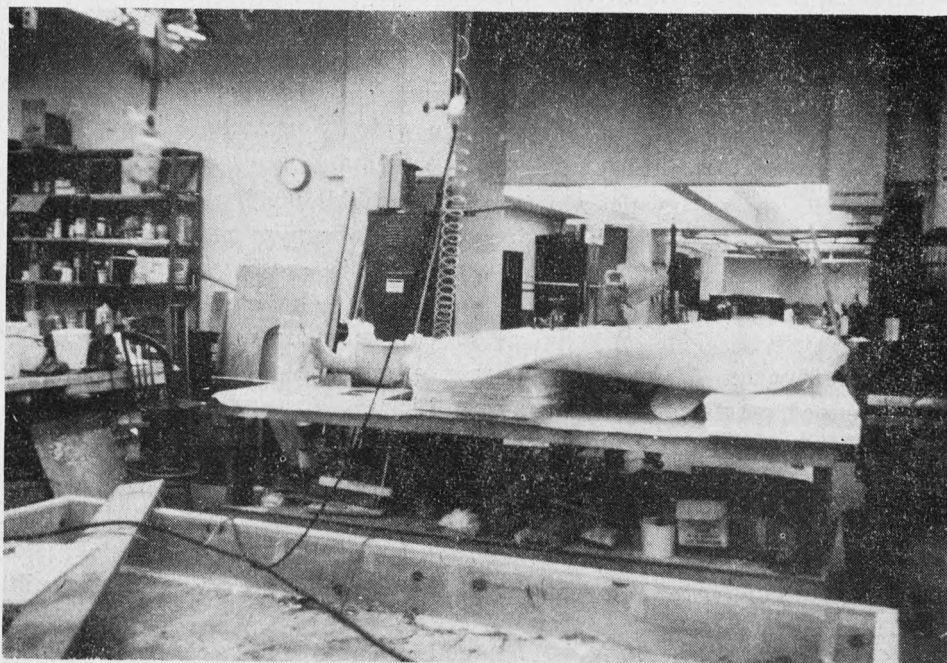
Wreszcie grupa trzecia rozwiązań nieprawidłowych polega na zastąpieniu kompozycji plastycznej odpowiednio dobranym zespołem środków „wykończeniowych”. Spotykamy ją szczególnie często w muzeach rozporządzających znacznymi możliwościami techniczno-materiałowymi, albo budujących ekspozycję po prostu z elementów gotowych (z katalogu). Rozwiązania takie są na pozór efektowne przez swą elegancję, która jednak często staje na pograniczu kiczu.

V. W różnych ośrodkach kulturowych przebieg estetyzacji rozwiązań wystawowych w muzeach kształtował się rozmaicie. Zróżnicowania te uwarunkowane były czynnikami, które stwarzała lokalna tradycja, w szczególności estetyczne potrzeby społeczeństwa, dominacja określonych kierunków sztuki, indywidualność twórców, jak również czynniki

²⁴ Zdarza się, że decyzje o kształtowaniu poszczególnych elementów wystawy pochodzą także od osób nie mających z muzealnictwem nic wspólnego. Przykładowo dezyderaty donatorów w muzeach amerykańskich.



18. Styl „gobelinowy” malarstwa ściennego w muzeum amerykańskim: Smithsonian Institution, Waszyngton, lata sześćdziesiąte (fot. Smithsonian Institution)



19. Przykład zaplecza technicznego: jedna z szeregu sal pracowni wystawowych w Smithsonian Institution, Waszyngton

ekonomiczne i techniczne. Istnieją ośrodki, w których sytuacja wyraźnie sprzyjała rozwojowi muzeów i ich wystaw, istnieją też takie, w których rozwój muzeów był zahamowany. Gdyby przykładowo wziąć muzea polskie, zauważyć można, iż rozwój ich jest bardzo nierównomierny. Przy stosunkowo wysokim stopniu zaawansowania (przynajmniej w skali rozwiązań europejskich) muzeów humanistycznych, widoczny jest wyraźny regres muzeów przyrodniczych. Przyczyn tego zjawiska jest niewątpliwie cały szereg. Można ich szukać np. w XIX w., kiedy gromadzenie dokumentów kultury narodowej było istotną potrzebą społeczeństwa rozbiorowego, ale co sprawiło jednocześnie, że muzea przyrodnicze znalazły się na marginesie zainteresowań. Zastanawiające jest przy tym to, że sytuacja ta trwa nadal mimo istotnej zmiany warunków i niewątpliwego poszerzenia się potrzeb kulturalnych społeczeństwa. Przyczyną zahamowania rozwoju tego rodzaju muzeów może być również utrwalony w powszechnej świadomości obraz dawnego muzeum przyrodniczego jako synonim staroświecki. Wszystkie te czynniki, niezależnie od różnorodności uwarunkowań, sprawiły, iż nowe tendencje w polskich muzeach przyrodniczych w najlepszych przypadkach znajdują się w stadium eksperymentowania. Proponowane rozwiązania, mimo że niekiedy interesujące i autentycznie twórcze, gdy są analizowane w skali europejskiej, mogą być traktowane co najwyżej jako pomysły domagające się dopiero odpowiedniej realizacji materiałowo-technicznej. Ciągłe jeszcze bardzo skromne możliwości w tym względzie, a w wielu muzeach całkowity niemal brak zaplecza w postaci odpowiednich pracowników, uniemożliwia wyjście poza projekty i bardzo nieśmiałe realizacje. Zjawisko to jest o tyle niepokojące, że w miarę rozwoju sztuki projektowania wystaw dysproporcja między polskimi i obcymi (np. w krajach ościennych) muzeami przyrodniczymi pogłębia się wyraźnie. Konfrontacja osiągnięć wystawienniczych na międzynarodowym sympozjum w Vesprém (1977) stała się pod tym względem sygnałem ostrzegawczym.

Jerzy Świecimski

PROBLEMS OF ARTISTIC COMPOSITION AND SUBJECT CONTENTS OF EXHIBITIONS IN NATURAL MUSEUMS

(Summary)

In the presented paper, author discusses different trends in museum exhibition design. The analysis is made according to the criteria of museums' content, function and aesthetics. Two different groups of trends and solutions are distinguished: 1st, in which aesthetic factor is considered positive, i.e. harmonizing in its function with the content and aim of the exhibition and 2^d in which aesthetic

factor is rejected as an element which is supposed to be destructive for scientific value of the exhibition, or as a kind of purely subjective phantasm, having no foundation in the world of reality and objective knowledge. In the author's opinion, aesthetic factor (composition, style, aesthetic qualities of the object we design or encounter in our environment) is non omittable in any exhibition, so as it is non omittable in the the whole sphere of art. It depends only on the way in which exhibitions are designed, whether this factor becomes positive or harmful to the exhibition's function.