

Świecimski, Jerzy

Zagadnienie ukierunkowania modernizacji wystaw oraz ich podłoża przyczynowego

Muzealnictwo 25, 77-94

1982

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Zagadnienie ukierunkowania modernizacji wystaw oraz ich podłoża przyczynowego

Dotychczasowe analizy * miały wyjaśnić podstawowe mechanizmy, wedle których powstają poszczególne typy zmodernizowanych wystaw muzealnych, w szczególności: 1. sposoby przeprowadzania modernizacji, 2. struktury utworów zmodernizowanych, powstałych w wyniku zastosowania poszczególnych sposobów modernizacyjnych.

W związku z tym, w opisach musiał pojawiać się niekiedy czynnik genetyczny. Polegał on na ustaleniu relacji pomiędzy typami struktur wystawowych, a poszczególnymi odmianami sposobów ich modernizacji. Zagadnienie skutku i przyczyny traktowano jednak dotychczas tylko z „bliskiej perspektywy”, a więc brano pod uwagę jedynie te fakty, które zawarte są bezpośrednio w samym procesie kształtowania się utworów wystawowych. Nie uwzględniano więc tego wszystkiego, co może leżeć poza owymi procesami (w szczególności poza sferą zjawisk muzealnych), a co mimo to, może stanowić dla tych procesów głębsze podłożo przyczynowe, ich ostateczne uwarunkowanie.

Wedle założenia ustalonego we wstępie pierwszej części pracy, każdy utwór wystawowy, niezależnie od badania charakterystycznej dla niego struktury stałej, winien być interpretowany także jako wynik działania rozmaitego rodzaju czynników kulturowo-historycznych. Z tego powodu należy przeprowadzić analizę owych dalszych przyczyn „modelujących” przede wszystkim różne lokalne (geograficzno-czasowe) odmiany rozwiązań wystawieniowych np. ekspozycje organizowane przez poszczególne kraje, miasta, a nawet i muzea, jeśli te ostatnie wykształciły się jako ośrodki wyraźnie zindywidualizowane. Przyczyny, o których będzie teraz mowa są szczególnie waż-

ne dla praktyki projektodawczej, decydując o skali zamierzenia twórczego, o jego charakterze np. stylu, technice itp., innymi słowy, „sterując” (do pewnego stopnia oczywiście!) inwencją twórczą projektantów.

Jako naczelné momenty, trzeba zatem wyróżnić: 1. cel, program, oraz nadrzędną ideę wystawienniczą (względnie ogólnomuzealną), którym poszczególne modernizacje są podporządkowane, 2. sytuację historyczno-kulturową, w której poszczególne wypadki modernizacji są realizowane i która je warunkuje odpowiednio do swego charakteru.

W wyniku analiz uzyskany zostanie podobnie, jak poprzednio rodzaj układu systematycznego. Obie systematyki, poprzednia i obecna pozostają też w bardzo ścisłym związku, ponieważ obecna może być w swych szczegółach wyjaśniana jednostkami systematyki pierwszej. Przypominając zestaw kryteriów wyszczególnionych we wstępie części pierwszej, będziemy zajmowali się teraz analizą punktów 4 i 5.

Grupy modernizacji wystaw wyróżnione ze względu na cel (program, ideę nadrzędną) oraz na typ sytuacji kulturowo-historycznej

Biorąc za punkt wyjścia kryteria: 1. celu (programu, idei nadrzędnej) i 2. sytuacji kulturowo-historycznej, wyróżniono trzy grupy rozwiązań modernizacyjnych:

1. Modernizacje przeprowadzane w kierunku unaukowania wystaw,
2. Modernizacje przeprowadzane w kierunku nadania wystawom charakteru dydaktycznego,
3. Modernizacje podporządkowane zagadnieniom estetycznym.

Grupy te mogą dawać wiele odmian szczegółowych drogą wzajemnych kombinacji.

* Świecimski Jerzy: O modernizacjach wystaw muzealnych (część pierwsza); Typologia wystaw zmodernizowanych (w:) Muzealnictwo 1977 nr 24 s. 53-70, il.



1. Modernizacja w wymiarze treści: Reprezentacyjna sala (tzw. „Panteon”) w Narodowym Muzeum (Národní Museum) w Pradze. Obok posągów uczonych z wieku ubiegłego pojawiły się tam również posągi współczesnych

1. Modernisation: salle d'Apparat (appelée „Panthéon”) du Musée National de Prague. Les statues des savants contemporains s'y trouvent à côté de celles des savants du siècle dernier. (Národní Museum)

Ad. 1. Modernizacje w kierunku unaukowania

Przeważająca liczba należących tu modernizacji ma dziś znaczenie wyłącznie historyczne. Mimo upływu czasu, modernizacje te są ważne ze względu na postać ekspozycji, którą wytworzyły i która w okresach późniejszych stała się podłożem kolejnych modernizacji, przeprowadzanych jednak na odmiennych przeważnie zasadach.

Modernizacji wczesnych dokonywano przede wszystkim w XIX w. Dotyczyły one przeważnie wielkich kolekcji prywatnych (głównie zdobiących rezydencje), mających charakter

ekspozycji dekoracyjnych (zwykle o funkcji pomnikowej, służących apoteozie właściciela, np. sławiących jego pozycję społeczną, bogactwo itp.), niekiedy zaś będących kolekcjami ciekawostek, zbieranych w wyniku amatorskich zainteresowań i pasji gromadzenia przedmiotów niezwykłych itp. Ekspozycje te nie były wówczas udostępniane publicznie, lecz służyły jedynie wąskiemu gronu odbiorców, niekiedy nawet samemu tylko zbieraczowi. Nawet uczeni dopuszczani byli do nich jedynie sporadycznie. Modernizacja mająca na celu unaukowanie tych ekspozycji (względnie zbiorów, gdyż w owym czasie znaczyło to to samo), łączyła się z przekazywaniem ich społeczeństwu, dopiero po rewolucji francuskiej. Jednocześnie istotną przyczyną był intensywny rozwój nauk szczegółowych, inspirowany prądami oświecenia i pozytywizmu, przekształcający się w drugiej połowie XIX w. w spopularyzowaną postać scjentyzmu; postawy, czy też nastawienia poznawczego wyznawanego przez ogół uczonych zajmujących się naukami „ściślymi” (przede wszystkim przyrodniczymi).

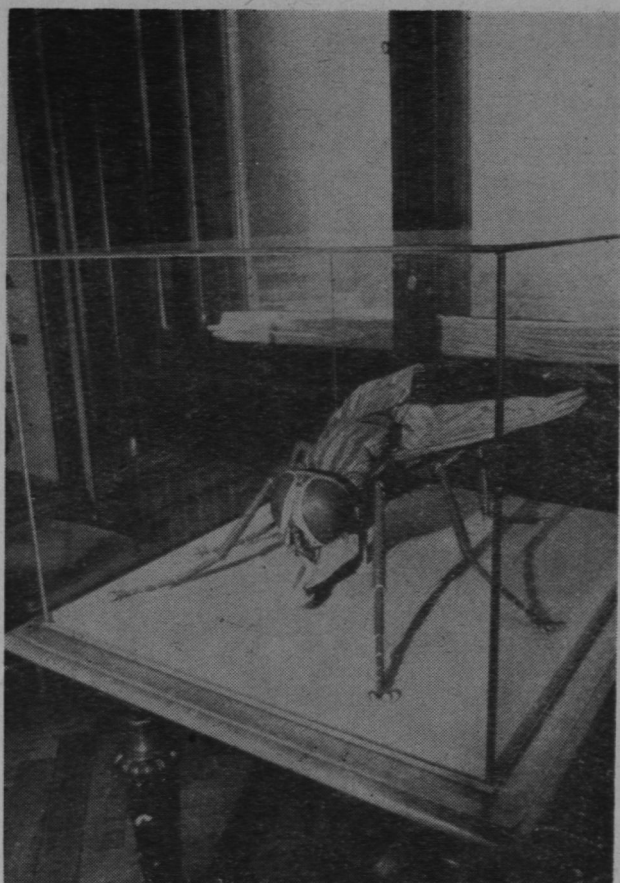
Modernizacje współczesne podporządkowane idei unaukowania wystaw, przybierają w tym kontekście charakter jedynie fragmentarycznych korekt treściowych. Dokonują się one bowiem na podłożu ekspozycji, które osiągnęły już wcześniej charakter naukowy. Unaukowanie ma tu więc znaczenie przejścia z jednej postaci naukowości do innej, aktualnie akceptowanej. I tylko w wypadkach wyjątkowych, gdy dawnym wystawom odmawia się w ogóle naukowości, można mówić o unaukowieniu *sensu stricto*, lub formułując ostrożniej o zmianach, które w intencji ich twórców i realizatorów uchodzą za unaukowanie czegoś, co rzekomo nie było uprzednio naukowe. Wypadki ostatniej kategorii nie mają nigdy znaczenia powszechnego. Odróżnia je to zasadniczo od modernizacji wczesnych historycznie, podporządkowanych właściwie wszędzie jednoznacznie rozumianej koncepcji naukowości.

Modelem unaukowionych wystaw historycznie wczesnych (XIX-wiecznych) jest zbiór systematyczny. Ponieważ w czasie, gdy modernizacje te są przeprowadzane powstaje równocześnie wiele nowych muzeów (nb. przeważnie wielkich muzeów metropolitalnych), które wła-

śnie nadają nowy kierunek przekształcenia muzeów dawniejszych. Zmiany, które wprowadza się w oparciu o aktualnie przyjmowany „wzór”, jakkolwiek dotyczą ekspozycji, oznaczają jednak oddalanie się od idei ekspozycyjnej i to zarówno w pojęciu dawniejszym, wystaw przednaukowych, jak i w pojęciu muzealnictwa współczesnego; w sensie tego ostatniego, głównie w aspekcie funkcji i kształtu utworów wystawowych.

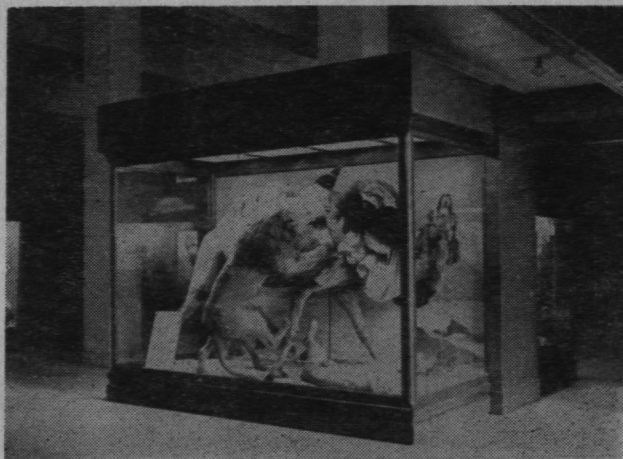
Modernizacje te przebiegają na ogół podobnie zarówno w muzeach przyrodniczych, technicznych, jak i w humanistycznych, można jednak przyjąć, że „ton” nadają muzea typu „science”, one bowiem w pierwszym rzędzie zostają podporządkowane naukom szczegółowym. Muzea sztuki, zwłaszcza, jeśli zorganizowane są na zasadzie „galerii”, bardziej odporne są na ich unaukowanie. Stan ten zachowany został w wielu tradycyjnych muzeach, galeriach sztuki do czasów dzisiejszych (np. w niektórych muzeach USA, gdzie zbiory wystawowe grupowane są nie wedle kryteriów historycznych czy teoretyczno-estetycznych, ale wedle właścicieli). Wystawa przyrodnicza, na której eksponaty byłyby pogrupowane nie według kryteriów naukowych, ale według zbieracza jest dziś już niespotykana.

Zakres działania modernizacji wewnątrz „organizmu” wystawowego jest stosunkowo wąski, dotyczy bowiem głównie doboru i układu eksponatów oraz opracowania merytorycznego ekspozycji. Plastyczna „oprawa” wystawy pozostaje przeważnie nienaruszona. Działanie — jedynie wśród eksponatów — polega więc głównie na wprowadzeniu rzetelnych oznaczeń naukowych. Obiekty naukowo bezwartościowe zostają z wystawy usunięte. Pierwotnie bezładny lub czysto dekoracyjny układ eksponatów zostaje zastąpiony układem systematycznym (katalogowym), co sprowadza się przeważnie do ustawiania ich szeregowo w porządku wyznaczonym wyłącznie przez kryteria naukowe (np. pokrewieństw systematycznych, znaleziskowych, czasowych itp.). Jednocześnie kolekcje są intensywnie uzupełniane. Zbiory dotychczas gromadzone przypadkowo, np. na zasadzie osobistych upodobań kolekcjonera, gromadzi się teraz systematycznie, a metode wyznaczają poszczególne dyscypliny naukowe.



2. Wczesna modernizacja w kierunku nadania wystawom charakteru dydaktycznego. Ekspонат akcesoryczny (tu powiększony model muchy) z końca XIX w. umieszczony na ozdobnym postumencie. Naturhistorisches Museum w Wiedniu
2. Première modernisation dans le but de donner un caractère didactique aux expositions. Un objet accessoire: le modèle agrandi d'une mouche, de la fin du XIX-ème siècle, placé sur un socle décoratif. Naturhistorisches Museum à Vienne

W miarę kontynuowania modernizacji, wystawa zaczyna przekształcać się w magazyn eksponatów naukowych, których głównym adresem staje się teraz specjalista-uczony. Szerza publiczność (tzw. swego czasu „publiczność wykształcona”), traktowana jest w tym stadium marginalnie, tzn. jest ona co najwyżej dopuszczona do zwiedzania; wystawa nie wychodzi jej naprzeciw, jest bowiem elitarna, treściowo „hermetyczna” i dla „laika” niewątpliwie w znacznym stopniu niezrozumiała. Elitaryzm tych wystaw, w sensie udostępnienia ich wąskiemu kręgowi odbiorców, jest w tym wypadku momentem niewątpliwie tradycyjnym.



3. Dwufazowa modernizacja: wprowadzenie „grupy habitatowej” (zbudowanej w 1858 r.) jest wyrazem dydaktywizacji wystawy. Grupa ta uzyskała w latach 40-tych naszego stulecia tło malarskie.

Uzupełniono ją również urządzeniem oświetlającym (pudło nadbudowane ponad szafą). Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

3. Modernisation à deux phases: la création du „groupe d'habitat” (construit en 1858) est une preuve du caractère didactique de l'exposition. Dans les années 40 de notre siècle le groupe reçut un décor peint, on l'équipa également en installations d'éclairage (caisse au-dessus de l'armoire). Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

Nowością jest w nim tylko to, że ów XIX-wieczny elitaryzm (względnie „hermetyzm”) wystaw naukowych, oparty jest na kryterium wykształcenia; to co np. w dobie absolutyzmu uchodziło za miernik wysokiego statusu społecznego traci w tej sytuacji znaczenie. Zmieniony w swej treści, ale mimo to bardzo jeszcze ważny element elitaryzmu wystaw naukowych, wpływa istotnie na kierunek modernizacji. Modernizacje te, mimo że z jednej strony były bardzo radykalne (konkretne pod względem ścisłości naukowej, którą realizowano niezmiernie skrupulatnie), z drugiej były jakby „zahamowane” wszędzie tam, gdzie mogłoby dojść do zmiany nastroju dawnego wnętrza wystawowego, zwłaszcza zaś do rezygnacji z jego uroczystej oprawy.

Wystawy naukowe przestają być wprawdzie „pomnikiem chwały”, jednostki, pozostają jednak w pełni „świątynią nauki”, a o ile już są „pomnikiem chwały” poszczególnych ludzi, to jedynie jako twórców tej nauki. Zburzenie te-

go klimatu, odrzucenie z wystroju muzealnego wszelkiej „paradności” przynoszą dopiero kierunki młodsze, charakterystyczne dla czasów, gdy uprawianie nauki przestaje być przywilejem elity, i staje się dostępne dla „przeciętnego człowieka”.

Zasada katalogowej systematyzacji obiektów i ich magazynowania, dążenie do zbudowania ekspozycji zawierającej możliwie, jak największej obiektów naukowo wartościowych, prowadziło do intensywnego wykorzystania przestrzeni wystawowej. W ostatecznym wyniku wystawa została zatłoczona ekspozatami, które wypełniały każdy skrawek wolnej przestrzeni. Zmienia się w rezultacie wiele w charakterze estetycznym (kompozycyjno-przestrzennym) wnętrza. Czynnikiem estetycznym, który w sytuacji zbioru dekoracyjnego był dla ekspozycji bardzo istotny (jeśli nie nadrzędny), wyrażając się głównie w układach ornamentalnych, teraz z powodu bezwzględnej dominacji wartości naukowych został całkowicie wyeliminowany. Pomija się go najpierw w stale zwiększającej się ilości ekspozatów, później w strefie mebli (głównie w układach meblarskich), wreszcie w całej przestrzeni architektury wnętrza. Powstaje sytuacja paradoksalna: podczas gdy w wystawach przednaukowych, podporządkowanych celowi apoteozy i reprezentacji, środkiem do tego celu jest estetyzacja wnętrza, obecnie, ze względu na to, że XIX-wieczne wystawy naukowe z racji swej funkcji ośrodków badawczych (czyli, jak mawiano wówczas: „świątyni nauki”) nie rezygnują z roli bycia „pomnikiem chwały”, środkiem owej na nowo pojętej apoteozy, staje się programowy niemal estetyzm ekspozatów i ich bezpośredniego otoczenia. Obojętność na zagadnienia estetyki zbioru wystawowego zderza się przy tym z dawnym (zastanym) estetyzmem pierwotnego wystroju architektonicznego wnętrza, w których urządzone były ekspozycje naukowe. W wyniku tego dochodzi do konfliktu, ale i do współdziałania obu diametralnie sprzecznych zasad kształtowania wystawy. Uroczysty, dekoracyjny wystrój wnętrza przestaje się godzić z obrazem ich zatłoczenia i przestrzennego niezagospodarowania; powstaje w związku z tym specyficzna dla dawnych muzeów atmosfera, która nawet na współczesnego odbiorcę wywiera emocjonalne

działanie. Konflikt między układem ekspozycji, podporządkowanym wyłącznie kryteriom naukowym (nigdy zaś estetycznym), a ukształtowaniem wnętrza jest więc wyłącznie natury plastyczno-formalnej, nie emocjonalnej. Układ powstający po dokonaniu modernizacji mającej na celu unaukowanie zbioru jest bowiem pod względem przestrzennym wewnątrz sprzeczny. Ekspozycje, które pierwotnie (w ekspozycjach przednaukowych) traktowane były jako elementy współkomponujące wnętrze (temu celowi służyły np. układy girlandowe, panopliowe, szachownicowe w rozwiązaniach ściennych), tracą w nowej sytuacji swą estetyczną funkcję, stając się jedynie „materiałem doniosłym naukowo”. Ekspozycji w stadium modernizacji XIX-wiecznych nie wkomponowuje się w istniejące wnętrze, lecz tylko się je do niego wstawia.

W ten sposób zmodernizowane wnętrza ustają się ostatecznie w drugiej połowie XIX w. Odpowiadają one dokładnie temu obrazowi, który powstaje w równoległych wznoszonych nowych muzeach, gdzie dochodzi zarazem do współdziałania i konfliktu między dekoracyjno-reprezentacyjną „oprawą” architektoniczną (z reguły już stylowo nie autentyczną, np. historyzującą a przeważnie eklektyczną), a także np. wystrojem architektury, mebli muzealnych itp. a magazynowo-katalogowym układem przedmiotowym. Nie tylko bowiem obiekty ustawia się szeregowo w sali, ale także i meble. Bogaty nieraz wystrój dekoracyjny tych mebli, kosztowność materiału, z którego są wykonane, walczy wówczas z „biblioteczną” monotonią układu przestrzennego.

O nowoczesności tych rozwiązań można mówić najwyżej w odniesieniu do lat 90-tych XIX w. Od tego okresu zaczynają działać efektywnie nowe tendencje muzealne, których zadaniem stać się ma zmajoryzowanie XIX-wiecznego systemu wystawienniczego. Z tą chwilą te same układy, które były niegdyś wyrazem postępu, stają się z kolei synonimem tradycyjności. Wystawa mająca charakter zbioru systematycznego wstawionego w dekoracyjne wnętrze, bez względu na to, czy powstała jako modernizacja już istniejącej (np. ekspozycji rezydencjonalnej z doby baroku), czy zrealizowana została w ówczesnym pojęciu



4. Typ dioramy realistycznej. Tło malarskie bardzo intensywne kolorystycznie stanowi pod względem swej konwencji pierwszy sygnał odejścia od radykalnego naturalizmu dioram lat wcześniejszych. Lata 40-te. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

4. Type de diorama réaliste. Le décor aux couleurs intenses constitue, du point de vue de ses principes, le premier signe d'une distanciation par rapport au naturalisme absolu des dioramas des années précédentes. Années 40. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

nowocześnie, jest teraz zwalczana przez nowe tendencje. Wystawy XIX-wieczne to właśnie owa typowa „staroświecczyzna”, która sprawia tyle kłopotów projektantom współczesnym. Ekspozycje te zawierają bowiem układy niezmiernie trudne do zwalczania stawiające niejako „bierny opór martwych przedmiotów”. Im bardziej bogato i „solidnie” wystawy takie zostały zorganizowane, tym bardziej modernizacja ich staje się trudniejsza. Jest to powodem, że ślady owego dawnego sposobu ekspozycji widoczne są w większości, nawet bardzo radykalnie przeprowadzonych dzisiejszych modernizacjach. Jedyne rzadko dające się zrealizować modernizacje całkowite, niszczące wszystko co dawne, zdolne są ten stan rzeczy wyeliminować bez reszty, przynajmniej optycznie z pola widzenia zwiedzającego. Modernizacje te, jak wspomniano w części pierwszej, nie mogą jednak nigdy objąć większej powierzchni muzeum np. opanować sal zbyt rozległych. W dużych muzeach stan wyjściowy, ukształtowany przez wiek XIX jest więc jeszcze w znacznym stopniu stanem trwałym, choć przeważnie już zdezaktualizowanym i przez to funkcjonalnie martwym.



5. Odejście od naturalizmu w kierunku syntezy i uproszczeń przedstawieniowych. Utwór diorama-podobny, w którym nie ma już jednolitego tła malarskiego: tło wykonane jest w technice fotografii czarno-białej i stanowi zestaw kilku odrębnych fragmentów krajobrazowych. Również postacie ludzkie są fotografiami naklejonymi na ekrany o zarysach sylwetek; jedynie dwie kobiety po prawej stronie są eksponatami trójwymiarowymi. I tylko one odziane są w prawdziwe stroje; celem omówionej ekspozycji było ukazanie tych właśnie strojów na tle miasta kolonialnego. Barwność eksponatów trójwymiarowych stwarza w nich, pod względem znaczenia, akcent pierwszoplanowy. Tropenmuseum, Amsterdam

5. Abandon du naturalisme au profit de la synthèse et de la simplification dans la représentation. Le modèle du diorama n'ayant plus un décor peint uniformément mais fait selon la technique de la photographie en noir et blanc, constitue un assemblage de quelques fragments de paysage. Les représentations d'êtres humains sont des photographies collées sur des écrans ce qui donne l'apparence d'esquisses de silhouettes; les deux femmes à droite sont les seuls éléments en trois dimensions. Et il n'y a qu'elles qui portent de „vrais” vêtements; le but de cette exposition était de montrer ces costumes sur fond de la ville coloniale. Ce sont les coloris qui mettent les éléments en trois dimensions au premier plan des dioramas. Tropenmuseum, Amsterdam

Ad. 2. Modernizacje w kierunku nadania wystawom charakteru dydaktycznego

Tendencje poczynające działać w ostatnim dziesiątku lat XIX w., stanowiące opozycję wobec idei wystaw systematyczno-katalogowych, inspirowane są głównie w celu upowszechnienia zarówno zbiorów muzealnych, jak

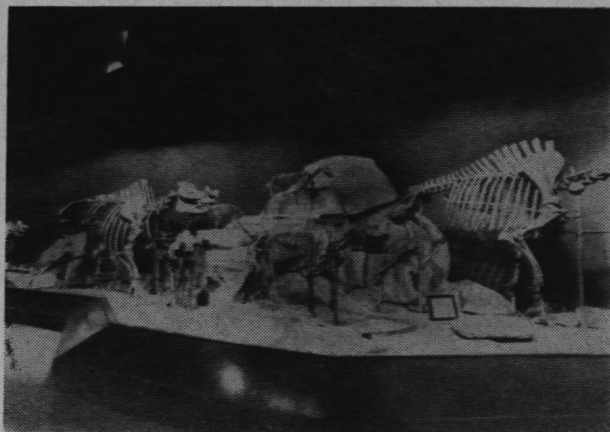
poszczególnych dziedzin poznania lub twórczości. Czynniki drugi — popularyzacji wiedzy o nauce, technice i sztuce wydaje się tu nb. ważniejszy. Charakterystyczne jest bowiem dla przełomu XIX i XX w., że modernizacje mające na celu zdydaktywizowanie ekspozycji dotyczą przede wszystkim muzeów przyrodniczych i technicznych, względnie ogólniej muzeów typu „science”, gdzie eksponat rzadziej bywa unikatem. Upowszechnienie sztuki jako przedmiotu badań naukowych i ekspozycja muzealna ich wyników jest zdobyczą muzealnictwa najnowszego; stąd galerie sztuki reagują na nowe kierunki z pewnym oporem, a tym samym z opóźnieniem.

Modernizacje inspirowane przez nowe tendencje prowadzą w pierwszym rzędzie do oddzielenia zbioru, mającego pełnić funkcję materiału naukowego, od ekspozycji właściwej. Od tego też czasu ulegają zróżnicowaniu prawa rządzące: z jednej strony kolekcją naukową (będzie ona nazywana teraz również magazynową), z drugiej ekspozycją, jakkolwiek ta ostatnia w początkowych fazach rozwoju zachowuje jeszcze charakter kolekcji systematyczno-naukowej, a przynajmniej wiele z niej dziedziczy.

Tendencje dydaktyczne w modernizacji wystaw powodują zmianę w kryteriach wartościowania eksponatów wystawowych. Kryterium naczelnym staje się teraz niekoniecznie autentyzm eksponatu, lecz jego zdolność przekazywania informacji. Uważa się więc, że jeśli autentyzm eksponatów, zwłaszcza w wystawach przyrodniczych i technicznych a także choć częściowo etnograficznych i archeologicznych działa na niekorzyść funkcji informacyjnej, którą eksponat ten powinien by spełniać, wystawa winna zrezygnować z autentyków na rzecz eksponatów akcesorycznych bardziej przystosowanych do roli przekazywania wiedzy. Ekspozycja wypełniona więc zostaje artefaktami o bogatej skali zróżnicowań: od eksponatów faksimilowych do modeli syntetycznych, nie ilustrujących żadnego konkretnego „indywiduum przedmiotowego” lecz ogólny typ przedmiotowy. Eksponowany autentyk, o ile w ogóle występuje, sprowadzony jest do roli „materiału dowodowego”, który nie musi być ważny pod

względem naukowym. W treściowej strukturze wystawy wystarczy bowiem wyłącznie jego faktyczne istnienie to, że on „naprawdę jest” jako rzecz i dowód prawdziwości sądu naukowego, który się eksplikuje. Nie ma natomiast znaczenia np. rodzaj czy stopień jego zachowania np. stan zniszczenia często uniemożliwiający „laikowi” rekonstrukcję jego stanu pierwotnego. Do jego objaśnienia służą bowiem odpowiednio dobrane eksponaty pomocnicze np. modele, rysunki, fotomontaże itp.

W wypadkach typowych, rozwiązania zwrócone w kierunku dydaktycznym dziedziczą po ekspozycjach systematyczno-katalogowych typowy dla nich estetyzm. Wystawy te, mimo że nastawione są na przekazywanie informacji naukowych, ignorują całkowicie zagadnienia organizacji plastyczno-formalnej w płaszczyźnie kompozycyjnej i to zarówno odnośnie bryły, przestrzeni, jak i koloru. W czasie gdy modernizacje te są realizowane, nastawienie takie jest poniekąd zrozumiałe, zagadnienia bowiem estetyzacji wnętrza czy w szczególności ekspozycji muzealnej rozumiane są jeszcze nadal na sposób XIX-wieczny, jako „dekoratywizm”, a funkcja estetyki w wystawie kojarzy się wyłącznie z „upiększeniem”. Nie było wówczas do pomyslenia organizowanie wystaw naukowych w oparciu o awangardowe kierunki plastyki; kierunki, które na przełomie wieku można było uznać za nowoczesne, miały w owym czasie program autonomiczny i nie wychodziły poza krąg ekskluzywnych galerii. Miały ponadto ciągle jeszcze charakter eksperymentu (nb. dla ówczesnego odbiorcy zwykle szokującego) i nie nadawały się przez to do zaadoptowania dla celów ekspozycji dydaktyczno-naukowej, zwłaszcza typu „science museum exhibition”. Wyraźna niechęć muzealników starszego pokolenia, zwłaszcza w muzeach przyrodniczych do wszystkich tych kierunków zaznaczać się będzie jeszcze długo (w niektórych wypadkach uwidacznia się to jeszcze w latach 40-tych XX w.); jest ona charakterystyczna też dla tych wszystkich muzeów, które w swym programie modernizacyjnym zatrzymały się na zasadach udydaktycznienia, obowiązujących na przełomie wieków. Jeśli w wystawach takich kiedykolwiek dopuszczano do udziału czynnika estetycznego (tzn. do pene-

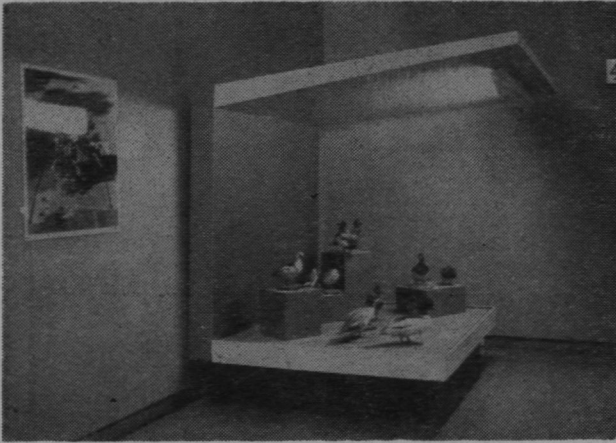


6. Odejście od realizmu w kierunku syntezy i uproszczeń przedstawieniowych. Utwór dioramopodobny z rekonstrukcjami ssaków kopalnych przedstawionych jako szkielety; nie pokuszono się o dokonanie rekonstrukcji całkowitych. Szkielety te tworzą jakby „wędrujące stado”; w ekspozycji pokazano pewną akcję, taką, która nigdy nie mogła zaistnieć. Nie o to przy tym chodzi, że „aktorami” akcji są szkielety (co stwarza pozór sceny surrealistycznej), ile o to, że przedstawione zwierzęta nie tworzyły wędrujących stad i nie zamieszkiwały skalistych pustyń; podczas gdy na wystawie tło dla szkieletów stanowią nagie skały. Ekspozycja stwarza więc sytuację rzekomą. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

6 Abandon du réalisme au profit de la synthèse et de la simplification de la représentation.

Le diorama présente, sous la forme de squelettes, des reconstitutions, dont aucune n'est complète, de mammifères fossiles. Ces squelettes forment, dans un décor de rochers nus, comme un troupeau en marche. Le tableau qu'on nous présente ainsi n'aurait jamais pu exister en réalité, pas tant du fait que les „acteurs” sont des squelettes (ce qui donne l'apparence d'une scène surréaliste), mais parce que les animaux n'ont jamais vécu en troupeaux nomades, ni dans des déserts rocheux. La situation créée est pourtant fautive. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

tracji któregośkolwiek z kierunków sztuki), źródłem były przede wszystkim kierunki już „zaakceptowane” przez szerokie społeczeństwo, mające ugruntowaną wartość artystyczną, a przede wszystkim gwarantujące maksimum zgodności ze scjentystyczno-objektywistyczną koncepcją XIX-wiecznej nauki. XIX-wieczny naturalizm staje się więc w tym stadium modernizacji wystaw naczelnym środkiem ilustracji.



7. Przykład skrajnego regresu od realizmu w utworach diorama-podobnych. Lata 70-te. „Grupa habitatowa” przedstawiona jest tu na tle neutralnym (brak pejzażu), a naturalne podłoże symbolizowane jest przez klocki. Ekspozycja zachowała jednak pod względem architektonicznym cechy dioramy: ma ona „niebo”, „tło” i „podłoże”.

Zoologisch Museum, Amsterdam. (Ekspozycja ta już nie istnieje)

7. Exemple d'extrême distanciation par rapport au réalisme dans les dioramas des années 70.

„Le groupe d'habitat” est présenté ici sur un fond neutre (le paysage n'existe pas) et le sol naturel est symbolisé par des cubes de bois. Du point de vue architectural l'exposition a gardé, malgré tout, les caractéristiques d'un diorama: le „ciel”, le „fond” et le „sol”. Zoologisch Museum, Amsterdam. (L'exposition n'existe plus)

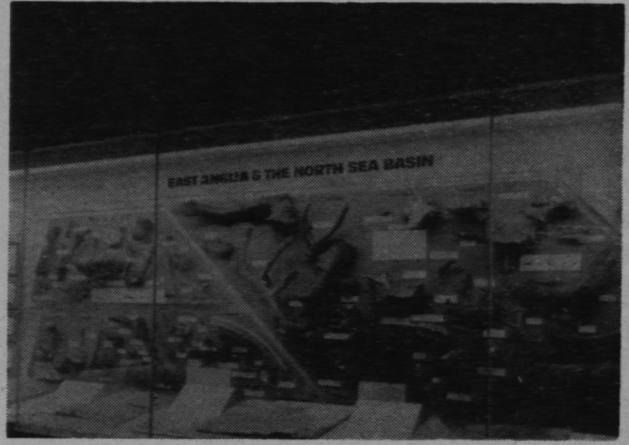
Modernizacje dydaktyczne dokonują się dwiema różnymi drogami:

- A. w kierunku informacji ilustracyjno-przedstawieniowej;
- B. w kierunku informacji narracyjnej.

Ad. A. *Kierunek modernizacji na zasadach ilustracyjno-przedstawieniowej informacji wystaw*

Znajduje on bezpośrednie inspiracje w naturalistycznym malarstwie drugiej połowy XIX wieku i początku XX w. W muzeach USA także, w naturalistycznej dekoracji scenograficznej oraz w poza-artystycznych, czysto imitacyjnych utworach plastycznych typu gabinet figur woskowych.

Wedle tej tendencji, ekspozycja muzealna ma być „naturalnym wycinkiem rzeczywistości”,



8. Modernizacja dokonana w kierunku przekazywania informacji z pominięciem zagadnień kompozycji plastycznej. Wnętrze gabloty podzielono na strefy symbolizujące poszczególne poziomy osadów.

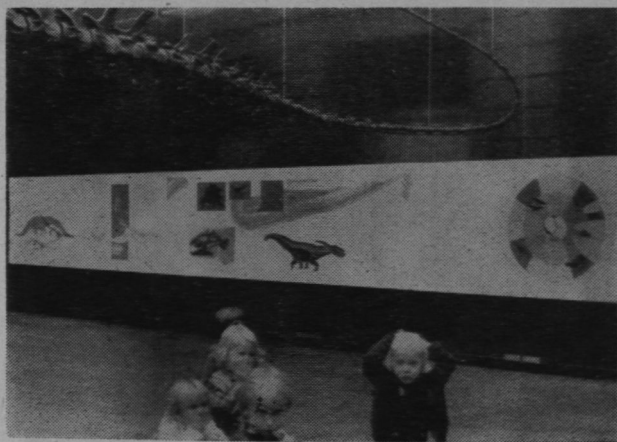
Każda ze stref utrzymana została w innym kolorze. Okazy rozmieszczono w poszczególnych strefach odpowiednio do ich pochodzenia. W rozmieszczeniu tym brak jednak kompozycji. Modernizacja ta, aczkolwiek zrealizowana nowoczesnymi środkami technicznymi (wykonanie gabloty i plansz jest technicznie wzorowe) dziedziczy tradycyjny sposób myślenia o eksponatach przyrodniczych, jak o czymś co ważne jest wyłącznie ze względu na treść, nie zaś na formę plastyczną. Lata 70-te. British Museum (Natural History), Londyn

8. Modernisation visant à transmettre des informations en excluant les problèmes de la composition plastique. L'intérieur des vitrines a été divisé en zones de couleurs différentes symbolisant les niveaux de sédiments. Les spécimens ont été placés dans les zones conformément à leur origine. Cette répartition manque pourtant de sens de la composition. La modernisation faite par des moyens techniques modernes (les vitrines et les planches sont exemplaires du point de vue technique) hérite pourtant des conceptions traditionnelles des sciences naturelles, comme si le contenu était uniquement important et non la forme plastique. Années 70. British Museum (Natural History), Londres

czy czym ta właśnie jej „naturalność” względnie „wierność względem natury” ma być istotnym przeciwieństwem „martwych” — jak mawiano — wystaw innego typu. Percepcja wystaw ilustracyjno-przedstawieniowych miała polegać więc głównie na oglądaniu, a potem dopiero, poprzez nie na rozumieniu. Wyeksponowanie w procesie percepcyjnym na pierwszy plan oglądania i zastąpienie nim (do pewnego stopnia) procesu „odczytywania” sensu wysta-

wy np. drogą porównań obiektów, czytania objaśnień itp., stanowić miało o popularnym charakterze ówczesnych ekspozycji, było celowym „chwytym” dydaktycznym, wynikającym z przesłanek psychologicznych, a konkretnie z tezy, że nawet trudne treści mogą być przyswajane przez każdego, jeśli tylko zostaną podane „metodą obrazkową”. W konsekwencji wystawa naukowa zmieniła się w rodzaj „teatru naukowego”, zaś adresatem jej był odbiorca nieprzygotowany nie tylko w dziedzinie danej dyscypliny naukowej, ale w ogóle „surowy” pod względem intelektualnym. Zwiedzających traktowało się jak dzieci, ale też i dzieci zaczynały stanowić odłąd znaczny procent tej publiczności, zwłaszcza w muzeach amerykańskich.

Praktycznie, modernizacje tego typu polegały na stopniowym uzupełnianiu tradycyjnych zbiorów katalogowych utworami ilustracyjno-przedstawieniowymi. Proces ten zachodził, jak wspomniano, głównie w muzeach przyrodniczych, technicznych, choć także w etnograficznych i archeologicznych. W pierwszym rzucie powstają tzw. „grupy habitatowe” (Habitat Groups), wystawy dioramo-podobne i dioramy. W wypadkach najprymitywniejszych rozwiązania, do nowych celów wykorzystywane zostają dawne sprzęty muzealne: tradycyjne szafy i gabloty, służące pierwotnie dla ekspozycji magazynowej i systematyczno-katalogowej. Meble takie „urządza się” obecnie w ten sposób, by ich wnętrze obrazowało „wycinek natury”. W naiwnym odbiorze istotnie dochodziło się do takiego złudzenia. W wystawach takich występuje zawsze jakiś „okaz główny” (niekiedy całe ich grupy), i okazy „poboczne”. Nie znaczy to oczywiście, by ów okaz „główny” był zawsze autentycznym np. w ekspozycjach etnograficznych jest nim z reguły artefakt np. naturalistyczny model człowieka. Prymitywne „grupy habitatowe” nie mają jeszcze tła malarskiego. Tło takie pojawia się w późniejszych utworach i początkowo wmontowane jest płasko w tylną ścianę szafy. Dopiero dojrzała postać dioramy wprowadza tło płynnie przechodzące w pierwszy plan „realiów” i zachylające się półokrągło na boki witryny. Ostatecznym stadium rozwojowym tych wystaw jest diorama mająca postać witryny-okna. Przez takie „okno” można



9. Wystawa paleontologiczna o wyraźnym profilu dydaktycznym. Plansze umieszczone na ścianie przypominają stronicę książki popularno-naukowej. Senckenberg Museum, Frankfurt nad Menem
 9. Exposition paléontologique de caractère nettement didactique. Les planches qui se trouvent sur le mur ressemblent à la page d'un livre de vulgarisation scientifique. Senckenberg Museum, Frankfurt s/Maine

oglądać naturalistyczny krajobraz i „toczącą się” w nim akcję. W ówczesnej opinii, zarówno fachowców, jak i widzów muzealnych, dioramy te spełniają wszystkie wymagane warunki „wierności wobec natury”. W kołach projektantów muzealnych i muzeologów USA utwory te uważane były na początku naszego stulecia (a sporadycznie nawet także i w latach 40-tych XX w.) za autentyczne dzieła sztuki, szacowane niekiedy nawet wyżej od dzieł malarstwa z racji na większe zbliżenie się do natury i operowanie bogactwem środków technicznych.

Tendencja budowania dioram prowadzi w konsekwencji do optycznego wyeliminowania wnętrza muzealnego w sensie architektury. W jednych wypadkach ginie ono przez wyciemnienie sali, w której oświetlone są jedynie wnętrza witryn dioramowych, w innych, gdy np. sala nie może być całkowicie zaciemniona, lub gdy stosuje się tzw. „otwarty” typ „grupy habitatowej”, nie mający „ram” w postaci witryny, lecz swobodnie wychodzący na salę, elementy architektury wnętrza zastanego np. pilastry, filary, ściany itp. „charakteryzuje się” według elementów rzeczywistości, o której ekspozycja „mówi” i którą ilustruje.



10. Wystawa paleontologiczna o wyraźnym profilu dydaktycznym i jednocześnie estetycznym. Rekonstrukcja przedniego odnoża dinozaura zrealizowana jako rzeźba. Senckenberg Museum, Frankfurt nad Menem

10. Exposition paléontologique de caractère nettement didactique, se préoccupant en même temps de l'aspect esthétique. Reconstitution de la patte de devant d'un dinosaure, réalisée comme une sculpture, Seckenberg Museum, Frankfurt s/Maine

Te architektoniczno-wnętrzarskie elementy zgodnie z tematyką wystawy pełnią funkcję „lasu”, „pustyni”, „miasta antycznego” lub „wsi murzyńskiej”. W tak „ucharakteryzowane” wnętrza wtapia się teraz autentyki i artefakty, tworząc quasi-teatralną scenerię. Powstają na tej drodze rozwiązania o bardzo zróżnicowanym stopniu realizmu: od naturalistycznych lub prawie naturalistycznych, do realistyczno-symbolicznych i syntetycznych. Przykładów takich rozwiązań dostarczają wielkie muzea różnych typów zarówno przyrodnicze, techniczne, etnograficzne, jak i historyczne (np. Carnegie Museum w Pittsburgu — dział pale-

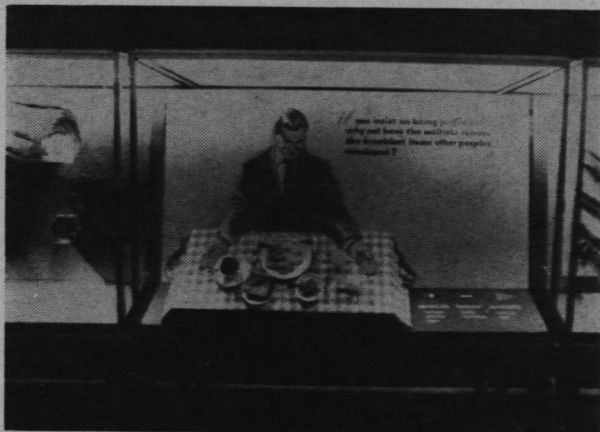
ontologiczny i morski, Metropolitan Museum of Art w Waszyngtonie — dział renesansu włoskiego, Vorderasiatisches Museum w Berlinie — słynna „Galeria Iwów”, Brama Isztar i architektura Hetytów itd.).

We wszystkich tego typu ekspozycjach pominięcie, a przynajmniej znaczna redukcja czynnika plastyczno-formalnego polega na tym, że jakkolwiek zaangażowane są tam środki plastyczne (malarskie, dekoratorskie itp.) cały wysiłek realizatorów polega jedynie na imitowaniu rzeczywistości, nie zaś na jej autonomicznie-artystycznym przetworzeniu, innymi słowy na zbudowaniu autonomicznego pod względem artystycznego programu dzieła sztuki (utworu architektoniczno-plastycznego). Ekspozycja muzealna, mimo że rozwiązana przy pomocy technik plastycznych nigdy nie staje się tu pretekstem, by powstała na jego podłożu samodzielna koncepcja artystyczna, którą można by kontemplerować w czystej postawie estetycznej. Niektóre z powstających utworów wystawowych nie uzyskują pełnego naturalizmu.

To częściowe odejście od programu imitacji natury nie musiało konieczne oznaczać pojawienia się programu właściwego dla dzieł „sztuki czystej”, a więc twórczego interpretowania w dziele tego co istotne dla czysto artystycznych celów. Utwory nienaturalistyczne spełniają dokładnie tę samą funkcję, jak te, które osiągnęły poziom maksymalnego weryzmu. W niektórych wypadkach, zwłaszcza w rozwiązaniach wczesnych (z pierwszego dziesiątka lat XX w.), są one tak jeszcze dalekie od tego, co można by dziś nazwać realistycznym ilustratorstwem muzealnym, że ich funkcja ilustracyjno-przedstawieniowa jest dla współczesnego widza zupełnie nie wyczuwalna. Dla dawnego odbiorcy ujawniała się ona jedynie w tym, że ekspozycje te w pewnym stopniu różniły się od tradycyjalnych (gdzie eksponaty montowano na cokołach i nie nadawano im postawie „życia”), jakkolwiek i wtedy „dostrzeżenie” tam jakiś „scen” czy „akcji” wymagało pomocy w postaci drukowanego komentarza. Komentarz taki objaśniał widzowi, co się w ekspozycji „dzieje”, i co ma on w niej „zobaczyć”. Jest to więc trochę tak, jak w silnie skonwencjonalizowanym teatrze np. japońskim czy jawańskim, gdzie trzeba wiedzieć, co po-

szczególne gesty aktora oznaczają, by móc dostrzec akcję, o której gra aktorów jedynie opowiada, ale nie ukazuje jej bezpośrednio.

Początki rozwiązań wystawowych, opartych na zasadzie ilustracyjno-przedstawieniowej pojawiają się w jednym z prywatnych muzeów przyrodniczych w Anglii w połowie ubiegłego wieku. Są to jednak tylko nieśmiałe próby pokazania eksponatu w nieco inny sposób, niż nakazywała tradycja muzealna. Kierunek ten początkowo nie oddziaływał na muzealnictwo, a przeciwnie — spotykał się z silną opozycją. Główny rozwój nowej tendencji dokonał się (nb. pod wpływami europejskimi) dopiero w Stanach Zjednoczonych w ostatnim dziesiętku lat XIX w. Apogeum tego kierunku w Stanach przypada w drugim dziesięcioleciu XX w., kiedy powstają główne serie słynnych dioram muzeum nowojorskiego i chicagowskiego, a przede wszystkim dioramy C. Akeleya. Po tym okresie intensywnego rozwoju tendencja stosowania dioram w Stanach Zjednoczonych ustala się i trwa w osiągniętej postaci niezmiennie do czasów dzisiejszych. Jej popularność zarówno wśród fachowców, jak i u odbiorców nie ulega osłabieniu mimo, iż pod koniec lat 60-tych w muzeach Ameryki zaczynają pojawiać się rozwiązania sygnalizujące odwrót od naturalizmu i próby przeciwstawienia tradycyjnej dioramie innych utworów, bardziej odpowiadających współczesnemu myśleniu plastycznemu (rozwiązania dioramopodobne R. Smitha w Carnegie Museum w Pittsburgu i H. Gardinera w nowojorskim muzeum przyrodniczym). Na gruncie europejskim rozwój tendencji dioramowej dokonuje się częściowo samodzielnie, w znacznym jednak stopniu pod wpływem inspiracji muzeów amerykańskich. W stosunku do Ameryki rozwój ten jest opóźniony, jego bowiem apogeum przypada na lata 60-te (np. w muzeach Austrii, Niemiec, Szwajcarii, krajów Europy południowo-środkowej). W muzeach polskich dioramy (wyłącznie przyrodnicze) pojawiły się w latach 40-tych jako wyraźne zapożyczenie wzorów amerykańskich, jednakże już w ciągu kilku lat zostały wyparte przez kierunki o innym programie. Likwidacja tych dioram uznana została też jako wyraz modernizacji wystaw muzealnych. Dziś kierunek ten w Polsce należy uznać za całkowicie wymarły.

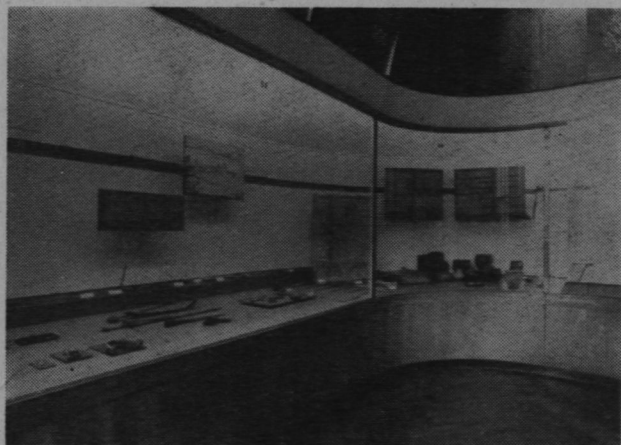


11. Wystawa socjologiczna zaprojektowana z myślą o maksymalnej popularyzacji tego zagadnienia. Środki przekazu treści zapożyczone z plakatu reklamowego. Lata 70-te. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

11. Exposition sociologique projetée de manière à populariser au maximum ce problème. Les moyens de transmettre le contenu, copiés de l'affiche publicitaire. Années 70. Carnegie Museum of Natural History, Pittsburgh

Ad. B. Kierunek informacji narracyjnej (narracji ilustracyjnej)

Znajduje on źródło z jednej strony w kolekcji naukowej, z drugiej w ilustracji podręczników naukowych. W początkowych fazach rozwojowych, udydaktycznienie wystaw polega na przeprowadzaniu selekcji materiału eksponatowego i usuwaniu tą drogą okazów treściowo identycznych (duplikatów), tudzież na wprowadzaniu eksponatów akcesorycznych specjalnie wyprodukowanych dla funkcji ilustracyjnej (modeli, rysunków itp.). Odmienność tego kierunku od poprzedniego polega na tym, że ekspozycja nie stwarza tu nigdy „obrazu rzeczywistości” danego do bezpośredniego oglądania, jakkolwiek mówi o tej rzeczywistości i posługuje się w tym celu środkami ilustracyjnymi. Obiekty oryginalne są w tych ekspozycjach nb. postawione także w funkcji elementów ilustracyjnych, niejako „na równych prawach” z eksponatami akcesorycznymi (często lepszymi od nich pod względem sprawności ilustrowania zadanego tematu). Należące tu ekspozycje budową formalną przypominają więc nie scenę teatralną, lecz podręcznik popularnonaukowy, gdzie ilustracja majoryzuje tekst.



12. Wystawa archeologiczna zaprojektowana jako podręcznik. Wszystkie składniki wystawy pełnią rolę znaków ikonicznych. Określone znaczenie mają wysokości podestów, ich kształt, kolorystyka, sposób ułożenia eksponatów itd. Národní Museum, Praga

12. Exposition archéologique projetée comme un manuel. Tous les composants de l'exposition ont le rôle de signes iconographiques. La hauteur des paliers, leur forme, leur couleur, la façon de placer les objets exposés etc. a une valeur définie. Národní Museum, Prague

W wyniku rozwoju zmiany jakie zostają wprowadzone do sytuacji zastanej, obejmują początkowo strefę eksponatów, by stopniowo ogarnąć strefę meblarstwa wystawowego. W znacznej liczbie wypadków (zwłaszcza wcześniejszych) wykorzystuje się meblarstwo dawne, wprowadzając w nim jedynie wymianę tła („tylnej ściany” w tradycyjnej szafie, lub gablocie). W wystawach bardziej awangardowych wprowadza się nowe typy meblarstwa, odpowiadające warunkom optycznym współczesnej ekspozycji. Zamiast tradycyjnego drewna stosuje się w konstrukcji mebli stal, wbudowuje się do wnętrza gablot i witryn urządzenia oświetlające itp. Odrzucona zostaje przy tym dekoracyjność mebli, jako w nowej sytuacji niefunkcjonalna (meble przestają pełnić rolę „upiększenia” wnętrza, względnie „paradnej oprawy” dla cennych eksponatów). Kasa pancerna lub czysto funkcjonalny kontener staje się w pewnym sensie „modelem” i wzorem. Strefa architektury trwałej (mury, drzwi, okna itp.) pozostają przy tej koncepcji modernizacyjnej z reguły w stanie pierwotnym. Typowe dla modernizacji tego typu są więc wnętrza, gdzie w dawnym, często jeszcze ozdobnym po-

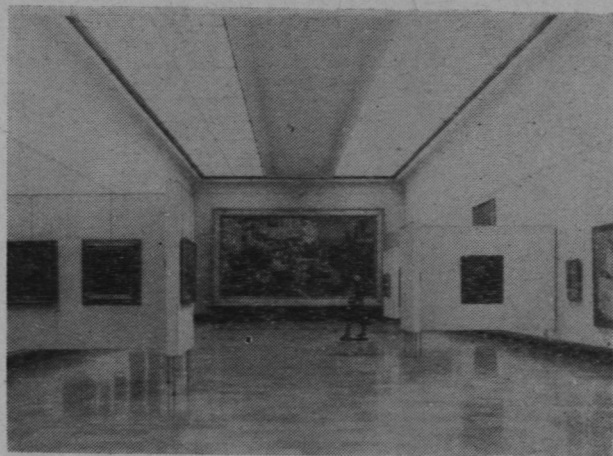
mieszczeniu instalowana jest ekspozycja ze stalowymi, czysto funkcjonalnymi meblami. W układach takich kontrast między dawnym i nowym może być niekiedy bardzo silny, a zespół meblarstwa oddziałuje niekiedy na zasadzie obcego wtrętu (Národní Museum w Pradze — dział zoologiczny i archeologiczny, Museum of Natural History w Londynie — dział paleontologiczny, część nowsza). W rozwiązaniach bardziej radykalnych, zmiany wprowadzane są także w strefie architektury, ograniczane są one jednak głównie do usuwania elementów dekoracyjnych, w wyniku czego powstaje wnętrze w znacznym stopniu stylowo „zneutralizowane” (Národní Museum w Pradze). Usunięcia dawnej dekoracji dokonywane są przeważnie z przesłanek psychologicznych; zbyt agresywna dekoracja rozprasza uwagę widza. Zniszczenia powstałe np. w wyniku działań wojennych w salach muzealnych bywają wykorzystane niekiedy jako pretekst; zniszczonych fresków nie rekonstruuje się przy odnowieniu sal, ale się je po prostu do końca usuwa.

Rozwiązania, które spotykamy w grupie (B) są równie pozbawione czynnika kompozycyjno-formalnego (niekiedy nawet szerzej: estetycznego w ogóle), jak rozwiązania grupy (A). Jest to moment niewątpliwie „dziedziczny”, dający się wyprowadzić genetycznie z wystaw ściśle naukowych (katalogowych). Nowością w tych wystawach jest głównie ich struktura semantyczna, prowadząca niekiedy do pojawienia się konstrukcji „quasi-zdaniowych” w zestawach i układach eksponatów oraz towarzyszących im tekstów. Postacią optymalną wystaw tego rodzaju są rozwiązania o charakterze wyraźnie narracyjnym („story telling”), wykonywane głównie przy pomocy eksponatów akcesorycznych, zautomatyzowane, wprowadzające ruch, sygnalizację świetlną itp.

Modernizacje tego typu kontynuowane są do czasów dzisiejszych, niezależnie od rozwijających się równolegle ekspozycji innego rodzaju. Przykłady najbardziej charakterystyczne występują w muzeach: Stanów Zjednoczonych w Smithsonian Institution w Waszyngtonie, w Anglii w Museum of Natural History w Londynie, a także w Szwecji i obu państwach niemieckich.

Ad. 3. *Modernizacje podporządkowane zasadzie estetyzującej*

Modernizacje należące do tej grupy pojawiają się najczęściej jako współdziałające z modernizacjami mającymi na celu dydaktykę i popularyzację. Powstają wtedy *de facto* rozwiązania o dwojakim programie, a więc typu złożonego. W wypadkach tych wprowadzenie czynnika kompozycji plastycznej oraz cech stylistycznych ma przeważnie związek z rodzajem treści wystaw, materiałem eksponatowym, jak i ze sposobem (programem) przedstawienia naukowego. Zdarza się jednakże, że tendencje estetyczne wystawy pojawiają się jako czynnik całkowicie autonomiczny. Są one wtedy niezależne zarówno od tematyki wystawy, materiału eksponatowego, a nawet od zagadnień dydaktycznych. Niekiedy są one wprowadzane niezależnie od rodzaju wnętrza zastanego, w którym wystawy się projektuje. We wszystkich wypadkach niezależnych tendencji estetycznych, wprawdzie programy estetyzacji i udydaktycznienia współistnieją ze sobą, ale są wzajemnie nieuzasadnione. Zmiany, które wprowadza się do wystawy z przesłanek estetycznych i dydaktyczno-informacyjnych są wyraźnie dwutorowe; w szczególności zmiany w obrębie „zewnątrznej szaty” wystawy nie dają się wytłumaczyć żadnymi względami informacji naukowej czy psychologii nauczania, a tylko indywidualną inwencją twórczą projektanta (jego: „ja tak widzę”) oraz różnorodnym oddziaływaniem sfery poza-muzealnej, np. wpływami panujących (lub tylko „modnych”) kierunków artystycznych, określoną tradycją artystyczną w danym kraju lub mieście itp., czyli tym wszystkim, co w jakimś stopniu determinuje charakter twórczości poszczególnych projektantów. Niezależność tendencji zmierzających do estetyzacji może wyrażać się i tym, że modernizacja wystawy muzealnej obejmuje wyłącznie zagadnienia plastyczno-kompozycyjne względnie wyłącznie zagadnienia stylu rozwiązania, natomiast nie narusza strony treściowo-znaczeniowej wystaw. W rezultacie estetyzacje takie mają charakter bardzo powierzchowny, działalność zaś projektanta ogranicza się *de facto* do funkcji dekoratora: nie jest on dopuszczany w tę strefę ekspozycji, gdzie istotnymi są jej



13. Modernizacja XIX-wiecznego wnętrza typu galerii, dokonana w konwencji neutralizmu estetycznego. Wnętrze utrzymane w kolorystyce szarawym, światło rozproszone, obrazy rozwieszono możliwie równomiernie w jednym szeregu, na wysokości okna. Lata 60-te. Muzeum Narodowe w Krakowie (dział Sukiennice)

13. Modernisation de l'intérieur d'une galerie du XIX-ème siècle selon les principes du neutralisme esthétique. Les couleurs de l'intérieur sont dans les tons grisâtres, la lumière est dispersée, les tableaux sont accrochés le plus uniformément possible en un seul rang, à la hauteur de la fenêtre. Années 60. Le Musée National à Cracovie (Section des Halles aux draps)

momenty naukowo-informacyjne. Twór, który powstaje w wyniku takiej modernizacji jest strukturalnie wyraźnie dychotomiczny. W wypadku, gdy program estetyzacji współdziała z dydaktyczno-informacyjnym, wprowadzenie tam pewnych środków estetycznych np. kompozycji plastyczno-formalnej (przestrzennej i kolorystycznej) sprawia, iż ekspozycja staje się wewnątrznie zwarta, a każdy jej element, mimo podwójnej funkcji (z jednej strony dydaktyczno-informacyjnej, z drugiej estetycznej, organizującej przestrzeń i kolor) staje się w swym ukształtowaniu uzasadniony. Jest to sytuacja, gdy wolno jest powiedzieć, iż kompozycja plastyczna jest „formą treści”. Rozwiązania takie należą oczywiście do najbardziej pożądaných, a gdy dochodzi do ich trafnej realizacji, stają często w rzędzie najwybitniejszych osiągnięć wystawienicznych. Przykładów dostarczają tu muzea zaliczane do czołowych, głównie muzea włoskie, holenderskie, amerykańskie (obu Ameryk), szwedzkie, duńskie i inne. Moż-



14. Modernizacja ukazująca walory estetyczne ekspozycji, oparta na działaniu światłocienia. Muzeum Narodowe w Warszawie, wystawa „Faras”

14. Modernisation montrant les avantages esthétiques des objets exposés, basée sur le principe du clair-obscur. Le Musée National à Varsovie, exposition „Faras”

na przytoczyć tu również liczne przykłady z muzeów polskich.

Modernizacje estetyzujące, zarówno współdziałające z treściowymi i dydaktycznymi, jak wprowadzane na zasadzie niezależności, pojawiają się w bardzo różnych fazach rozwojowych poszczególnych muzeów i z tego powodu są niezmiernie zróżnicowane. Ponieważ okres historyczny i sytuacja kulturowa są w ich wypadku szczególnie ważne (zwłaszcza gdy chodzi o rodzaj oddziaływań stylowych!), dochodzi do znacznych zróżnicowań również i na tym tle. Zmiany w aktualnie działających warunkach kulturowo-czasowych sprawiają więc, że modernizacje estetyzujące wprowadzane w Europie w latach 30-tych są odmienne od modernizacji stosowanych (w tych samych nawet krajach!) w końcu lat 40-tych i kolejno, na początku lat 50-tych, 60-tych i 70-tych. W wielu wypadkach dochodzi w związku z tym do „wielopoziomowej” struktury stylowej wystaw, ponieważ modernizacje wcześniejsze zachowane są częściowo i uzupełniane przez nakładające się na nie rozwiązania nowsze.

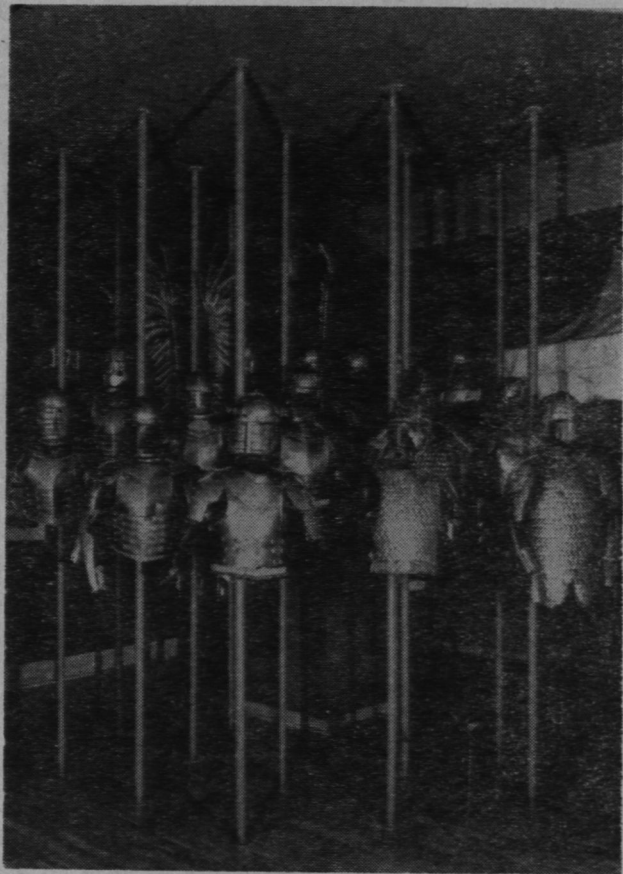
Zróżnicowania stylowe zależą też od tego, w jakim kraju, względnie w jakim kręgu tradycji artystycznej modernizacje są przeprowadzane. Inny więc tryb i inna sekwencja zmian modernizacyjnych występuje np. w muzeach angielskich,

inna w holenderskich, całkowicie inaczej przebiega natomiast rozwój w muzeach włoskich a jeszcze inne zmiany można zauważyć w muzeach czechosłowackich czy NRD. Muzea polskie są w tym układzie w pewnym stopniu zależne od ośrodków włoskich, częściowo także rozwijają się na podłożu własnej tradycji, zwłaszcza w dziedzinie grafiki użytkowej (plakat, opakowanie) i wystawiennictwa handlowego (targi). Wyłania się w związku z tym zagadnienie podziału muzeów światowych wedle „stref estetycznych” (zwłaszcza stylowych); zadanie to jest, jak dotychczas, otwarte.

Zróżnicowania modernizacji estetyzujących zależne są ponadto od rodzaju sytuacji przestrzennej, jaką w poszczególnych wypadkach trzeba zastosować. Sytuacja taka stwarza bowiem każdorazowo inne ograniczenia i określa tym samym kierunek modernizacji. Gdy np. modernizacje dokonują się na podłożu wnętrz historyzujących, rodzaj wprowadzanych zmian nastawiony jest przeważnie na przełamanie charakterystycznej dla nich monumentalności i dekoracyjności. Wnętrza takie są więc przeważnie maskowane i zarazem dzielone na mniejsze pomieszczenia, wysokość ich jest sztucznie obniżana itp. Inaczej dzieje się, gdy modernizacją objęte są wnętrza muzeów budowanych w stylach bardziej „neutralnych” np. w typowym dla lat 30-tych funkcjonalizmie. Modernizacje tam przeprowadzane idą — rzecz szczególna — w kierunku przeciwnym, tzn. mającym na celu wzbogacenie zastanych wnętrz, z tym oczywiście, że nie ma to już nic wspólnego z tradycyjną (np. historyzującą) dekoracyjnością, polega bowiem na angażowaniu środków plastycznych z dziedziny sztuki najnowszej. Sposoby stosowane w takich wypadkach opierają się przede wszystkim na wprowadzeniu zróżnicowań kolorystycznych, podziałów płaszczyzn, operowaniu różnymi fakturami powierzchni, zróżnicowanymi materiałami itp.

Jak wspomniano, we wszystkich wypadkach modernizacji estetyzujących istotną rolę w wyborze koncepcji odgrywa działanie aktualnych, względnie minionych zjawisk artystycznych. Należy pod tym rozumieć wpływ rozmaitych kierunków stylowych z dziedziny sztuki zarówno „czystej”, jak i „stosowanej”. Dokonuje

się on w obrębie wystaw wszelkich typów choć ze względu na ich treść może zostać dopuszczony w większym wymiarze lub działanie jego ograniczać i neutralizować. Rozmaicie kształtuje się zwłaszcza oddziaływanie sztuki współczesnej na modernizację. Decydujący jest tu w znacznym stopniu sposób jej rozumienia, „akceptacji” lub „nie-akceptacji” w danym środowisku kulturalnym. Przykład stanowić może rozwiązanie większości plafonów skrzydła barokowego w salach odbudowanego Zamku Królewskiego na Wawelu, które polegało na wprowadzeniu do nich malarstwa współczesnego czasowi odbudowy (konkretnie w latach 30-tych: malarstwa Pronaszki, Waliszewskiego, Pękalskiego i innych). Jest to wypadek wprowadzenia elementów sztuki „czystej” do wnętrza zabytkowego; plafony te, aczkolwiek w wymiarze architektonicznym są imitacją (bo nie można tu mówić o ścisłej rekonstrukcji!), to w zakresie malarstwa nie tylko nie są imitacją barokowego malarstwa dekoracyjnego, ale nawet w najmniejszym stopniu, za wyjątkiem odmiennego koncepcyjnie plafonu Kowarskiego w Sali pod Ptakami, nie nawiązują do sztuki barokowej. Sens plastyczny tych, niewątpliwie wybitnych, dzieł malarskich polega jednak na zestrojeniu kolorystycznym w płaszczyźnie kompozycji formalnej. Sztuka współczesna została uznana w tym przypadku jako równorzędna i równoważnościowa dawnej; pozwolono jej współgrać wedle jej własnych praw ze sztuką minioną. Działanie tej ostatniej polega na dopuszczeniu do modernizacji stylów czy kierunków artystycznych o ustalonej pozycji. Na takiej zasadzie np. innowacje w budowie dioram przyrodniczych w nowojorskim muzeum (The American Museum of Natural History), dokonane w końcu lat 60-tych polegają na wprowadzeniu rozwiązań pointylistycznych w malarskich tłach dioramy. Innowacja ta uważana była w tym muzeum za śmiałe odejście od tradycyjnego naturalizmu (porównaj dioramy w grupie A), jakkolwiek między datą dokonania modernizacji a czasem, gdy pointyizm był kierunkiem aktualnym minęło około pół wieku. Na podobnej zasadzie w tym samym muzeum, w pierwszym dziesiątku lat XX w. pojawiają się freski nawiązujące do prerafaelitów oraz Puvis de Chavanne'a (w dziale indianistyki i



15. Modernizacja wystawy współczesnej (z lat międzywojennych) pokazująca eksponaty w sposób nadający im wymowę emocjonalną; eksponaty zbroi polskich przestają być w tym układzie tylko kolekcją, tworzą one jakby „szkic rycerski”. Puste, oświetlone reflektorem teatralnym zbroje ukazują się widzowi w mroku. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, sala XVII w.

15. Modernisation de l'exposition contemporaine (des années de l'entre-deux-guerres) montrant les objets de manière à leur donner une valeur émotionnelle; exemple des armures polonaises cessant d'être une simple collection et formant comme un „ordre de combat chevaleresque”. Les armures vides, éclairées par des réflecteurs de théâtre apparaissent au visiteur dans la pénombre. Musée de l'Armée Polonaise à Varsovie, salle du XVII-ème siècle

kultur polarnych), natomiast w krakowskim muzeum przyrodniczym PAU (dziś PAN) wprowadzono w okresie między 1945—1952 kolejno (w funkcji ilustracji naukowej): malarstwo naturalistyczne utrzymane w manierze XIX w., malarstwo niby-secesyjne i wreszcie malarstwo bliskie warszawskiej grupie „Rytm”, by po „inwazji” malarstwa wyrzec się (już w latach 60-tych) całkowicie jego funkcji.

W dziedzinie wpływów architektury i grafiki przemysłowo-handlowej zjawiska aktualności lub opóźniej zachodzą podobnie. Wystawy muzealne modernizowane są więc na wzór aktualnie projektowanych wystaw handlowych (np. w Czechosłowacji), plansza naukowa kształtuje się pod wpływem „stylu plakatuwego” (muzea polskie, czechosłowackie, węgierskie, bułgarskie i NRD). W niektórych wypadkach wprowadza się kompozycje typu „mondrianowskiego” czerpiąc jednak nie bezpośrednio z dzieł Mondriana, lecz raczej z rozmaitych naśladownictw (Muzea w Brnie, Sofii, Pradze i Budapeszcie). Pod wpływem współczesnej scenografii dokonuje się regres naturalistycznych dioram przyrodniczych w Anglii, w wyniku czego powstają utwory „teatralno-podobne”, obciążone w znacznym stopniu zarówno konwencjonalizmem artystycznym, jak i semantycznym. W utworach tych sztuczność sytuacji, fakt, że diorama jest czymś zbudowanym w muzeum, nie zaś „oknem” przez które można oglądać „prawdziwą” naturę jest szczególnie wyraźnie akcentowana i przybiera postać świadomie wybranej koncepcji artystycznej (Museum of Natural History w Londynie — dział paleontologii, sala ssaków kopalnych).

We wszystkich tych rozwiązaniach eksponat traktowany jest jako „abstrakcyjny” składnik kompozycji plastycznej, jako „forma”, która nie tracąc swej funkcji informacyjnej, staje się elementem współkomponującym przestrzeń zastaną. W wypadkach, gdy rozwiązania koncepcji plastycznej majoryzują treść utworu (nie musi to nb. oznaczać jednak automatycznie niezależności plastycznej „formy” od naukowej treści!), dochodzi często do jej zaciemnienia, np. rozmaitego rodzaju niekonsekwencji w semantycznej strukturze ekspozycji (np. system oznaczeń kolorystycznych w ekspozycji paleontologicznej w Londynie). Zewnętrzna szata ekspozycji staje się nierzadko „udziwniona”, jej postać przestaje być w związku z eksponowaną treścią zrozumiała, często nawet także w kategoriach treści czysto artystycznych (pozaintelektualnych, „wymowy artystycznej” utworu wystawowego itp.).

W operowaniu wnętrzem i eksponatem ścierają się i walczą ze sobą o prymat dwie odmienne tendencje modernizacyjne, które moż-

na w pewnym sensie uznać za nadrzędne wobec stylu.

1. Koncepcja neutralistyczna, genetycznie wcześniejsza i przejmująca wiele z tradycyjnego estetyzmu wystaw o ściśle naukowym, lub naukowo-dydaktycznym programie. Jest ona charakterystyczna zwłaszcza dla modernizacji lat 30-tych, i stosowana jest głównie w ekspozycjach muzeów Europy Północno-Zachodniej i Środkowej, a także polskich muzeach. Typowe rozwiązania znajdujemy zwłaszcza w wystawiennictwie szwedzkim. Idealem tej koncepcji jest „optyczna pustka” i rozproszone układy eksponatów przy jednoczesnym wysokim standardzie techniczno-wykonawczym („elegancji technicznej”) wystawy. Angażowanie środków architektury funkcjonalnej współdziała tu z wyburzaniem, lub maskowaniem dawniejszego wystroju wnętrza. Modernizacje te mają z reguły bardzo szeroki zakres w obrębie zastanego „organizmu” wystawowego, ponieważ ingerują we wszystkie strefy wystawy. W rozwiązaniach tych charakterystyczne jest stosowanie „obojętnej” kolorystyki (jasne, „pastelowe” tonacje ścian, meble malowane w „obojętnych” barwach, rozproszone światło). W salach zmodernizowanych wedle tej zasady wytwarza się atmosfera nieruchomego spokoju, „sterylnej ciszy”.

2. Koncepcja ekspresjonistyczna, genetycznie późniejsza i zdecydowanie przeciwna zarówno estetyzmowi rozwiązań wczesnych, jak koncepcji neutralistycznej. Apogeum tej koncepcji przyjąć należy na lata 60-te, choć początków jej można doszukiwać się już wcześniej. Ma ona przynajmniej trzy wersje geograficzne a) amerykańską (ściślej USA), opartą na zasadzie maksymalnie intensywnych zestawień kolorystycznych, silnego kontrastu, niekiedy zatracającego harmonię barw. Preferowane są zwłaszcza zestawienia rdzawej czerwieni, zieleni i błękitu, co można wytłumaczyć częściowo kolorytem wielu miast amerykańskich (np. sposobem malowania domów, kolorystyką reklamy ulicznej itp.). Blisko spokrewniona z tą wersją jest angielska; b) wersję włoską, opartą głównie na stosowaniu kontrastów zestawieniach, materiałów, zwłaszcza pod względem fakturowym (kamień, beton surowy, żelazo w sztabach i jednocześnie szkło, plexi,

marmury, dywany). Kolorystyka tych rozwiązań traktowana jest raczej drugoplanowo pod względem intensywności, jakkolwiek zawsze bardzo wysmakowana (np. w doborze kolorytu wykładzin posadzkowych, ścian, o ile te ostatnie pokrywane są tworzywami sztucznymi itp.); c) środkowo-europejską (w tym także polską) opartą na kontrastach czerni i bieli (kolorystyka „fotograficzna”), stosowaniu surowego drewna i kutego żelaza, rzadziej (na Węgrzech) trawionej miedzi, w czym można dopatrywać się nawiązań do masowej twórczości plastycznej o motywach ludowych (w Polsce CEPELLIA, w innych krajach — odpowiednie ośrodki artystyczne). Niekiedy stosowany jest jaskrawy, choć zawsze „po malarsku” skomponowany kolor, rozwiązywany (zwłaszcza w planszach wystawowych) w postaci luźnych, intensywnie kolorowych plam na białym tle; jest to niewątpliwym wpływ grafiki handlowej.

Wszystkie rozwiązania ekspresjonizujące posługują się efektami silnego światłocienia np. przez stosowanie reflektorów punktowych, zwłaszcza w ekspozycjach skamielin i rzeźb (wydobywanie reliefu). Maskowanie lub niwelowanie światłem zastanej architektury nie jest w tym wypadku tak radykalne, jak w rozwiązaniach neutralizujących. Rozwiązania oparte na kontraście form i kolorów wykorzystują niekiedy świadomie spięcia wynikłe z zestawiania elementów nowych z dawnymi. Większość modernizacji niecałkowitych należy do tej właśnie grupy, a wystawy instalowane w budynkach zabytkowych, zwłaszcza częściowo znajdujących się w ruinie np. wielu muzeów włoskich, na Węgrzech muzeum zamkowe (Var Museum) w Budapeszcie, a w Polsce ekspozycja w najstarszej części Wzgórza Wawelskiego. Wiele wybitnych rozwiązań w tej grupie stało się niemal wzorcami, od których muzea bardziej odśrodkowo położone zapożyczają koncepcje plastyczne. Na tle tych rozwiązań rozwinęła się też nowa, szorstka w oddziaływaniu estetyka wnętrz muzealnych, świadomie rezygnująca ze wszelkiej „ładności” i powierzchownej elegancji, zwłaszcza w technicznej obróbce materiałów. Celowe „niewykończenie”, posługiwanie się materiałami „z grubsza ciosanymi”, staje się teraz wyrazem wyrafinowanego smaku i wysokiej kultury plastycznej. Źródła

tych nastawień poszukiwać można w estetyce malarstwa „konkretnego” czasów najnowszych, posługującego się przedmiotami „gotowymi”, często nawet złomu, odpadków przemysłowych itp.

Zestawienie wyników części drugiej

Przeprowadzone analizy pozwalają na wysunięcie następujących wniosków:

1. Struktura formalna (semantyczna, plastyczna) utworów wystawowych zdeterminowana jest zespołem czynników zawartych w programie modernizacji zastanej sytuacji, jaką prezentuje dane wnętrze muzealne podlegające zmodernizowaniu i rodzajem sytuacji kulturowej, w której ta modernizacja przebiega.

2. W sytuacji kulturowej, warunkującej przebieg modernizacji istotnym jest rejon kulturowy (np. tradycji artystycznej), do której dane muzeum należy, jak też moment czasowy, w którym modernizacja zostaje zrealizowana. Od tych dwu czynników zależy bowiem rodzaj wpływów, zwłaszcza z dziedziny zjawisk artystycznych, którym zostaje poddana kształtując się na nowo wystawa.

3. Pojęcie modernizacji pod kątem realizowanego programu, jak i pod kątem aktualnie działających wpływów zewnętrznych jest więc wieloznaczne. Wobec tego, że program modernizacji i zespół zewnętrznych czynników środowiska kulturowego działają niekiedy równolegle, może na tym tle dochodzić do powstania wielorakich skrzyżowań: jeden i ten sam program modernizacji może dawać w wyniku różne rozwiązania, zależnie od aktualnie dołączających się wpływów zewnętrznych (tradycji artystycznej danego kraju, miasta itp. w określonym czasie historycznym).

4. Rodzaj koncepcji modernizacji nie może być przyporządkowywany określonej wartości: innymi słowy, wybór tej, lub innej koncepcji modernizacji nie jest jeszcze „receptą” na udatność rozwiązania. W każdej z opisanych odmian modernizacyjnych istnieją rozwiązania dobre (w tym także wybitne), jak też złe (bezwartościowe, lub o wartościach wyraźnie negatywnych — „kiczowe”). O udanym rozwiązaniu decyduje wiele czynników, głównie w płaszczyźnie zagadnień kompozycyjnych.

The problem of direction of exhibition modernizations and their cesual basis

The analyses carried out in the first part of this essay have been aimed at the elucidation of the basic mechanisms leading to the origin of particular types of modernized museum exhibitions, that is: 1. the methods of modernization and 2. the structures of modernized works resulting from the application of different modernizing methods. In this connection the genetic element had to appear in descriptions. In the PART TWO which is presented now, the problem of the origin of particular types of modernizations in museums is continued. In the presented paper the aspect of the problem and, consequently, the criteria of the analyses are different from those in the PART ONE. Museum exhibitions are analysed now first of all as the products of various sorts of cultural factors, in particular those from beyond the "museum milieu", which "mould" various types of modernization solutions, differentiated in respect of historic time and of place, e.g. the cultural region (a country, a town etc.). Two main criteria of the analysis are now distinguished: 1. the aim, programme and leading idea of exhibition (or the main idea of museum) to which particular modernizations are subordinated, and 2. the historical and cultural situation (the "cultural milieu") in which the individual cases of modernization are realized and which determines them according to its nature. As the result of the analyses a sort of systematic order (a "taxonomy") of exhibition solutions is obtained. Both systems, the previous one and the present one are closely related, because the present system is explicable in details by the units of the previous one (see the classification of exhibition modernizations in the PART ONE of this essay).

According to the criteria which are applied now three groups of modernizations are distinguished: 1. Modernizations performed to give exhibitions a scientific character or to change its scientific character (e.g. when the existing one is considered out of date, erroneous etc.), 2. Modernizations performed to give exhibitions a didactic (or popular-informative) character, resp. to change its didactic side after new rules and principles. 3. Modernizations subordinated to aesthetic problems.

These three types present, of course, only simple cases in which only one, single factor is acting. Beside these cases, a great number of complexone is possible. Each complex case results from the combination of different factors acting in groups. This way a combination of the case (1) and (2), of the case (1) and (3), (2) and (3) or of all three cases are distinguished. In practice simple cases are rather rare; more frequent are complex cases.

In every museum modernizations of its exhibitions can be performed succesively and in every period the principles of modernizations can be diverse. Hence, the analysis which is aimed at "deciphering" the character of each individual case of a modernization must take under consideration the evolution of modernization ideas which governed in the given museum and developed different, sometimes controversial trends of design. This aspect is especially important for programming modernization tendencies, for the consciousness of the tendencies of the past are of essential significance for establishing the trends of the present day.