

Świecimski, Jerzy

Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej

Muzealnictwo 28 29, 77-93

1984

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.

Niektóre zagadnienia ontologiczno-estetyczne i etyczne związane z prezentacją, konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych w ekspozycji muzealnej

Wprowadzenie do teorii eksponatu i ekspozycji

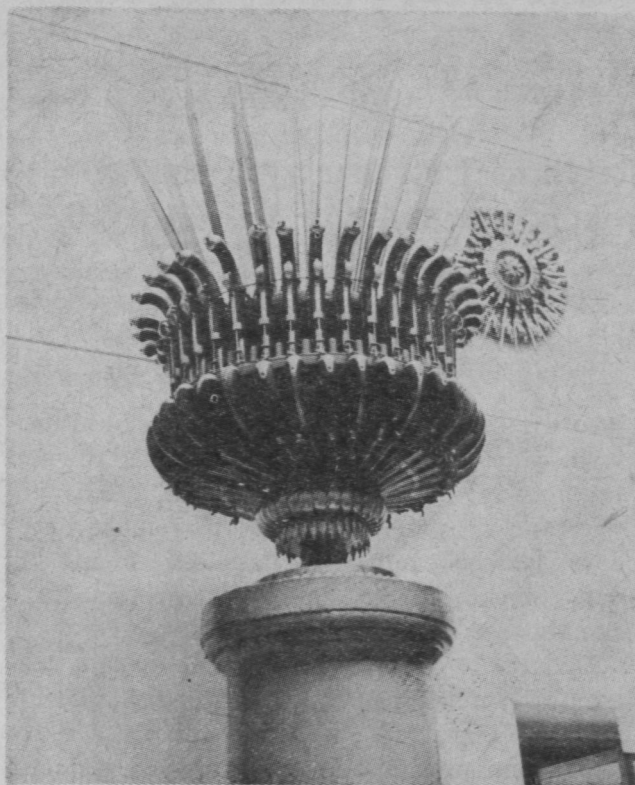
1. Zagadnienie

Gdy zajmujemy się zagadnieniem sposobu istnienia, a dokładniej zagadnieniem trwania i losu przedmiotów kulturowych, w szczególności gdy analizujemy metody ich konserwacji i rekonstrukcji, tudzież sposoby posługiwania się tymi przedmiotami dla celów informacji naukowej, natrafiamy na grupę pytań o bardzo szczególnym charakterze. Specjalny ich charakter wynika stąd, iż łączą się one z rozmaitymi interpretacjami pojęć **prawdy** i **nie-prawdy** w nauce, a zwłaszcza w sztuce, poszerzającymi tradycyjny sposób ich rozumienia. Pytania te wiążą się zarazem z zagadnieniem **wierności wobec prawdy**, wysuwany jako zasada w każdym działaniu, mającym na celu poznanie, przekaz wyników poznania, a częstokroć także twórczość artystyczną¹. Tym samym wiążą się one z muzealnictwem, w którym zagadnienie poznania, informacji, twórczości i oddziaływania na widza za pośrednictwem wystaw łączą się w nierozdzielalną całość.

Pytania te można sprowadzić do następujących punktów: 1) co to jest prawda i korelatywnie nie-prawda obiektu kulturowego, pojęta jako specjalnego rodzaju **jakość** i zarazem jako (pozytywna lub negatywna) **wartość treści** tego obiektu, jego estetycznej „wymowy” czy artystycznego „wyrazu”; 2) w jaki sposób prawda obiektu kulturowego może być w nim **zachowana**, a także, jak może być z niego wydobyta (np. w nim ujawniona), gdy obiekt taki ulega przekształceniom fizycznym, będącym wynikiem naszych decyzji i naszych działań np. gdy jest on poddawany procesom konserwacyjnym lub rekonstrukcyjnym naruszającym jego substancję (dokładniej: tę substancję, w której dany obiekt jest przez nas pozyskany, a tym samym dany naszemu poznaniu i naszemu działaniu); 3) jakie są **sposoby przekazu**

prawdy „zakodowanej” w obiekcie kulturowym jako jego prawda „własna”, jak również tej prawdy, którą dany obiekt ma tylko „powierzoną do przekazania” i która może dotyczyć jakiegoś innego przedmiotu, o którym dany obiekt jedynie „mówi”, który unaocznia, symbolizuje, lub który sobą ilustruje.

Pytania te mają w pierwszym rzędzie znaczenie **teoretyczne**. Wypływają zaś głównie stąd, że wiążą się one z zagadnieniami ontologicznymi przedmiotów kulturowych, z teorią poznawania tych przedmiotów oraz z teorią jakości i wartości w ujęciu filozoficznym. Szczególnie silne związki pojawiają się tu zwłaszcza z ujęciami tych zagadnień w systemie rozwiniętym przez fenomenologów, głównie w ontologii i traktowanej estetyce zbudowanej przez R. Ingardena². Tym samym pytania te wchodzi w samo centrum filozoficznej teorii przedmiotu kulturowego. A w pewnych swych wątkach stanowią jakby „ciąg dalszy” podstawowych badań nad tymi utworami, w szczególności badań estetycznych. Momentem, który skłania do traktowania tych pytań jako szczególnie ważnych pod tym właśnie względem jest okoliczność, że jakkolwiek procesy konserwacji i rekonstrukcji dokonują się w obrębie tego, co w przedmiotach kulturowych jest ich materialnością (w terminologii Ingardena byłby to „materialny fundament bytowy” tych utworów) — w ostatecznym wyniku dotyczą one tych wszystkich elementów w strukturze formalnej utworu kulturowego, które mają już wyraźnie **intencjonalny** charakter, czyli należących już do poszczególnych „warstw” przedmiotu kulturowego, rozumianego nie w sensie **rzeczy**, lecz **dzieła**, jako przedmiotu bytowo-heterogenicznego, bo obok swej materialnej podstawy (właśnie: w pewnej ma-



1. Ekspонат czysto dekoracyjny. Rodzaj jakby wazonu zrobionego z okazów pistoletów i szabel. Zwartą kompozycją sprawia, że okazy wchodzące w skład ekspozycji dekoracyjnej są niemal nierozpoznawalne — dostrzegamy bowiem przede wszystkim kompozycję całości, a nie to, z czego jest ona zrobiona. Musée Marine, Paryż.

1. Objet exposé purement décoratif. Une espèce du pot à fleur fait des exemplaires de pistolets et de sabres. L'exposition est tellement compacte que les objets particuliers formant son intégrité restent indiscernables: nous remarquons surtout l'exposition en sa totalité et non pas la matière dont elle fut composée. Musée de la Marine, Paris.

terialnej rzeczy) mającego równoległy fundament bytowy w akcie świadomościowym podmiotu psychicznego. Analiza procesów konserwacyjno-rekonstrukcyjnych, jeśli dokonywana jest pod kątem zmian zachodzących wśród elementów struktury przedmiotu kulturowego, może wyjaśnić nie tylko okoliczności zachodzenia tych zmian i nie tylko zasadę ich mechanizmu, ale przede wszystkim istotę przemian, którym przedmioty te ulegają w wyniku naszych działań i stają się nie tylko dziełami „utrwalonymi”, „odzyskanymi”, czy „zachowa-

nymi od zagłady”, ale również w pewien sposób przez nas przekształconymi, czyli **na nowo uformowanymi**. Stanowi to ważny przyczynek do zagadnienia, które np. w estetyce ingardenowskiej występuje pod mianem zagadnienia „życia” utworu kulturowego (np. „życia” dzieła sztuki).

Na specyfikę i zarazem na ważność tych pytań wpływa również fakt, że procesy konserwacyjne i rekonstrukcyjne (zwłaszcza te ostatnie!), choć technologiczne, są zawsze jakby rodzajem „projekcji” naszych systemów poznawczych, systemów wartościowania oraz naszych tendencji twórczych w obrębie kształtowanego przez nas świata przedmiotowego... Choć więc procesy te dotyczą tylko tzw. rzeczy martwych, mówią one pośrednio o **człowieku** — o jego postawach, czy nastawieniach, o jego dążnościach poznawczych, lub twórczych i w konsekwencji — o teoretycznych podstawach działania w dziedzinie tzw. materialnych dóbr kultury. Procesy te mówią też pośrednio o tym wszystkim, co zwykło się określać niekiedy jako „klimat twórczy” lub „klimat epoki” i co stanowi zewnętrzne tło kształtujących się w jego obrębie, czy pod jego wpływem programów i działań stosowanych do różnego rodzaju przedmiotów kulturowych. Tym samym procesy te stają się ważnym przyczynkiem wyjaśnienia genezy np. różnych programów konserwatorskich, czy rekonstrukcyjnych, które odpowiednio do miejsca i czasu oceniane były rozmaicie, często diametralnie odmiennie pod względem ich wartości np. zasadności, celu itp.

Pytania te mają tym samym pewne znaczenie **praktyczne**, głównie przez ich związek z zagadnieniem kryteriów oceny programów konserwatorsko-rekonstrukcyjnych, jak konkretnych prac z dziedziny konserwacji, lub rekonstrukcji zarówno dokonujących się, jak tych już dokonanych, należących do historii konserwacji czy rekonstrukcji i dziś już nieaktualnych, lub wyraźnie negowanych pod względem ich wartości.

Na tle całej tej problematyki pojawia się wreszcie zagadnienie **odpowiedzialności** za los przedmiotów kulturowych, które dane są naszemu poznaniu, naszemu estetycznemu przeżywaniu czy odczuwaniu, naszej ocenie i odpowiednio, naszemu działaniu: odpowiedzialno-

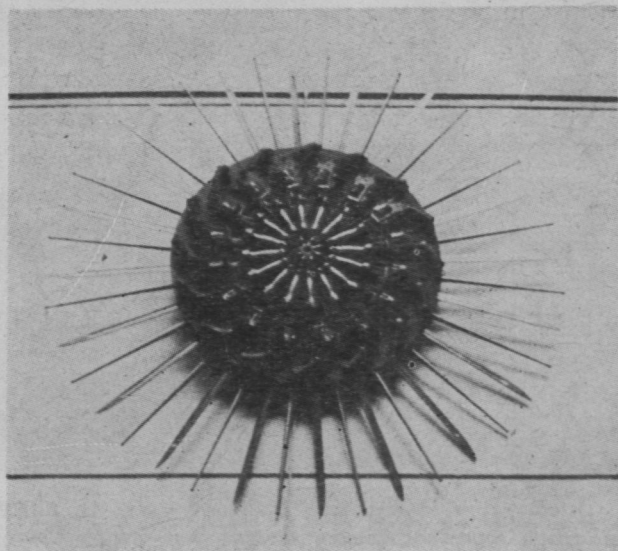
ści za ich zachowanie, lub za ich przekształcenie w imię takich czy innych przesłanek poznawczych lub twórczych, niekiedy za ich zniszczenie. Jest to zarazem zagadnienie odpowiedzialności za istnienie lub nie-istnienie określonych wartości (naukowych, naukowo-informacyjnych, artystycznych czy estetycznych), które powstają, lub giną odpowiednio do przeprowadzanych naszych działań na przedmiotach kulturowych, które są nam niejako „powierzone”, które zastajemy w otaczającym nas świecie i w których substancję decydujemy się ingerować. I choć problematyka ta dotyczy — jak już powiedzieliśmy — tylko tzw. przedmiotów martwych (bo zagadnienie człowieka pojawia się tylko w tle), wiedzie ona do specjalnej grupy zagadnień, które dają się rozpatrywać w kategoriach wyraźnie **etycznych**. To także decyduje o specjalnym charakterze wyjściowym naszych pytań.

Niektórymi problemami z całego tego zakresu zagadnień chciałbym się teraz zająć.

2. Zakres zagadnienia; pełny oraz jego robocze zawężenie

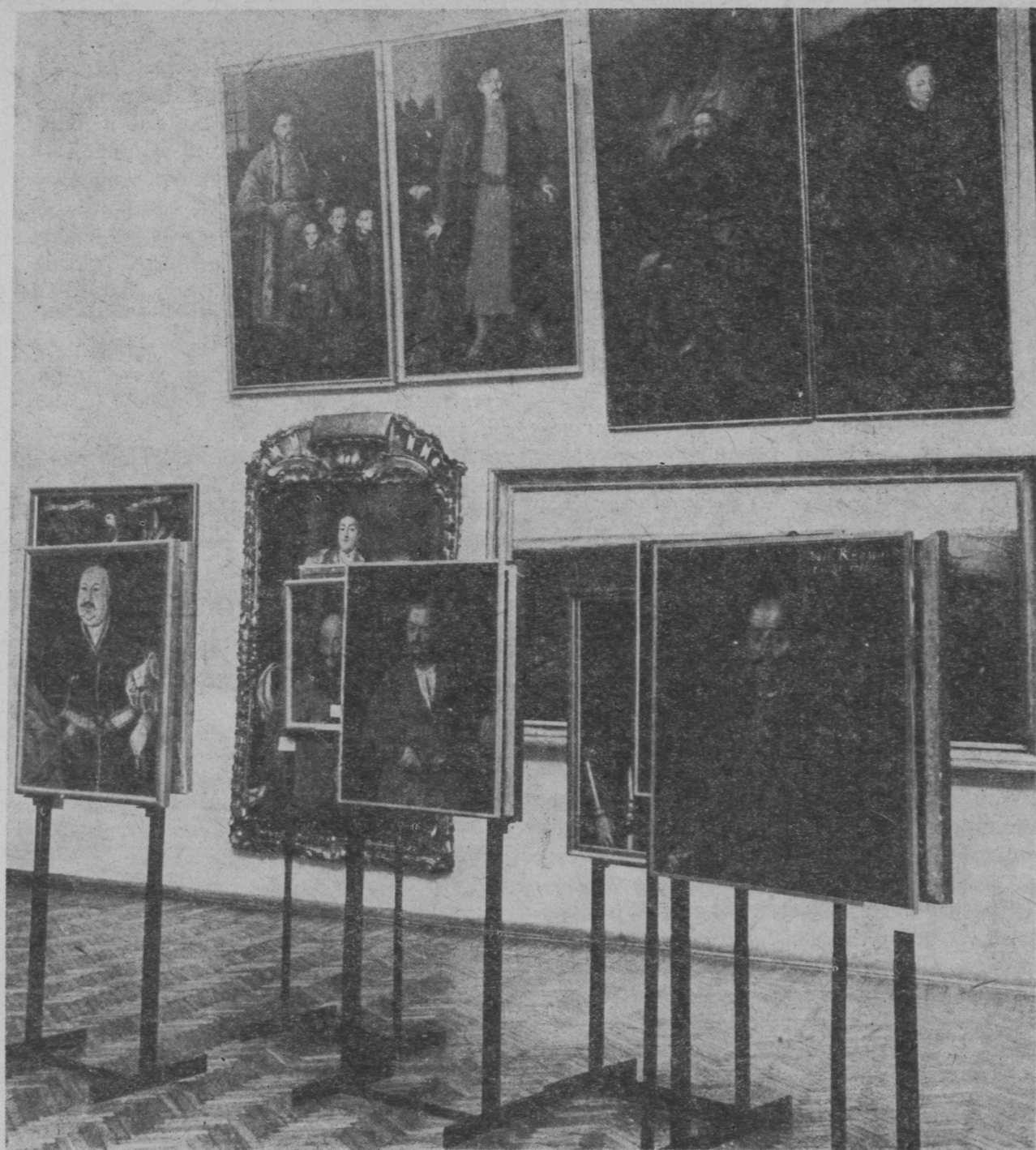
Problematyka wyznaczona przez nasze wyjściowe pytania obejmuje w zasadzie wszystkie typy tzw. materialnych przedmiotów kulturowych, które znajdują się w strefie naszego poznania naukowego, estetycznego przeżycia, sądów wartościujących i wreszcie naszego działania praktycznego. Są to przedmioty stanowiące 1. „Materialny dokument” poznania naukowego np. wszelkiego rodzaju „okazy dowodowe” np. okazy archeologiczne, etnograficzne, przyrodnicze, a także dzieła sztuki, o ile są one nie tylko przedmiotem przeżycia estetycznego, lecz również przedmiotem badań naukowych 2. Przedmioty stanowiące podłoże przeżycia estetycznego³ i będące głównie produktem twórczości artystycznej; chodzi tu głównie o te dzieła sztuki, które stają się wartościowe kulturowo ze względu na jakość artystyczną, i które jednocześnie nie stanowią przedmiotu badań naukowych. Obie te grupy mogą się w pewnym zakresie częściowo pokrywać; często bowiem pewien przedmiot (nie koniecznie zresztą należący do „strefy sztuki”) stanowi jednocześnie obiekt badań naukowych i wywołuje przeżycia estetyczne.

Zajmę się tylko drobnym wycinkiem tych dwu wielkich zakresów przedmiotowych: interesować mnie będą bowiem tylko te przedmioty kulturowe, które występują w funkcji **ekspozatów muzealnych**, jak również same **ekspozycje muzealne** — dające się traktować, jako utwory kulturowe specjalnego typu, konkretnie, jako przedmioty łączące w swej formalnej strukturze elementy architektury, plastyki i języka⁴. Ograniczenie zakresu przedmiotowego proponuję zaś dlatego, że zagadnienia przede wszystkim etyczne — ukazują się szczególnie wyraźnie na przykładach ekspozycji i ekspozycji, jak również na jej projektowaniu w muzeach, a więc praktyki muzealnej. Ekspozat i ekspozycja stanowią więc bardzo dogodne pole do analiz: poprzez pewnego rodzaju „przerysowanie” zachodzących tam zjawisk, wyniki uzyskane z analiz uzyskują nie tylko bardzo „kontrastowy rysunek”, lecz również dają się przeformułować i odnieść do dziedzin najbardziej od muzeologii odległych, gdzie zagadnienia te nie rysują się często aż tak jaskrawo



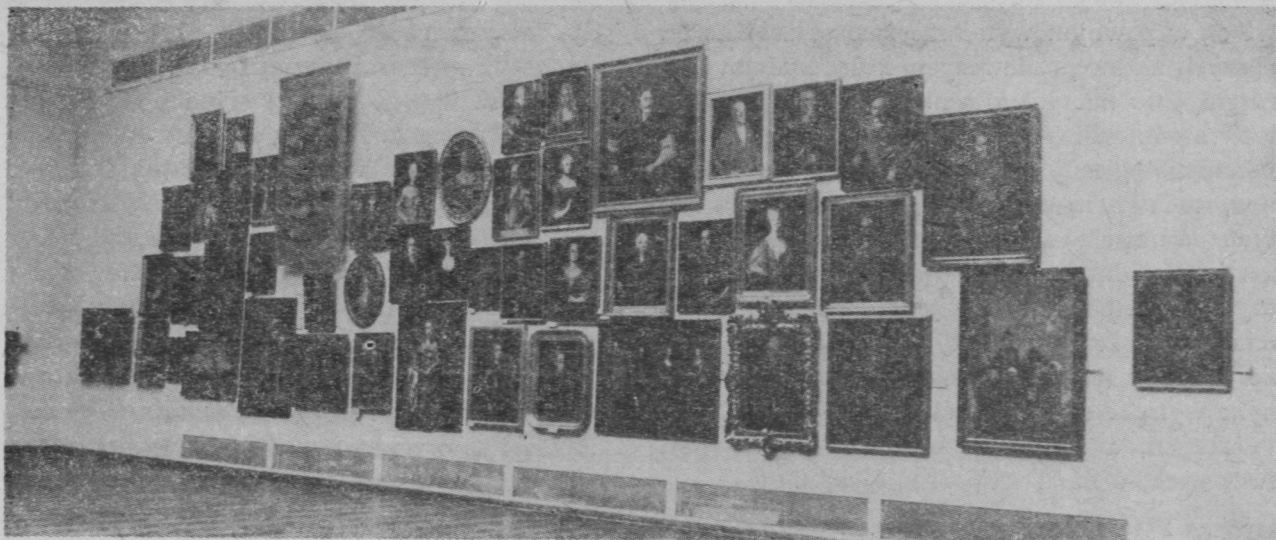
2. Ekspozat czysto dekoracyjny. Rozeta wykonana z rewolwerów i rapierów. Składniki tej kompozycji tracą tam samodzielność, są ledwo rozpoznawalne. Musée Marine, Paryż.

2. Objet exposé purement décoratif. La rosotte composée de revolvers et de rapières. Les parties de cette composition perdent leur indépendance, elles sont à peine remarquables. Musée de la Marine, Paris.



3. Dzieła sztuki z wyraźnie zaakcentowaną ich funkcją „ekspozycyjności”. Ich wyrwanie z pierwotnego, naturalnego otoczenia zaakcentowane jest współczesnymi stojakami, standardowym, współczesnym oblistwowaniem i współczesną aranżacją przestrzenną. Z zestawienia ich widać wyraźnie, że nie chodzi tu o pokazanie danych dzieł malarskich dla nich samych, lecz że dzieła te stanowią przekątnik określonej treści dotyczącej przedmiotu (ogólnego!) leżącego niejako „poza” nimi, konkretnie w strefie konceptualnej. Wystawa „Polaków Portret Własny”. Muzeum Narodowe, Kraków.

3. Objets d'art dont la fonction de l'objet exposé est nettement accentuée. L'arrachement de leur milieu original et naturel est accentué par des supports modernes, par des listons standardisés et par l'arrangement moderne de l'espace. Il résulte de cette composition qu'il ne s'agit pas de montrer les vieilles peintures pour elles-mêmes, mais que ces oeuvres transmettent le contenu bien déterminé concernant l'objet général qui se trouve „hors” d'elles, concrètement dans la sphère conceptuelle. Exposition: „Le portrait propre des Polonais”. Musée National, Cracovie.



4. Przykład unaocznienia przedmiotu ogólnego (konceptualnego), którym jest w danym przypadku postać „Sarmaty” z przełomu XVII i XVIII w. Przedmiot ten nie ma żadnego jednostkowego odpowiednika: stąd próba jego unaocznienia przez zestawienie różnych wizerunków jego typowych przedstawicieli. Wystawa „Polaków Portret Własny”. Muzeum Narodowe, Kraków.

4. L'exemple de l'illustration d'un objet général (conceptuel), dans ce cas il s'agit du personnage du „Sarmate” (XVII/XVIII siècle). Cet objet n'a pas aucun équivalent particulier: d'où vient l'essai de le démontrer par le montage des plusieurs portraits de ses représentants typiques. Exposition „Le portrait propre des Polonais”. Musée National, Cracovie.

lub występują w różnorodnych powiązaniach z innymi i są w różnym stopniu przez te problemy przesłonięte.

Ograniczając się do przykładów z dziedziny ekspozycji i ekspozycji chodzić nam będzie jednak o rozszerzenie samej muzeologicznej problematyki, konkretnie o nawiązanie niektórych jej wątków z podstawowymi badaniami estetycznymi i etycznymi. Istotna jest tu nie tylko sama teoria ekspozycji i ekspozycji, ile przede wszystkim zagadnienia konserwatorskie i rekonstrukcyjne, odgrywające podstawową rolę w dziedzinie zachowania, czy rewaloryzacji materialnych dóbr kultury. Naświetlenie zagadnień estetyczno-ontologicznych, a zwłaszcza zagadnień etycznych, związanych z konserwacją i rekonstrukcją przedmiotów kulturowych od strony muzeologicznej, a więc jakby „z poza” tradycyjnego sposobu traktowania tematyki konserwatorsko-rekonstrukcyjnej, może mieć znaczenie właśnie dla tych obu dziedzin. Problemy konserwatorskie i rekonstrukcyjne, które w przeważającej większości publikacji traktowane są w płaszczyźnie technologii, a przynajmniej nauki o wyraźnie praktycznym

nastawieniu, mogą przez to „nietypowe” dla nich naświetlenie uzyskać pewien nowy wymiar. Tym samym pojawia się możliwość, że leżące w ich ośrodku, czy u ich podstawy zagadnienia **trwania i losu** przedmiotów kulturowych uzyskają pewne aspekty nie dające się dostrzec (a przynajmniej dostrzec wyraźnie) przy tradycyjnym, czysto technologicznym spojrzeniu. Zawężenie zakresu przedmiotowego wyłącznie do analiz ekspozycji i ekspozycji muzealnej jest więc w tym kontekście próbą poszerzenia podstaw teoretycznych problematyki konserwacji i rekonstrukcji. A już to samo może być pożyteczne, ze względu nawet na postawienie tej kwestii, która stwarza możliwość podjęcia badań muzeologicznych, bądź estetycznych. Próbę taką warto jest w każdym razie podjąć.

3. Punkt wyjścia. Twierdzenia wstępne i wstępne rozróżnienia pojęciowe: materialny przedmiot kulturowy — okaz muzealny — ekspozycja. Zagadnienie zmiany istoty w ekspozycjach. Podłoże tej zmiany.

Dla interesujących nas zagadnień podstawowym jest twierdzenie, że przedmioty kulturo-

we są w pewnym wymiarze zawsze zależne od naszych aktów poznawczych, które ku nim kierujemy; *nb* na tym właśnie opiera się charakter intencjonalny wyróżnionych w systemie fenomenologicznym „warstw” tych przedmiotów, tudzież mechanizm „konstituowania się tych warstw” w aktach świadomościowych każdego podmiotu poznającego. Ponadto dołączyć tu należy jeszcze jedno twierdzenie, a mianowicie że przedmioty kulturowe są zależne również (choć już w inny sposób i w innym wymiarze!) od wszelkiego rodzaju aktów twórczych, a zwłaszcza od wszelkich działań twórczych, o ile w ich obrębie się znajdują⁵.

Gdy przedmioty te zostają postawione w **funkcji eksponatów**, zależności te stają się szczególnie wyraźne, a w każdym razie zyskują one naoczny i bardzo konkretnie „ukierunkowany” wymiar; można powiedzieć, iż eksponat ujawnia bądź samym sobą (np. sposobem swego ukształtowania), bądź sposobem jakim się nim posługujemy (np. jak go prezentujemy w ekspozycji, w jakim kontekście znaczeniowym jego prezentacja jest realizowana itp.) rodzaj aktów poznawczych, lub aktów twórczych i — w konsekwencji, rodzaj działań, w wyniku których został on tak, a nie inaczej ukształtowany, lub choćby tylko pod określonym aspektem wybrany i pokazany. Postać eksponatu i rodzaj jego prezentacji są więc jakby „śladem” materialnym naszego nastawienia wobec jego treści „własnej”, wobec znaczenia, które może on przekazywać o innych jakichś przedmiotach, o jego wartościach estetycznych itp. Spróbujmy wyjaśnić na jakiej zasadzie tak się dzieje.

Jest w zasadzie obojętne, czy pod uwagę będą brane typowe eksponaty **muzealne**, a więc przedmioty wstawione w specjalnie zaaranżowaną dla nich **sytuację wystawy muzealnej**, czy eksponaty innych jakichś typów, np. zabytki architektoniczne prezentowane poza „strefą” muzealno-wystawową, a więc ogólniej, przedmioty dla których nie aranżuje się specjalnie sytuacji wystawowej, lecz które jakby same sytuację taką dla siebie, czy dookoła siebie wytwarzają w momencie gdy zaczynamy traktować je jako eksponaty. Ważne jest bowiem tylko to, że każdy przedmiot z chwilą gdy zaczyna „jawić się” nam jako eksponat

(gdy zaczynamy go „widzieć” w kategoriach eksponatu) a tym bardziej, gdy go czynimy eksponatem w jego realnej sytuacji (np. przestrzennej) i w jego funkcji, zmienia swoją istotę. W tym nie tylko swą pierwotną funkcję, lecz także cały szereg swoich cech, a niekiedy także elementów składowych („części”), bez których jego pierwotna funkcja bywa często zupełnie niemożliwa. Eksponaty typu muzealnego są tylko pod tym względem najbardziej charakterystyczne i zmiany, które w nich zachodzą ujawniają się najwyraźniej.

Jakiego są one rodzaju? Zmiana istoty przedmiotowej zachodząca w obiektach stających się eksponatami podobna jest przede wszystkim do tych zmian, które można obserwować np. w przypadku stosowania „gotowych” przedmiotów jako tworzywa kompozycyjnego dzieł sztuki z pogranicza malarstwa lub rzeźby. Przedmioty takie np. kawałki złomu, szczątki różnorodnych rzeczy, niekiedy okazy przyrodnicze lub ich fragmenty (np. skóry, kości itp.), gdy zostaną włączone do tworzonego za ich pomocą dzieła sztuki, tracą nie tylko swoją pierwotną funkcję (np. „bycia tylko kawałkami złomu, resztkami organizmu zwierzęcego” itp.) i nie tylko przestają być w sposób „naturalny” użyteczne (np. gdy były pierwotnie narzędziami, fragmentami stroju itp.), lecz często także przestają być w ogóle w swym pierwotnym charakterze rozpoznawalne: do istoty dzieł, które z takich przedmiotów są budowane należy m.in. właśnie to, aby przedmioty składające się na całość kompozycji zatraciły na jej rzecz swój pierwotny charakter i stały się w tej kompozycji czymś nowym: komponentami już nie użytkowej, ale czysto artystycznej całości.

Zmiany zachodzące w **eksponatach** nie muszą oczywiście prowadzić do powstawania nowych całości dokładnie takiego samego typu, jak obserwujemy to na przykładach dzieł sztuki. W znacznej większości wypadków ma ona bowiem charakter tworu działającego przede wszystkim poprzez swoją treść naukową, nie zaś przez estetyczną wymowę, czy nowo nabytą wartość artystyczną. Dotyczy to nawet tych wypadków, gdy eksponaty mają charakter dzieł sztuki; tak dzieje się przynajmniej w ekspozycjach operujących wprawdzie dziełami sztuki, lecz podporządkowanymi problematyce nauko-

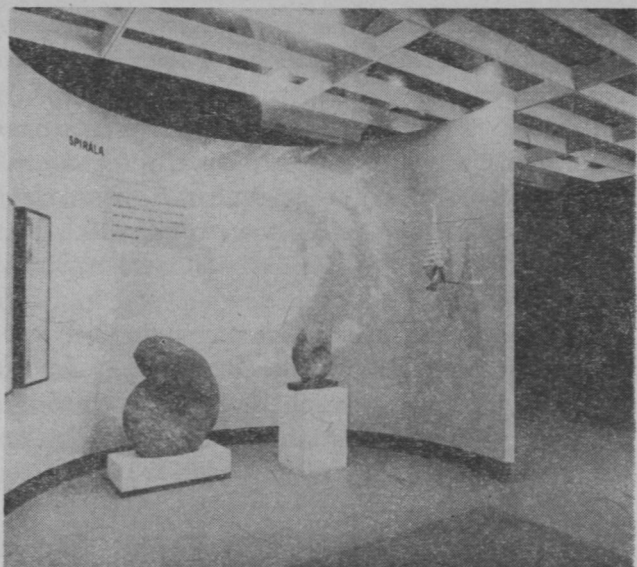
wej. Czyniąc porównanie między zmianą istoty zachodzącą w przedmiocie **stającym się eksponatem** i w przedmiocie użytym do zbudowania dzieła sztuki, musimy zwrócić uwagę jedynie na głębokość dokonującej się zmiany funkcji; z reguły zmianę treści (względnie znaczenia) i często na zmianę budowy np. na utratę pewnej ilości cech, a nawet składowych elementów typowych dla **pierwotnego** stanu danego przedmiotu, a w zamian za to nabycie pewnej ilości cech nowych, czy nawet nowych elementów składowych. Można powiedzieć zatem, że eksponat i przedmiot, z którego on powstał, to dwa odmiennie uposażone przedmioty, które bywają wprawdzie ze sobą identyfikowane, ale dotyczą one w rzeczywistości tylko pewnej (często „procentowo” nieznacznej!) liczby cech czy elementów tożsamy. I — jak już powiedziano są to przedmioty funkcjonujące w całkowicie odmienny sposób. Eksponaty przyrodnicze są pod względem tych przekształceń najbardziej typowymi przykładami⁶.

W wielu wypadkach zmiana istoty zachodząca w przedmiocie, który staje się eksponatem jest zmianą wtórną (np. kolejną). Tak dzieje się np. z reguły w przypadku wszystkich tych przedmiotów, które zanim zostaną kreowane eksponatami, stanowią przedmiot badania naukowego w muzeach i są dla tych badań „okazami naukowymi”. Jedynie w niektórych wypadkach dzieł sztuki, lub przedmiotów przekształcanych w eksponaty czysto dekoracyjne, zmiana przedmiotu będącego pierwotnie elementem naszego „codziennego” świata (cywilizacyjnego, lub świata przyrody) w eksponat jest zmianą bezpośrednią, jednofazową. Przedmioty takie nie przechodzą wtedy fazy „bycia okazami naukowymi” stają się eksponatami od razu.

Pierwszy ślad zmian dokonujących się w przedmiotach, które „kreujemy” eksponatami, dokonuje się w płaszczyźnie **czysto intencjonalnej**. Przedmiot taki nie zmienia się więc fizycznie, w szczególności nie podlega i nie ulega żadnym naszym praktycznym działaniom: nic się z nim faktycznie nie „dzieje”. Jego „stawanie się eksponatem” dokonuje się wtedy tylko w naszym jego „widzeniu” (czy też w poznawczym, lub estetycznym nastawieniu): tym samym przedmiot taki jest eksponatem

tylko „dla nas” — spostrzegających go w określony sposób, a raczej pod określonym (głównie znaczeniowym, choć często także estetycznym) aspektem. Ta zmiana przedmiotu przez nas poznawanego swą naturalną funkcją w swym naturalnym otoczeniu spełnia w wymiarze praktycznym rolę przygotowawczą. Fakt, że coś „jawi się nam” jako eksponat, jest bowiem tym pierwszym i podstawowym warunkiem, aby w następnej fazie to coś, mogło być już faktycznie przeniesione do sytuacji wystawowej, lub gdy to jest niemożliwe (np. gdy chodzi o nie dający się przenieść do muzeum obiekt architektoniczny), aby odebrana była temu czemuś jego pierwotna funkcja i by w jej miejsce pojawiła się funkcja nowa, typowa już dla eksponatu (np. taka, która charakterystyczna jest dla pozostawianych w pierwotnym otoczeniu obiektów skansenowskich). W wypadku obiektów przyrodniczych, „zobaczenie czegoś jako eksponat” oznacza z reguły nastawienie się na wydobycie tego czegoś z jego pierwotnego środowiska np. odkucie ze złoża pewnego jego fragmentu, na wydobycie ze skały pewnej skamieliny itp. W wypadku okazów żywych, jest to również nastawienie się na zabicie takiego okazu i poddanie go później określonym procesom preparacyjnym. Okaz żywy zostaje więc „zobaczony” już trochę jako „przyszły preparat”, i oceniony wedle cech, które już jako ów preparat będzie mógł prezentować⁷.

Można więc powiedzieć ogólnie, że przedmiot „zobaczony” przez nas w kategoriach eksponatu, gdy znajduje się on jeszcze w swym naturalnym otoczeniu, zostaje przez nas wybrany (i ewentualnie przeznaczony do wydobycia z pierwotnego otoczenia) dlatego, że pod wpływem nakierowanego nań aktu świadomościowego (poznawczego, estetyczno-przeżyciowego a często kreatywnego), ujawnia się on nam w cechach, lub treściach, które spodziewamy się w nim **faktycznie** zobaczyć i w nim pokazać, gdy znajdzie się on w rzeczywistej sytuacji ekspozycyjnej. Cechy te mogą to być przy tym, albo jego cechy „własne”, albo też cechy, które zostaną danemu przedmiotowi narzucone przez sytuację ekspozycji. W szczególności mogą to być cechy, którym zostanie powierzona funkcja wskazywania na inne jakieś cechy, bądź tego samego przedmiotu, lecz w danym



5. Ekspонат przyrodniczy jako przekaznik treści „powierzonych mu” do niesienia. Dwa okazy amonitów i jeden okaz ślimaka zestawione z fotogramem przedstawiającym mgławicę mającą postać spirali: zestawienie to, wzmocnione tytułem całej ekspozycji („Spirala”) mówi o podstawowym planie budowy istniejącym w świecie i będącym „symbolem rozwoju życia” — jak czytamy z dołączonego do ekspozycji objaśniającego tekstu.

5. Objet de l'exposition biologique comme transmetteur du contenu qui lui „était confié”. Deux exemplaires des amonites et un d'un escargot complétés par un photogramme représentant la nébuleuse en forme de spirale: le sens la composition souligné par le titre de toute l'exposition („Spirale”) parle d'un plan fondamental de la structure existante dans le monde qui est le „symbole du développement de la vie”, comme nous lisons dans l'explication adjointe à l'exposition.

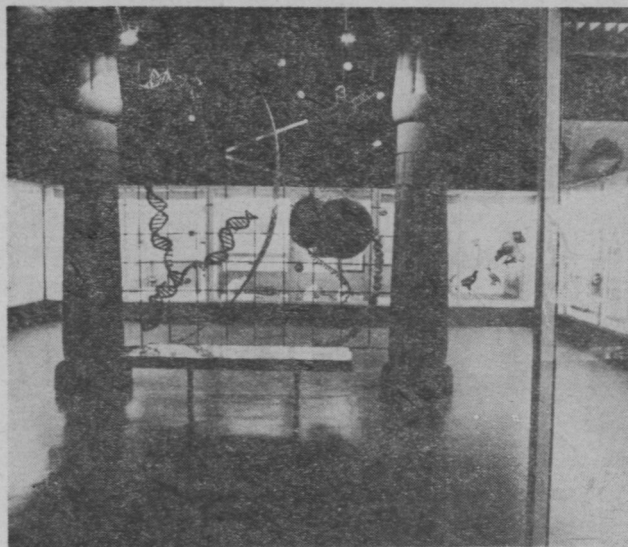
momencie już nie istniejące np. charakterystyczne dla minionej fazy jego istnienia, bądź jakiegoś innego przedmiotu, często nie mającego w ogóle charakteru rzeczy (tzn. będącego np. przedmiotem ogólnym), lecz mającego charakter np. procesu, zdarzenia, relacji międzyprzedmiotowej itp.

Przedmiot, który zaczynamy „widzieć” jako ekspонат, ukazuje się nam więc jakby w przyszłej swej roli; w naszej intencji „wyrywamy” go też z jego pierwotnego środowiska i „osadzamy” w imaginowanej sytuacji ekspozycyjnej, jako rzecz o odpowiednio zmienionym uposażeniu, o nowych treściach, znaczeniach i jakościach estetycznych itp. Intencjonalne „zo-

baczenie” czegoś w roli eksponatu może oczywiście nie przewidywać szeregu zmian, które w danym przedmiocie wywoła rzeczywista sytuacja ekspozycyjna. Zmiany takie bywają niekiedy zaskakujące. Na niemożności ich przewidzenia polegają np. często spotykane błędy aranżacji ekspozycyjnej np. błędy kolorystyczne, przestrzenno-kompozycyjne itp.

Można też powiedzieć, że „zobaczenie” czegoś „jako eksponatu” stanowi szczególny wypadek tego sposobu spostrzegania przedmiotów, przy którym spostrzegany przedmiot uchwytywany jest nie w izolacji od otoczenia⁸, lecz wspólnie z jego elementami, jako podlegający optycznemu (głównie estetycznemu np. kolorystycznemu), choć także treściowemu wpływowi tego otoczenia i rzutużący zarazem na jego estetykę i sens. Szczególny charakter tego przypadku polega jedynie na tym, że otoczenie, w którym spostrzegany przez nas przedmiot „widzimy” czy raczej staramy się „widzieć” (wszystko dzieje się bowiem tylko w naszym wzrokowym wyobrażeniu, jakby w pewnej „wizji twórczej”) nie jest tym otoczeniem (albo takim otoczeniem), które jest nam ze spostrzeganiem przedmiotem faktycznie współ-dane, lecz otoczeniem dla niego nowym; w tym wypadku otoczeniem typu wystawowego, a przynajmniej mającego funkcję wystawową⁹.

Zobaczenie pewnego przedmiotu „jako eksponatu” może oczywiście kończyć się na tej czysto intencjonalnej fazie. Tak dzieje się np. w tych wszystkich wypadkach, kiedy dany przedmiot nie tylko nie może być nigdy przeniesiony faktycznie do sytuacji ekspozycyjnej, lecz ponadto, gdy jest on nadal przeznaczony do pełnienia swej pierwotnej, naturalnej funkcji np. gdy jest w dalszym ciągu normalnie funkcjonującą świątynią, fabryką, warsztatem rzemieślniczym, czy „staroświeckim” pojazdem itp. Nasze „zobaczenie” go „jako eksponatu” spowodowane jest tylko tym, że przedmiot taki ukazuje się nam w odpowiednio zmodyfikowanym zespole cech (typowym właśnie dla jego „ekspонатowości”), a zwłaszcza w zmodyfikowanym zespole znaczeń związanych z jego cechami. W spostrzeżeniu naszym zmienia się, np. hierarchia ważności jego cech; wysuwają się wtedy bowiem na czoło te, które dla nor-



6. Ekspozycje akcesoryczne (atrapy wystawowe) w muzeum przyrodniczym, służące wyłącznie jako przekazywanie treści o unaocznianym przez nie przedmiocie ogólnym (tu: o strukturze komórki). Phyletisches Museum, Jena.

6. Objets exposés comme accessoires dans le musée des sciences naturelles, servant seulement pour transmettre les informations sur l'objet général démontrées par eux-mêmes (ici: sur la structure de la cellule). Phyletisches Museum, Jena.

malnego funkcjonowania a niekiedy nawet dla istnienia (np. dla życia) danego przedmiotu nie są w ogóle potrzebne. Zmienia się też wtedy dla nas znaczenie naturalnej funkcji danego przedmiotu: nabiera ona dla nas zupełnie innej „racji istnienia”, stając się wyłącznie elementem prezentacji, lub ilustracji określonego przedmiotu (*nb.* wcale niekoniecznie tego, który aktualnie spostrzegamy, ale np. tego, na który dany przedmiot ma w sytuacji ekspozycyjnej wskazywać, który ma symbolizować, ilustrować itp.). Naturalną funkcję spostrzeganego przedmiotu uchwytujemy wtedy tak, jakby była ona faktycznie funkcją ekspozycji, czynnością spełnianą przez ekspozycję w warunkach wystawowych, w których czynnik ruchu (czy jakiegos „dziania się”, jakiejś akcji) jest elementem prezentacji lub ilustracji czegoś. Spostrzegana w ten sposób naturalna funkcja przedmiotu nie sprawia więc, że dany przedmiot **użytkujemy** w sposób zgodny z jego pier-



7. Dzieło sztuki skomponowane dla określonej wystawy muzealnej jako ekspozycja i będące przekazywaniem treści emocjonalnych. Rzeźba z surowego żelaza i wypalanej gliny, obrazująca „w artystycznej przenośni” plan Zamku Królewskiego w Budapeszcie. Muzeum Zamkowe (Vármuzeum), Budapeszt.

7. L'oeuvre d'art construit comme objet exposé pour l'exposition de musée bien déterminée et qui transmette le contenu emotif. La sculpture en fer et en argile cuite montrant „en métaphore artistique” le plan du Château Royal à Budapest. Musée du Château (Vármuzeum) Budapest.

wotnym przeznaczeniem, lecz wyłącznie obserwujemy go jakby „z boku” i jeszcze pod specjalnym kątem jego „ekspozycyjnej” funkcji. Naturalna funkcja takiego przedmiotu nie może też wówczas sprawić, że zostajemy przez nią „wciągnięci” w zwykły sposób oddziaływania danego przedmiotu np. estetyczne, „metafizyczne” itp., które należy do pierwotnego i naturalnego przeznaczenia danego przedmiotu. Nawet gdy „ekspozycją” staje się dla nas wnętrze świątyni, nie uczestniczymy w odbywającym się w nim nabożeństwie i nie „wczuwamy się” w jego treść, lecz obserwujemy je tak, jakby było ono jeszcze jednym elementem prezentacji lub ilustracji czegoś i jak gdyby przez nie możemy się o czymś „dowiedzieć” lub czegoś „nauczyć” itp. (np. na czym „polegają” obrzędy kultowe w kościele katolickim, w meczecie, co to jest kult w ogóle itp.). W naszym sposobie „widzenia” przedmiotu nie ma wtedy istotnej różnicy, czy spostrzegany przed-

miot znajduje się jeszcze w swym pierwotnym otoczeniu i spełnia w nim swą naturalną funkcję, czy jest już eksponatem muzealnym, który zmuszany jest w pewien sposób do wykonywania (a raczej do odtwarzania) swej funkcji w warunkach wystawowych, czy wreszcie stanowi on tylko muzealną atrapę (np. jest eksponatem faksimilowym, modelem itd.) wytworzonym specjalnie dla celów wystawowo-dydaktycznych.

Nie jest oczywiście powiedziane, że nastawienie przekształcające intencjonalnie poznawane lub estetycznie przeżywane przedmioty w eksponaty musi być takie. Może ono stanowić bowiem tylko przejściowy epizod dłuższego toku poznawczego. Gdy „ważność” takiego epizodu dla nas się wyczerpuje, przedmiot dany staje się znów „naturalnym” przedmiotem i jego funkcja zaczyna oddziaływać w sposób zgodny z jej pierwotną treścią i przeznaczeniem, powodując, że na powrót wciągnięci zostajemy emocjonalnie dokładnie w taki sposób, jak to jest z istoty danego przedmiotu przewidziane. „Eksponatowy” charakter przedmiotu znika tym samym z pola naszego widzenia. Taki proces odejścia od spostrzegania przedmiotów jako eksponatów może zachodzić zresztą i w rzeczywistych warunkach ekspozycyjnych. Cały nasz wysiłek polega wtedy właśnie na intencjonalnym (poznawczym, estetyczno-przeżyciowym itp.) wyłączeniu danego przedmiotu z faktycznego wpływu ekspozycji i wyeliminowaniu samej ekspozycji z pola naszego widzenia. Przedmiot spostrzegany staramy się zobaczyć jak gdyby w izolacji (np. takim jakim powinien on być „zawsze”, jakim jest „w ogóle”, czy „w swej istocie” — inna sprawa czy faktycznie jest to w pełni możliwe), albo staramy się go wstawić na powrót w jego pierwotne, naturalne otoczenie i ujrzeć go takim, jakim był on „w naturze”, „kiedyś” itp.¹⁰

Zmiana istoty przedmiotu przekształcanego w eksponat może mieć także wymiar **fizyczny**. Dzieje się to wtedy, gdy w ślad za naszym intencjonalnym sposobem „zobaczenia” czegoś „jako eksponatu” idzie jakieś nasze działanie ingerujące w materialność (Ingarden powiedziałby w *materialny fundament bytowy*) bądź otoczenia tego czegoś, bądź samego przedmiotu,

o którym w danym wypadku mowa. Ingerencja fizyczna w otoczenie wybranego przez nas przedmiotu jest wypadkiem niejako „słabszym”. Polega ona na tym, że sam przedmiot mający stać się eksponatem nie zostaje wtedy naruszony, pozostaje on np. na swoim „dawnym miejscu”, a cały proces przekształcenia go w eksponat polega na odpowiednim „spreparowaniu” jego tła, w wyniku czego dochodzi do wyraźnego wyeksponowania danego przedmiotu. Natrafienie na taki przedmiot (mimo że dzieje się gdzieś „w naturze”) a zwłaszcza oglądanie go nabiera wtedy cech „zwiedzania muzeum”. Choć oglądany przez nas obiekt jest fizycznie nietknięty, rozpoznajemy wtedy błędnie, że to co mamy przed oczyma nie jest już „zwykłym” przedmiotem „naturalnym”, lecz właśnie **eksponatem**, specjalnie przygotowanym do oglądania. Na przedmiot taki nastawiamy się więc od razu w taki sam sposób, w jaki oglądamy typowe eksponaty muzealne: przedmiot taki staje się też dla nas automatycznie wyłączony ze strefy codziennego życia, z przyrody itd. Gdy działaniami objęta jest również materialność samego przedmiotu, mającego stać się eksponatem, wtedy stopień przekształceń jego staje się automatycznie silniejszy.

W przypadku dzieł sztuki ingerencji naszej podlega to, co w terminologii ingardenowskiej określane jest np. jako „malowidło”, „kamień”, itp. W przypadku okazów przyrodniczych są to np. „tkanki organizmu”. Ponieważ, jak powiedzieliśmy, zmiany zachodzące w ekspozycji bywają często zmianami wtórnymi np. poprzedzone są przez zmiany zachodzące w danym przedmiocie, gdy staje się on „okazem naukowym”, trzeba zwrócić uwagę nie tyle na samo pojawienie się zmian, ale na ich specjalny rodzaj. W wielu wypadkach stawanie się przedmiotów eksponatami związane jest bowiem ze specjalnym typem zmian zachodzących w takich przedmiotach: zmiany te muszą wtedy zachodzić niezależnie, czy przedmiot dany przekształcany jest w eksponat bezpośrednio z „przedmiotu naturalnego”, czy pośrednio poprzez uprzednią fazę „okazu naukowego”.

Zmiany ingerujące w fizyczność przedmiotu mającego stać się eksponatem polegają na ta-



8. Dzieła sztuki potraktowane wyraźnie jako eksponaty. Ich aranżacja, wyraźnie archaizująca — naśladuje sposób zawieszania obrazów w galeriach z końca zeszłego wieku — podkreślona typowymi dla dawnych wystaw sztuki akcentami dekoracyjnymi (żywe rośliny), mówi, że chodzi tu nie tyle o prezentację pojedynczych dzieł dla nich samych, lecz o stworzenie „nastroju mówiącego o epoce”. Muzeum Narodowe, Kraków (Galeria Sukiennice). Wystawa po 1975 r.

8. Oeuvres d'art traités nettement comme objets d'exposition. Leur arrangement, rendu archaïque, imite la méthode de l'accrochement des tableaux dans les galeries de la fin du siècle passé, elle est soulignée par des accents décoratifs typiques pour des anciennes expositions de l'art (comme des fleurs vifs). Il ne s'agit pas de la seule présentation des oeuvres particulières pour elles-mêmes mais, plutôt, de la création de „l'ambiance de l'époque”. Musée National, Cracovie (Galerie Sukiennice). Exposition après 1975.

kim, czy innym sposobie przygotowania go do ekspozycji. W obrębie takiego przedmiotu instaluje się więc np. różnego rodzaju uchwyty, podpory (np. gdy jest on fragmentem rzeźby, nie mogącym samodzielnie stać); kiedy indziej modeluje się bryłę okazu i tym samym nadaje mu się określony kształt rzeźbiarski, dostosowując go do warunków wystawowych. W przypadku eksponatów geologicznych np. dochodzi do nadania im w ogóle rzeźbiarskiego kształtu. Eksponaty takie, aby mogły po-

wstać muszą być bowiem wykute ze złoza skalnego, a zatem utrzymane w określonej bryle o określonej powierzchni, fakturze, rozmiarze itp. W naturze przedmioty takie nie mają bowiem zazwyczaj ograniczonego kształtu, są całkowicie stopione ze swym otoczeniem, czyli, aby mogły stać się „okazami”, czy tym bardziej eksponatami, muszą być w pewnym wymiarze uformowane. Kształt, pod którym oglądamy je na wystawie jest więc już ich kształtem „wystawowym”, sztucznym. Zmiany naj-



9. Dzieła sztuki w funkcji eksponatów: mimo że ideą ekspozycji jest prezentacja poszczególnych dzieł dla nich samych (nie ma tu unaocznienia żadnego przedmiotu konceptualnego, żadnej „nadrzędnej idei”) — eksponowane rzeźby, przez ich aranżację w przestrzeni, przez dobranie im odpowiednio wymakowanych estetycznie postumentów, percepowane są z konieczności (i nieuchronnie) wraz z elementami sytuacji ekspozycyjnej. Stąd wszystkie możliwe „konkretyzacje” tych dzieł zostają w określony sposób z góry „zaprogramowane”. W innych warunkach ekspozycyjnych te same dzieła byłyby konkretyzowane odbiorczo zupełnie inaczej. Hirshorn-Gallery, Waszyngton.

9. Objets d'art comme objets exposés: malgré que l'idée de l'exposition est la présentation des objets particuliers pour eux-mêmes (il n'y a pas ici de la démonstration de nul objet conceptuel, nulle „idée principale”) — les sculptures exposés par leur arrangement dans l'espace et par le choix esthétiques des socles sont perçus inévitablement avec des éléments de la situation d'exposition. C'est pourquoi toutes les „concrétisations” possibles sont „programmées” d'avance d'une façon bien déterminée. Dans les autres conditions d'exposition les mêmes oeuvres seraient „concrétisées” autrement. Hirshorn-Gallery, Waszyngton.

bardziej radykalne powstają oczywiście w wypadku przekształcania w okazy i eksponaty organizmów żywych. Nie tylko bowiem konieczne jest wtedy zabicie takiego okazu (co pociąga automatycznie szereg zmian pośmiertnych np. ubarwienia i kształtu), ale nadto okazy martwe przez konieczność ich utrwalenia muszą mieć odpowiednio zmieniony chemizm tkanek, muszą być często pozbawione szeregu części składowych, których „spreparować” się nie da itp. W większości przypadków np. okazów kręgowców, to co prezentowane jest nam na

wystawie, stanowi tylko drobny fragment „autentyku”. W dodatku jeszcze silnie zniekształcony. Pod tym względem praktyka muzeów przyrodniczych różni się od praktyki muzeów humanistycznych, w których znaczna część okazów jest zachowana przynajmniej w swej materialnej substancji. A jeżeli jest nawet zmieniona to w niewielkim stopniu.

Wszystkie te spostrzeżenia prowadzą do wniosku, że pod względem zmian istoty, zachodzących w przedmiotach stających się eksponatami, najbardziej charakterystyczne są

właśnie eksponaty **muzealne** (typu muzealnego). W nich bowiem zarówno pierwotna **zmiana funkcji**, a często także **pierwotne ucechowanie** podlega najdalej idącym przekształceniom. Eksponaty te zostają więc w szczególnie radykalny sposób wyrwane ze swego pierwotnego otoczenia i sytuacja, w którą są one wstawiane jest w ich wypadku szczególnie dla nich obca. Dotyczy to *nb.* nie tylko — jakby się zdawało — wyłącznie okazów przyrodniczych, archeologicznych czy etnograficznych, lecz również dzieł sztuki, które mimo iż w wielu przypadkach dostają się na wystawę w niezmienną swą fizyczną substancję, zostają zawsze wyrwane ze swego pierwotnego otoczenia, z tego, w którym powstały i które w jakiś sposób oddziaływało na ich sposób uformowania. Dotyczy to zarówno dzieł projektowanych np. do wnętrza typu nie-muzealnego (np. do wnętrza typu pałacowego, sakralnego itp.), jak i w pewnym sensie także dzieł tworzonych „na wystawę”, ale powstających faktycznie w warunkach pracowni artysty i pod działaniem (nieuchronnym!) warunków przestrzennych tej pracowni. Nawet dla oka autora takich prac okazuje się widoczne (wręcz zaskakujące na plus lub minus), że w warunkach wystawowych dzieła jego wyglądają zupełnie inaczej. Zdarza się często, że autor zaczyna widzieć swoje własne dzieła wystawione tak, jakby były dziełami cudzymi, nowymi, nie poznaje w nich „tych samych” obrazów, czy rzeźb, do których przyzwyczał się w warunkach swojej pracowni, gdzie wydawałoby się nadał im ostateczną i niezmienną postać.

Charakter „eksponatowy” przedmiotów, które do funkcji eksponatów są przeznaczone nie musi być oczywiście **trwały**. Bywa przecież, że różnego rodzaju okazy naukowe wycofywane są z wystawy np. w celu przeprowadzania na nich badań. Nie ze wszystkimi można jednak w ten sposób postępować. Istnieje cały szereg typów eksponatów, które z chwilą, gdy zostały ukształtowane do funkcji wystawowej, nie nadają się już do pełnienia żadnej innej np. stają się bezwartościowe dla badań naukowych. Cały szereg eksponatów przyrodniczych należy do tej właśnie grupy. Wynika to ze stosowania odmiennych metod konserwacyjnych dla

przedmiotów, mających stać się „okazami naukowymi” i eksponatami.

Wszystkie eksponaty, które **łączą** w sobie funkcję pierwotną (codzienną, życiową itp.) z funkcją eksponatową, jak również wszystkie te, które stają się eksponatami tylko w pewnych fazach swego istnienia, należy uznać za przypadki graniczne lub mieszane.

W ostatecznej konkluzji będzie więc racjonalne, jeśli dalsze rozważania skoncentrujemy przede wszystkim na eksponatach typu muzealnego, a więc takich, dla których zostaje wytworzona rzeczywista sytuacja ekspozycyjna, a ponadto, że interesować nas będą głównie eksponaty trwałe. Jest to niewątpliwie dalsze ograniczenie zakresu rozważań, wydaje się jednak, że dokonując go będzie można uchwycić najbardziej typowe zjawiska dokonujące się w obrębie eksponatu, a zwłaszcza sytuacji ekspozycyjnej, dzięki istnieniu której eksponat konstytuuje się jako przedmiot specjalnego typu (mam tu na myśli typ ontyczny) w pierwszym rzędzie nie tylko w wymiarze czysto intencjonalnym, ale również fizycznym.

4. Definicja eksponatu

Czy zatem na podstawie dokonanych już spostrzeżeń i rozróżnień można zarysować już definicję eksponatu muzealnego, jako przedmiotu specjalnego rodzaju? Wydaje się, że jest to już możliwe, i że definicja taka da się sprostować do następujących punktów 1. Eksponat jest przedmiotem, którego główną (a niekiedy jedyną) „racją istnienia” jest **bycie prezentowanym w sytuacji ekspozycyjnej**, w celu ukazania w nim lub przynajmniej na jego podłożu, określonych jakości estetycznie wartościowych, bądź określonych treści (sensów), bądź dotyczących samego prezentowanego przedmiotu lub jakiegoś innego, aktualnie nie znajdującego się na wystawie, albo nie dającego się nigdy pokazać (ze względów technicznych, na jego ontyczny charakter itp.). W tym sensie eksponat jest przedmiotem, którego specyfika określona jest głównie funkcją. 2. Eksponat określony jest zarazem specyfiką swego rodzaju istnienia. Dzieje się to w momencie, gdy w wyniku skierowanego na nas aktu świadomościowego „odziewa się” on w odpowiedni do swej funkcji zespół cech i znaczeń (np. gdy

zaczynamy go „widzieć” jako przekątnik określonej treści naukowej itp.). W tym aspekcie eksponat musi być traktowany w sposób podobny, jak wszystkie inne utwory kulturowe tzn. bez względu na to, czy powstaje on z przedmiotu, który był już pierwotnie utworem kulturowym (np. dziełem sztuki), czy z przedmiotu nie należącego do strefy twórców kulturowych (np. który był żywym organizmem, skałą istniejącą gdzieś w przyrodzie itp.) Specjalny dobór cech, w których uchwytywany każdy przedmiot stający się eksponatem decyduje o tym jakby wyjątkowym charakterze eksponatu jako utworu kulturowego, tym, który pozwala odróżnić nawet „typowe” utwory kulturowe nie będące jeszcze eksponatami od tych, które zostały postawione w funkcji eksponatów i odpowiednio do niej przedstawione są w określonym typie ich ucechowania (fizycznego lub nawet tylko intencjonalnego).

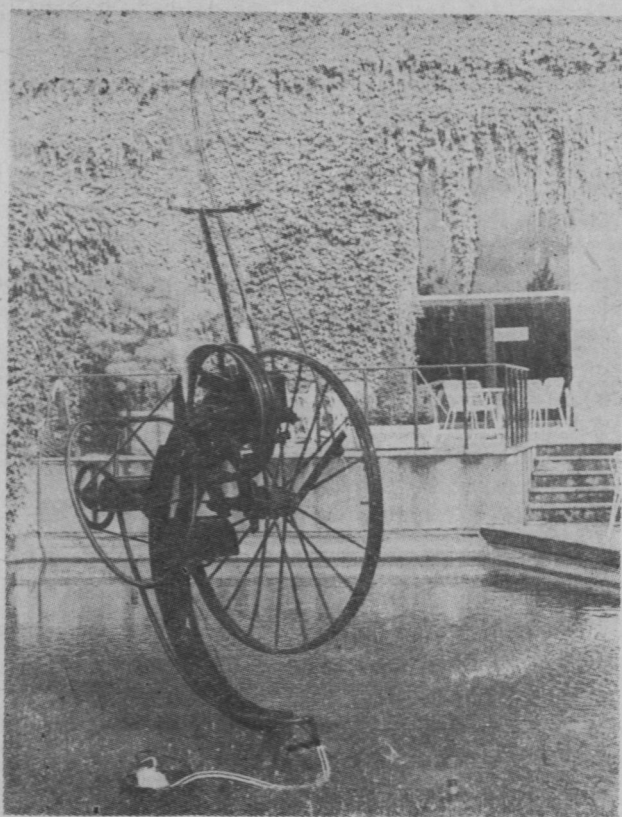
Można powiedzieć także, że eksponat poprzez wyposażenie go w określone sensory zostaje, jako przedmiot specjalnego typu, wstawiony w szczególnego rodzaju „rzeczywistość”, dla niego tylko charakterystyczną. W pierwszym rzędzie chodzi tu o tę szczególną „rzeczywistość”, którą stwarza dla niego **sytuacja ekspozycyjna**, np. jak w przypadku eksponatów muzealnych — wewnątrz wystawowe wraz ze wszystkimi elementami architektonicznego wyposażenia, warunkami światła, przestrzeni, dźwięku itd.

Jak już powiedziano wyżej, przedmiot, który chcemy uchwycić poznawczo **jako eksponat**, nie może być uchwycony inaczej, jak tylko wraz z elementami sytuacji ekspozycyjnej, owego „tła”, wespół z którym tworzy on specyficzną (nb. bardzo złożoną w swojej strukturze) całość. Gdy przedmiot taki staramy się uchwycić w izolacji od konstytuującej cały szereg jego cech sytuacji ekspozycyjnej, przestajemy mieć do czynienia (intencjonalnie, oczywiście!) z **eksponatem**, mamy wtedy do czynienia z „dziełem sztuki”, z „okazem przyrodniczym” itp., ale w każdym z takich przypadków nie dochodzą do głosu (pozostają poza zakresem naszego poznania i przeżycia), te cechy faktycznie spostrzeganego przedmiotu, które stają się istotne natychmiast, gdy przedmiot taki zaczynamy „widzieć” świadomie jako element

tej całości, którą tworzy on sam i całe jego wystawowe otoczenie: „tło” podlegające jego wpływowi i wpływające jednocześnie na niego.

W drugim znaczeniu „rzeczywistością”, w którą wstawiony jest eksponat, jest pewna **sfera konceptualna** np. sfera pewnej idei naukowej (dotyczącej np. określonych przedmiotów ogólnych), czy pewnej idei estetycznej (np. pewnej koncepcji piękna wytworzonej w „wizji twórczej” artysty i domagającej się zrealizowania). „Wstawienie” eksponatu w tego rodzaju „rzeczywistość” dokonuje się już oczywiście w innym zupełnie wymiarze, niż w wypadku wstawienia go w konkretną sytuację ekspozycyjną. Można tu mówić raczej o odniesieniu (i to głównie treściowym) eksponatu do pewnych elementów tej konceptualnej rzeczywistości, o jakimś rodzaju „bycia odpowiednikiem czegoś” do tej rzeczywistości należącego, niż o faktycznym istnieniu pewnego przedmiotu „wewnątrz” jakiejś sfery bytowej. Jakkolwiek byśmy jednak tę relację nazwali, istotnym w niej jest to, że eksponat bądź wzięty jako całość, bądź uchwycony w specjalnym doborze swoich cech, wyglądown, jakości estetycznych, znaczeń itp. stanowi rodzaj „konkretyzacji” określonych elementów rzeczywistości konceptualnej, do której zostaje z racji swej istoty przynależny lub zostaje intencjonalnie (np. przez twórcę ekspozycji) przypisany.

Jako uzupełnienie tych wniosków można jeszcze dodać, że eksponat jako przedmiot typu ontycznego dany jest w bardzo specjalny sposób. Wynika to z dokonanych już wyżej spostrzeżeń na przypadkach szczegółowych. Na przykład, że jego charakter nie tylko konstytuuje się w określonego rodzaju akcie świadomościowym, przez co nabiera on charakteru podobnego (często identycznego!) z innymi przedmiotami intencjonalnymi, ale również, że jest on dany zawsze jakby z pewnego „dystansu”. Szereg muzeów usiłuje ten właśnie dystans przełamać i tendencją projektantów wystaw jest pokazanie eksponatu w sposób możliwie najbardziej przypominający pokazanie przedmiotu „naturalnego”. Dystansu tego przełamać się jednak nie daje nigdy i mimo pozorów kontaktu bezpośredniego, eksponat jest zawsze jakoś od swego odbiorcy „oddalony”. Fakt, że eksponatu nie można nigdy np. użyt-



10. Czysto prezentacyjna funkcja dzieła sztuki. Rzeźba współczesna stanowiąca zarazem element dekoracyjny w otoczeniu budynku muzealnego, stale się porusza i rytmicznie tryska wodą. W danym przypadku funkcja ta nie jest unaocznieniem pierwotnej funkcji przedmiotu, z którego powstał eksponat, lecz jest funkcją właściwą dla prezentowanego dzieła sztuki. W przypadku eksponatów o funkcji obrazującej ich faktyczna funkcja na wystawie jest zawsze w jakimś stopniu zdeformowana w stosunku do funkcji przez te eksponaty obrazowanej. Stedelijk Museum, Amsterdam.

10. Fonction purement decorative de l'objet d'art. La sculpture moderne constituan en même temps un élément décoratif l'entourage du bâtiment de musée, se remue constamment et gicle de l'eau. Dans ce cas cette fonction ne démontre pas la fonction originelle de l'objet qui fut la base de l'objet exposé, mais est la fonction propre à l'oeuvre d'art représentée. Dans le cas des objets exposés à la fonction demonstrative, leur rôle réel à l'exposition est toujours modifié par rapport à la fonction démontrée par ces objets mêmes. Stedelijk Museum, Amsterdam. (Fot. J. Świecimski 1-7, 10; Washington Hirshorn-Gallery 8; Z. Malinowski 9).

kować faktycznie („na serio”, „naprawdę”) i że każde jego użytkowanie jest zawsze do pewnego stopnia fikcyjne lub pozorowane, stanowi jeden z elementów tego właśnie dystansu poznawczego. Choć nie zawsze oddzielony od widza szybą, czy witryną eksponat zachowuje się, jakby „mimo woli” tak, jakby był do oglądania tylko przez szybę. Wynika to ze specyfiki jego funkcji i wyłączenia ze strefy życia codziennego.

W wielu wypadkach sposób w jaki eksponaty są dane widzowi jest, jak gdyby „z góry zaprogramowany”, w szczególności określa on w jakich wyglądach, jakościach estetycznych, czy też w jakich treściach (znaczeniach) eksponat powinien być przez odbiorcę percepowany, przeżywany lub rozumiany. To ukierunkowanie z góry sposobu widzenia eksponatu zachodzi w każdym bez wyjątku przypadku, tzn. również wtedy, gdy odbiorcy pozostawia się dużą swobodę w kształtowaniu jego indywidualnych „konkretyzacji” eksponatu (np. gdy jest on dziełem sztuki, a przynajmniej „przedmiotem pięknym” dającym się przeżyć na wiele różnych sposobów). Większość „konkretyzacji”, o których mowa jest *nb.* w podstawowych badaniach estetycznych, dokonuje się właśnie w warunkach ekspozycyjnych i jest przez nie w jakimś stopniu określona. I tylko niezauważenie, że tworzenie tych „konkretyzacji” dotyczy w rzeczywistości eksponatu, a nie dzieła sztuki istniejącego „nigdzie” sprawia, że np. analiza ich treści wypada często niedokładnie np., że wypadają z niej te cechy „konkretyzacji”, które nie mogłyby się pojawić nigdzie indziej, jak tylko w sytuacji wystawy, czy nawet ekspozycji określonego, jednostkowego rodzaju. Odpowiednie **pokazanie** np. dzieła sztuki na wystawie muzealnej polega właśnie na ograniczeniu możliwych „konkretyzacji” tego dzieła do pewnego, optymalnego pod względem wartości estetycznej zakresu.

Przeprowadzone rozważania były potrzebne jako pierwszy krok w naszym toku badawczym. Przede wszystkim trzeba było ich dokonać, aby rozgraniczyć zakresy pojęciowe, które w praktyce muzealnej są często ze sobą mylone. Krok następny, który trzeba będzie uczynić, to analiza zagadnienia, która poprowadzi już bezpośrednio do interesującego

nas problemu, a mianowicie rozwiązania postawionego na wstępie pytania prawdy i nie-prawdy przedmiotu kulturowego znajdującego się w funkcji eksponatu. A to z kolei doprowadzi

do zagadnień etycznych związanych z eksponatem i ekspozycją. Etapy te zostaną przedstawione jednak dopiero w następnej części tego opracowania.

Przypisy

¹ Gdy chodzi o twórczość artystyczną może być to również „wierność wobec prawdy” w innym sensie, niż to rozumiane w przypadku poznania naukowego; „prawda” lub „prawdziwość”, wobec której winna obowiązywać tu wierność może być czysto subiektywnego charakteru (np. jako „moja” prawda), jako autentyczność dzieła, jego niezklamianie, jego prawdziwość kompozycyjna itd. por. niżej.

² R. Ingarden, *O różnych rozumieniach prawdziwości w dziele sztuki*, (w:) *Studia z Estetyki*, Warszawa t. 1: 1957.

³ Piszę umyślnie o tym przedmiocie jako podłożu przeżycia estetycznego, by nie identyfikować tego przedmiotu z przedmiotem przeżycia estetycznego w rozumieniu ingardenowskim. Jak wiadomo, przedmiot przeżycia estetycznego w tym rozumieniu jest przedmiotem czysto intencjonalnym.

⁴ J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny*. Kraków 1978.

⁵ Odwołuję się tu do ontologicznej koncepcji dzieła sztuki w systemie R. Ingardena.

⁶ W wypadku eksponatów przyrodniczych, zwłaszcza zoologicznych, to co jest faktycznie prezentowane odbiorcy jest często nikłym szczątkiem autentyku, zdeformowanym, odbarwionym itd. Są okazy, których w ogóle nie można nigdy eksponować jako autentyki np. z powodu rozkładu tkanek, nie dającego się zahamować (zwłaszcza gdy okaz jest wiel-

kich rozmiarów); okazy takie muszą być odtwarzane i to co się ostatecznie prezentuje w muzeach jest tylko makieta autentyku.

⁷ Pod tym kątem ocenia się np. czy w ogóle dany okaz da się eksponować jako autentyk czy też nie, względnie, jak będzie on wyglądał jeślibyśmy go eksponowali jako autentyk. Od oceny tej zależą np. późniejsze zabiegi konserwatorskie czy rekonstrukcyjne, aż do wykonywania makiety okazu.

⁸ Tzn. tak, jak to występuje np. w estetyce ingardenowskiej, gdzie celowo abstrahuje się od otoczenia dzieła sztuki, w którym dzieło to faktycznie się znajduje, by łatwiej dotrzeć do jego formalnej budowy.

⁹ Na takim właśnie „zobaczeniu przedmiotu wraz z elementami otoczenia” polega każde „widzenie artystyczne”, np. gdy spoglądamy na pewien wycinek znajdującej się w polu naszego widzenia rzeczywistości jako na „martwą naturę”, którą zamierzamy np. namalować. Wtedy nastawienie się na relacje formalne i kolorystyczne pomiędzy poszczególnymi przedmiotami, dostrzeżenie przede wszystkim ich cech czy jakości względnych ma zasadnicze znaczenie. Zmiana sensu (względego) takich przedmiotów wynika właśnie z ich układu wzajemnego. Będzie jeszcze o tym mowa w drugiej części tego opracowania.

¹⁰ Na tym np. polega odbiór utworów dioramowych, tak częstych w muzeach przyrodniczych, etnograficznych i historycznych.

Jerzy Świecimski

Certains problèmes ontologiques, esthétiques et éthiques liés à la présentation, la conservation et la reconstruction des objets de culture dans l'exposition museale

Le présent travail (première partie) est, proprement dit, l'introduction à la théorie de l'objet exposée et de l'exposition; et en même temps il constitue le pas en avant dans les recherches fondamentales ontologiques et esthétiques sur les objets de culture, en particulier sur les objets d'art dans le système de phénoménologiques, surtout dans l'ontologie et l'esthétique de Roman Ingarden.

D'après cette conception l'objet exposé et l'exposition museals sont traités comme une espèce particulière de la „réalité”, différente par égard au contenu et à la fonction de tout ce que nous rencontrons dans le monde „quotidien” qui nous entoure. Le produit exposé est un objet isolé de son propre milieu et privé de sa fonction originale ou un objet produit spécialement pour l'exposer dans le musée.

Il présente son contenu „propre” ou celui qu'on lui confie à montrer le contenu concernant non seulement lui-même mais aussi un autre „objet” qui peut être privé totalement du caractère ontologique du chose (étant par exemple: un processus, un événement etc.)

Le contenu d'un objet exposé dépend en grande partie de la manière de sa présentation, par exemple: de la nature de l'espace où il est placé, ainsi que de son contexte. Par rapport à cela, c'est le problème de la responsabilité du contenu et de la valeur de l'objet exposé qui se pose: convenablement à la manière de sa présentation, un objet présenté peut véhiculer la vérité ou la fausseté; ses valeurs (esthétiques, artistiques et emotives etc.) peuvent être gardées, renforcées ou détruites. C'est pourquoi les problèmes typiquement ontologiques, donc décrivant le caractère d'un objet exposé et de l'exposition comme celui des objets d'un genre spécial qui se caractérisent par une existence spécifique etc., sont liés avec les problèmes éthiques. La façon de la présentation d'un objet de culture, et comme nous le verrons, aussi la manière de sa conservation et surtout de sa reconstruction bien qu'elle ne regarde directement que l'aspect matériel de la chose, nous informe des attitudes scientifiques bien déterminées, des jugements sur les valeurs et des types des impressions esthétiques en conséquence desquelles la présentation, la conservation et la reconstruction des objets de culture est réalisée d'un tel ou tel façon.

Le présent travail constitue un pas en avant par rapport aux recherches fondamentales esthétiques de Ingarden parce qu'elle essaie de montrer un objet de culture de la même manière qu'on le perçoit en réalité: cela veut dire avec des éléments de son entourage. La situation de l'exposition dans laquelle l'objet de culture dépend particulièrement fort de son entourage, présente un exemple extrême mais pour cette raison très favorable pour l'analyse de ce problème. L'exposition muséale elle-même peut être aussi analysée comme objet de culture d'un certain genre, concrètement celui qui rejoint en lui des éléments de l'architecture, des arts plastiques et du langage. Quand une exposition présente des valeurs artistiques remarquables, elle peut être traitée comme l'objet d'art „*sui generis*”. Cette oeuvre peut se composer des „objets ordinaires” appartenant primitivement à notre réalité quotidienne, des produits de la nature ainsi que des objets d'art, par exemple: des tableaux, des sculptures et des fragments de l'architecture. De cela résulte le degré plus haut de la complication de la structure formelle des ces formations exposées. Cette conception nous conduit alors au nouveau domaine de l'esthétique et de l'ontologie: précisément à l'esthétique de l'objet exposé et de l'exposition. Et aussi aux problèmes éthiques liés avec cette esthétique lesquels, bien qu'ils aient pour objet direct seulement des choses inanimées parlent indirectement aussi de l'homme.