

# Świecimski, Jerzy

---

## Ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki

---

Muzealnictwo 34, 38-51

---

1992

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Le nouveau bâtiment du Musée de Silésie à Katowice

Le projet du nouveau bâtiment du Musée de Silésie à Katowice a été réalisé par l'atelier PRO ARTE, dirigé par l'ingénieur et architecte Jan Fiszer. Ce projet a été conçu pour le concours architectonique, organisé en 1986 par la Société des Architectes Polonais et les autorités locales. Ce bâtiment est localisé près du parc Kościuszki, entre les rues Górnośląska, Kościuszki, W. Stwosza sur la surface de 3.60 h. Le bâtiment compte 432.000 m<sup>3</sup>, dont 57.000 m<sup>3</sup> des installations. L'axe dominant de la composition du bâtiment est celle de l'entrée et du hall principal. Les trajets intérieur perpendiculaires et parallèles de cette axe.

Il existe la possibilité d'agrandir des espaces particulières et de les rendre plus petits. On peut aussi les lier à l'aide des murs mobiles. Les installations électriques et celles de la

climatisation sont placées dans les piliers creusés et dans les poutres du plancher. Les magasins et des ateliers spécialisés sont localisés dans deux niveaux sous-terrains. Le rez-de-chaussée et le première étage sont les niveaux des expositions, au deuxième étage il y a les ateliers scientifiques et l'administration. A cause des conditions géologiques on a proposé dans le projet les caissons de fondation indépendants comme élément constructif, moulés en béton armé monolithique. La construction porteuse à ossature entretoise est prévue dans le béton armé et vibré. La lumière naturelle est assurée par le système des verrières et des trous, il y a aussi la lumière artificielle à incandescence. Les architectes ont profité des plus récents réussites dans le domaine de la construction des musées.

Jerzy Świecimski

## Ekspozycja muzealna jako dzieło sztuki

Przegląd rozwiązań wystawowych, których dostarczają nam muzea zarówno dawne, jak współczesne nasuwa pytanie na temat wartości stanowiących w poszczególnych wystawach, czy typach wystaw, moment dominujący. Pytanie to jest o tyle ważne, że inspiruje systematyczne zestawienie rodzajów wartości, którym wystawy muzealne różnych typów, w różnych czasach i w różnych krajach były podporządkowane, a tym samym prowadzi do zagadnienia kryteriów kwalifikacji wystaw muzealnych, np. kryteriów ich oceny w opracowaniach krytycznych, czy w trakcie procesów projektowania i realizowania. W wymiarze praktycznym rozwiązanie tego zagadnienia może dać odpowiedź na temat przydatności: czy to indywidualnych rozwiązań wystawowych, czy określonych typów wystaw w odniesieniu do określonej sytuacji kulturowej, wyznaczonej przez historyczny czas i rejon geograficzny, a tym samym sprawności funkcjonowania wystawy, jak też zakresu jej funkcji<sup>1</sup>.

Podjęcie tematu wartości leżących u podłoża wystaw muzealnych uzasadnione jest okolicznością, że wystawy te nigdy nie powstawały przypadkowo, lecz tworzone były zawsze „w imię czegoś”, lub „ze względu na coś” i że owo „coś”,

jako moment inspirujący każde powstanie wystawy wiązało się zawsze z jakąś wartościowością, lub samo uznawane było za jakąś wartość. Również i kształt wystawy nigdy nie był wynikiem przypadku, lecz miał zawsze u swego źródła przeświadczenie o wartościach tego, co w danym, konkretnym sposobie rozwiązania utworu wystawowego obierano za moment dominujący: np. pewną ideę, pewien obejmujący całość wystawy program, pewną zasadę budowania wystawy itp. Odpowiednio do tego rodzaju przyjętej dominanty kształtowana była zarówno wartość treściowa wystawy (np. dobór prezentowanych w wystawie obiektów wraz z ich znaczeniami, sądy np. twierdzenia naukowe, które wystawa miała za zadanie unaoczniać i przekazywać pod postacią „języka wizualnego” zwiedzającym), jak również sposób rozwiązania koncepcji przestrzenno-kolorystycznej i oświetleniowej wystawy, jej styl i estetyczna „wymowa”, jej sens artystyczny czy estetyczny. Rodzaj wartości leżących u podłoża zarówno samego pomysłu zbudowania wystawy, jak sposobu jego realizacji jest też niezmiernie istotny dla zrozumienia zróżnicowania zarówno rozwiązań jednostkowych, jak typów wystawowych i to zarówno od strony treściowo-znaczeniowej, jak estetycznej. Bez jego uwzględnienia

całe to zróżnicowanie przedstawiałoby się jedynie jako pewna mozaika, której elementy można wprawdzie na podstawie zachodzących między nimi podobieństw i różnic uporządkować, a nawet wyznaczyć między nimi związki genetyczne, nie mniej, której ostateczne źródło i której istota pozostawałyby dla nas niezrozumiałe.

Ocena rozwiązań wystawowych dokonywana pod kątem ich wartości leży w zasadzie poza zakresem badań naukowych: nie uwzględnia jej ani teoria budowy utworów ekspozycyjnych, ani typologia rozwiązań wystawowych, zarówno porównawcza, jak historyczna (genetyczna); nie znajdziemy jej też w rozważaniach z zakresu teorii ekspozycji czy estetyki ekspozycyjnej. Wszystkie te badania ograniczające się wyłącznie do stwierdzenia faktów i związków między faktami przygotowując wprawdzie podstawy do formułowania sądów wartościujących, same jednak wstrzymują się od ich formułowania<sup>2</sup>. Wśród twierdzeń formułowanych w badaniach muzeologicznych (dokładniej: ekspozycjologicznych) nie znajdziemy więc nic, co jest tak istotne np. dla praktyki projektowania wystaw, czy dla ich odbioru; z badań tych dowiemy się wprawdzie, jak poszczególne typy utworów ekspozycyjnych są zbudowane, np. jaką mają strukturę treściową i przestrzenno-kolorystyczną, jaki jest „rodowód” poszczególnych rodzajów rozwiązań wystawowych (w tym, przede wszystkim, jakie są uzależnienia tych rozwiązań od sytuacji kulturowych różnych czasów i różnych rejonów geograficznych). Jak zatem mamy rozumieć genezę poszczególnych typów utworów ekspozycyjnych od strony historycznej, nie dowiemy się jednak, które z poszczególnych typów utworów wystawowych należy uznać za „lepsze”, czy „bardziej trafne”, które zaś za „gorsze” lub „estetycznie chybione” i z jakiego powodu. Jeśli więc muzeolog-teoretyk formułuje na temat utworów wystawowych jakieś stwierdzenia wartościujące, w jakiś sposób stara się je ocenić, czyni to już poza właściwym programem badawczym i niejako „na własny rachunek”, dając wyraz np. swym indywidualnym preferencjom estetycznym, swej artystycznej kulturze, wypowiadając opinie aprobaty czy dezaprobaty wobec takiej, czy innej koncepcji w interpretacji tematu wystawy itp., żadna jednak z tego rodzaju wypowiedzi nie ma statusu twierdzenia naukowego, choć

— jak zaznaczono — wypowiedzi takie mogą być zbudowane na podstawie naukowych twierdzeń. Zakres programu badawczego i twierdzeń formułowanych w wyniku tego programu jest zasadniczo odmienny od tego wszystkiego, co nosi w sobie element wartościowania i stanowi np. treść porozumiewania się między sobą artystów (także artystów projektujących wystawy muzealne), lub kształtowania świadomości artystycznej studentów czy młodszych adeptów praktyki muzealnej (której nie należy mylić z muzeologią jako dziedziną nauki), gdzie nie stwierdzanie faktów, lub wykrywanie związków między faktami, lecz właśnie intuicja i indywidualne (często np. bardzo subiektywne) odczucie jakości i wartości przedmiotu poznawanego stanowi istotną i najbardziej wartościową treść wzajemnego porozumienia.

Nie można zatem nie zauważyć, że sformułowania, które uzyskujemy w wyniku badań naukowych stanowią z racji ich programu jedynie część tego, co dla objęcia całości problematyki związanej z wystawami muzealnymi jest potrzebne poznawczo. Pojęcie poznania musi być zatem w stosunku do tej całości poszerzone o to, co leży poza zakresem badania ściśle naukowego. Sformułowania wartościujące, choć — jak zaznaczyliśmy — leżące poza zakresem

14. Wnętrze muzealne typu rezydencjalnego lub dawnej rezydencji ze zbiorami typu muzealnego. Museo di Villa Borghese w Rzymie. Wnętrze tworzy z eksponatami jedną całość kompozycyjną. Informacji naukowej brak.

14. L'intérieur du musée du type résidentiel ou une résidence ancienne avec les collections de musée. L'intérieur constitue un ensemble avec les objets exposés. Museo di Villa Borghese à Rome. Pas d'information scientifique.

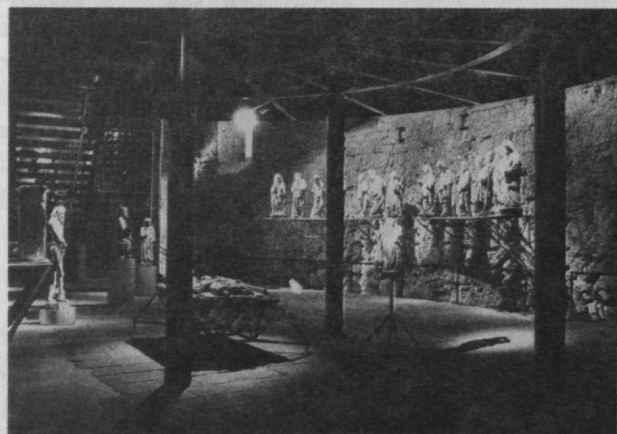


nauki (przynajmniej w rozumieniu czystej faktografii, czy rozumowania racjonalnego) stanowią dla muzeologii bardzo cenne uzupełnienie, bez którego np. projektowanie wystaw, będące w części tylko procesem intelektualnym, w części zaś (i to nierzadko znacznie większej) procesem *par excellence* twórczym, nie byłoby w ogóle możliwe. I tę granicę ścisłej naukowości zdecydujemy się teraz właśnie przekroczyć.

W niniejszym opracowaniu zajmiemy się szczególnego rodzaju rozwiązaniami wystawowymi, w których zagadnienie wartości (a dokładniej mówiąc, rodzaju wartości) nabiera bardzo specjalnego znaczenia. Są to rozwiązania oparte o dominację jakości estetycznej wartościowych i odpowiednio do nich, wartości estetycznych<sup>3</sup>. Zasada projektowania i realizacji tych wystaw dokonuje się w zasadzie niezależnie od rodzaju ich zawartości treściowej, czy ich przynależności do tej, lub innej dziedziny naukowej. Wśród należących tu rozwiązań znajdują się więc zarówno wystawy poświęcone sztuce (jest ich nb., co zrozumiałe, znaczna większość), jak również wystawy o innych zakresach tematyki, np. archeologiczne (głównie

15. Współczesna ekspozycja sztuki o funkcji wyrastającej poza zwykłą informację naukową. Kompozycja eksponatów w przestrzeni architektonicznej i efekty oświetleniowe oparte na kontrastach stwarzają nastrój tajemniczości, niemal mistyki. Wystawa ma podkład dźwiękowy, którego źródłem jest rzeźba abstrakcyjna ustawiona w poprzedniej sali. Fribourg (Szwajcaria). Musée d'Art et d'Histoire.

15. Une exposition contemporaine de l'art dont la fonction dépasse une information scientifique ordinaire. La composition des objets exposés dans l'espace architectonique et les effets de la lumière basés sur des contrastes créent une atmosphère mystérieuse, même mystique. Cette exposition possède un cadre musical dont la source est une sculpture abstraite placée dans la salle précédente. Fribourg (Suisse). Musée d'Art et d'Histoire.



poświęcone kulturze antyku), historyczne, a nawet, choć w wyjątkowych już przypadkach, techniczne i przyrodnicze.

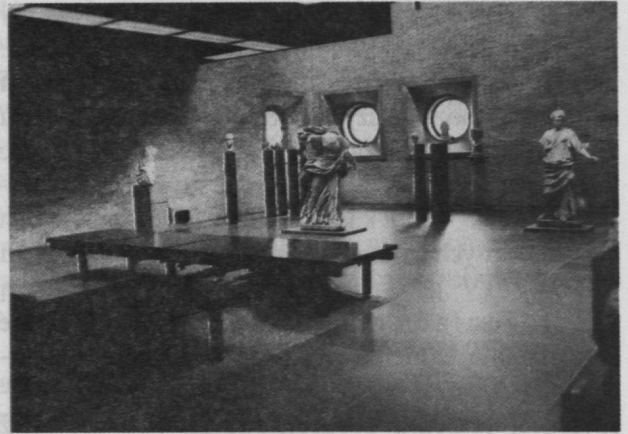
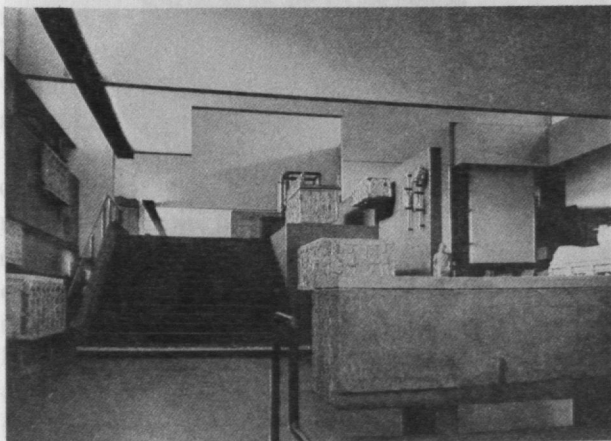
W zaproponowanej przeze mnie w 1976 r. typologii muzealnych utworów wystawowych<sup>4</sup> rozwiązanie określiłem jako tzw. GRUPĘ IV. Ze względu na dominację w nich czynnika estetycznego, można je określić mianem wystaw panestetycznych. Czynniki estetyzacji dominuje bowiem w tych wystawach tak dalece, że treść naukowa ulega w nich co najmniej zredukowaniu, zawsze zresztą jest wtedy dyskretnie tylko zaznaczona, a w przypadkach skrajnych zostaje całkowicie wyeliminowana. Estetyczna „wymowa” bądź to prezentowanych w tych wystawach obiektów, bądź (co jest bardziej typowe) całości ekspozycji (tzn. ekspozycji wziętej wraz z elementami „oprawy” architektonicznej eksponatów np. wraz ze sztafażem, elementami konstrukcyjnymi, meblarstwem itp.) staje się główną, a niekiedy jedyną treścią wystawy. Wystawy te przeznaczone są w pierwszym rzędzie, a niekiedy wyłącznie do odbioru realizowanego w formie przeżycia estetycznego. Informacja naukowa, o ile w ogóle w tych wystawach jest zawarta, jest czynnikiem, który może być wprawdzie odbierany, którego odbiór nie jest wszelako konieczny np. może być, nawet przy odbiorze prawidłowym, całkowicie pominięty, jako drugoplanowy, bądź nieistotny, „nieważny”. Niektóre (radikalne) rozwiązania w tej grupie są tak zbudowane, że odbiór ich w postawie intelektualno-poznawczej staje się całkowicie nietrafny, ponieważ nie chodzi o tzw. informację naukową. W konsekwencji nastawianie się na odczytywanie tej informacji koliduje z tym, co dla owych wystaw jest najbardziej wartościowe i istotne, co stanowi ich właściwy sens. Zasada tworzenia wystaw panestetycznych przypomina zatem zasadę tworzenia dzieł sztuki, których nadrzędna racja leży nie w poza-estetycznej (choć obecnej w nich przecież) treści, a tym bardziej w tym, co owa treść ilustruje, na co w sferze poza-artystycznej wskazuje (np. pewnego rodzaju przedmioty realne, pewne zdarzenia historyczne itp.).

Zasada ta pokrywa się zatem z założeniami tworzenia dzieł sztuki jedynie ze względu na pewien ich sens artystyczny i na tę strefę jakości i wartości, która wiąże się integralnie

z artystem i tylko z nim, pojętym w sposób autonomiczny. Wśród najwybitniejszych i najbardziej konsekwentnie zbudowanych rozwiązań panestetycznych, odważmy się tu sformułować sąd wartościujący, znajdują się rozwiązania mające status rzeczywistych dzieł sztuki. Oczywiście tylko niektóre z rozwiązań panestetycznych status ten faktycznie osiągają, choć wszystkie należące do GRUPY IV rozwiązania podporządkowane są przynajmniej intencji ukształtowania ich jako dzieła sztuki.

W analizach typologicznych ekspozycje panestetyczne są rozpoznawalne, nawet bez konieczności nastawiania się na intuicyjnie tylko wyczuwalny zespół zawartych w nich jakości i wartości estetycznych. Rozpoznawanie to możliwe jest na dwojakiej podstawie: 1. W wystawach tych stwierdza się zawsze nikły udział treści naukowej, a niekiedy całkowity jej brak. Brak jest konsekwentnie czynnika informacji typu dydaktycznego, tak charakterystycznej dla zaawansowanych wystaw muzealnych o tematyce spoza zakresu sztuki, w tym także wystaw estetyzowanych. 2. Wystawy panestetyczne cechują się wyraźnym udziałem czynnika kompozycji przestrzenno-kolorystycznej oraz techniki oświetleniowej, nastawionej przeważnie na światłocieniowy modelunek prezentowanych obiektów, oraz tworzenie kontrastów między prezentowanymi obiektami i ich architektonicznym tłem. Oba te czynniki muszą występować

16. Ekspozycja typu kolekcji naukowej wkomponowanej we współczesne wnętrze muzealne. Museo Gregoriano Profano na Watykanie. 16. Une exposition du type collection scientifique composée avec l'intérieur contemporain du musée. Museo Gregoriano Profano (Vatican).



17. Wnętrze wystawowe, w którym eksponaty tworzą całość kompozycyjną wraz z architektoniczną ich „oprawą”. Po względem treści ekspozycja wyrasta poza zwykłą informację naukową, staje się przedmiotem przeżycia estetycznego lub poznania poza-intelektualnego. Museo Gregoriano Profano na Watykanie.

17. L'intérieur de l'exposition où les objets exposés constituent un ensemble avec leur „cadre” architectonique. S'il s'agit du contenu l'exposition dépasse une information scientifique ordinaire et devient l'objet de l'expérience esthétique où de la connaissance non-intellectuelle. Museo Gregoriano Profano (Vatican).

poważać zawsze łącznie tzn. nie jest wystarczające dla zaliczenia rozwiązania wystawowego do GRUPY IV na podstawie stwierdzenia w nim jednego tylko z obu czynników. Przykładowo, nie należą do grupy wystaw panestetycznych wystawy o dużym udziale czynnika kompozycyjnego (organizacja kompozycji przestrzeni, koloru i światła), gdy jednocześnie istotną rolę spełnia w nich treść naukowa, zwłaszcza zaś popularyzująca naukę dydaktyka. I przeciwnie, do grupy wystaw panestetycznych nie należą te rozwiązania, w których treść naukowa jest wprawdzie nikła, lecz brak jest zarazem w nich czynnika estetycznego np. gdzie wystawa przedstawia obraz przestrzennej i kolorystycznej przypadkowości, gdzie nie istnieje świadome operowanie światłem itp. Wystawy, w których dominuje czynnik naukowości (w szczególności pod postacią popularyzacyjnego dydaktyzmu) i zarazem brak jest czynnika kompozycyjnego, stanowią radykalne przeciwieństwo wystaw panestetycznych.

Analizy typologiczne stwierdzając przynależność pewnej liczby rozwiązań wystawowych do GRUPY IV nie wyróżniają oczywiście stopni ich estetycznej jakości, traktując wszystkie przynależne tam wystawy jednakowo, tzn. wyłącznie

jako zespół wyraźnie rozpuszczalny i opisywalny na podstawie charakterystycznych dla niego cech: metoda faktograficzna nie rozporządza bowiem aparatem poznawczym, który pozwalałby na wyróżnienie rozwiązań najwybitniejszych, a więc w danym przypadku mających status rzeczywistych dzieł sztuki. Jeżeli więc w analizach typologicznych mówi się niekiedy o wystawach GRUPY IV jako o takich, które tworzone są w założeniach dzieła sztuki, jest to wyłącznie stwierdzenie istnienia pewnego programu projektowania wystaw (jako pewnego faktu) i towarzyszącej takiemu programowi intencji (również jako pewnego faktu)<sup>5</sup>, nie jest to natomiast stwierdzenie osiągnięcia przez te wystawy określonego stopnia estetycznej jakości i tym samym posiadania przez te wystawy wartości specjalnego rodzaju, nie przysługującej wystawom innych typów czy innego stopnia organizacji. Wyróżnienie wystaw, które zasługują na miano rzeczywistych dzieł sztuki, a więc takich, które przy określonym programie projektowania rzeczywiście osiągnęły najwyższy stopień artyzmu, możliwe jest dopiero przy przekroczeniu granicy czysto faktograficznego poznania. Intuicja jakości i wartości estetycznych, możliwość ich bezpośredniego wycucia (można tu mówić także o bezpośrednim ich „doświadczeniu”)<sup>6</sup> staje się wtedy właściwym narzędziem poznawczym. Zastosowanie jego stanowi zarazem przekroczenie granicy poznania naukowego w znaczeniu tradycyjnym zakładającego, że wszystko, co naukowo poznawalne powinno spełniać warunek weryfikacji w wymiarze ponad-indywidualnym, a przynajmniej intersubiektywnym. Intuicja jakości estetycznych, choć w indywidualnym odbiorze tych wartości jak się wprowadza jako doświadczenie o niezachwianej pewności (jesteśmy „absolutnie pewni”, że mamy do czynienia z dziełem sztuki, z utworem przeciętnym, z kiczem itp.), nie spełnia owego podstawowego warunku obiektywności poznania naukowego, nie istnieje żaden „termometr”, który przyłożony do badanego obiektu pozwalałby na obiektywne stwierdzenie w nim odpowiedniego stopnia jakości estetycznych („artystyczności”).

Niewątpliwie pozanaukowy charakter poznania intuicyjnego jakości i wartości estetycznych nie znaczy, że przy odpowiedniej sprawności odbiorczej i przy stanowiącej jej potencjalne podłoże

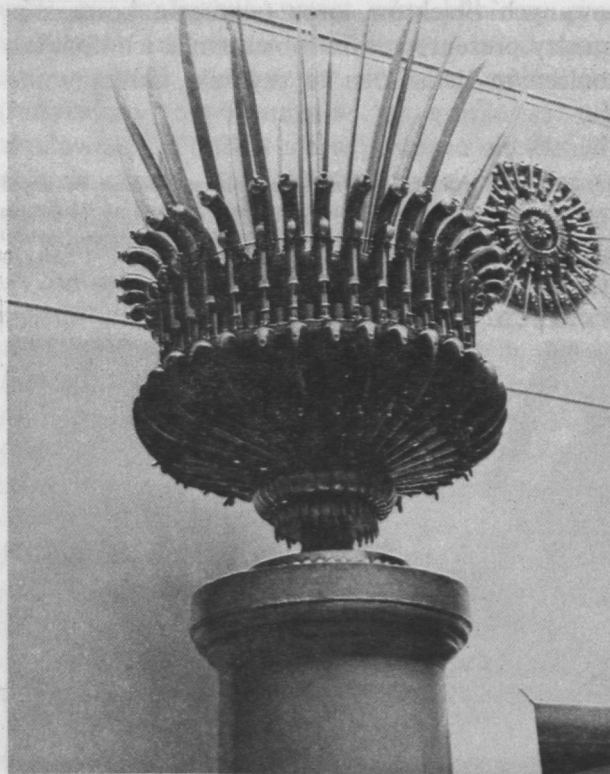
dyspozycji percepcyjnej, intuicja ta nie jest także w intersubiektywnym wymiarze wartościowa. Zauważyć choćby trzeba, że wszelkiego rodzaju oceny obiektów artystycznych, które przy różnych okazjach się formułuje (np. w recenzjach, przy porozumiewaniu się wzajemnym artystów, w praktyce pedagogicznej na uczelniach artystycznych itp.), mimo swej niewątpliwej jednostkowości, mają jednak jakąś „społeczną ważność”, a działając na zasadzie sądów obiektywnych i zarazem powszechnych, stają się — przynajmniej w pewnym okresie czasowym (bo oceny takie z czasem się zmieniają) — udziałem ogółu, jako czynnik kształtowania kultury artystycznej społeczeństwa.

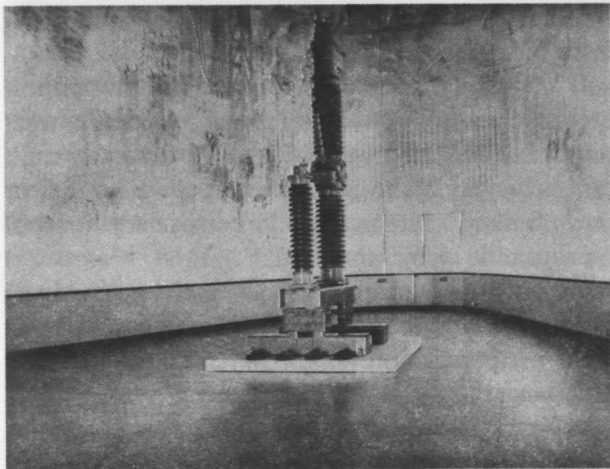
Mówiąc o genezie wystaw panestetycznych można mieć na myśli rozmaite jej znaczenia.

1. Genezę tę można rozumieć w sensie czynnika inspirującego powstawanie tych dzieł w każ-

18. Ekspонат dziewiętnastowieczny zbudowany z innych ekspонатów, które w obrębie kompozycji podporządkowanej celom artystyczno-dekoracyjnym tracą swą indywidualność i są ledwo rozpoznawalne w swej pierwotnej funkcji. Musée de la Marine, Paryż.

18. L'objet du XIXème siècle construit des autres objets qui, dans la composition subordonnée aux buts artistiques et décoratifs, perdent leur individualité et sont à peine reconnaissables dans leur fonction originare. Musée de la Marine, Paris.





19. Izolator elektryczny przekształcony w rzeźbę abstrakcyjną, choć występuje w obrębie wystawy o profilu naukowo-dydaktycznym: problematyka techniki. Tło dla eksponatu autorstwa Raoul'a Dufy. Palais de la Découverte, Paryż.

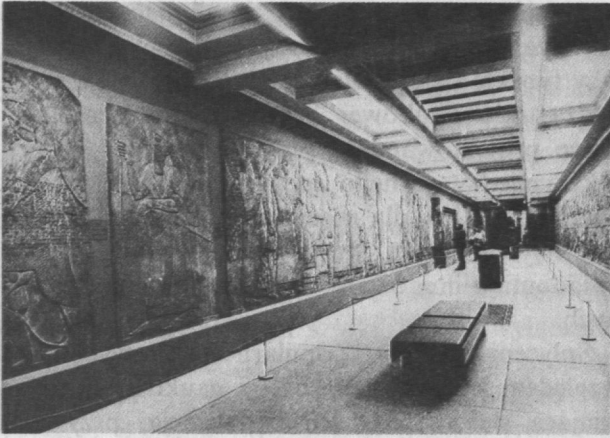
19. L'isolateur électrique transformé en sculpture abstraite, bien qu'il soit exposé dans le cadre de l'exposition aux buts scientifiques et didactiques: la problématique de la technique. L'auteur du cadre de l'objet exposé: Raoul Dufy. Palais de la Découverte, Paris.

dorazowym procesie projektowania. Można w tym przypadku postawić tezę, że wystawy takie wyrastają na podłożu przeświadczenia projektantów, iż pośród wszystkich wartości, którymi cechować się mogą wystawy muzealne, najwyższą pozycję zajmują wartości estetyczne („artystyczność”). Wyraźne pomniejszenie znaczenia treści naukowych i zdecydowana eliminacja z wystaw panestetycznych czynnika popularyzacji nauki (dydaktyczności) wyraźnie wskazuje, co przy tworzeniu tych wystaw zostaje uznane za najważniejsze, albo i jedynie wartościowe. Wystawy panestetyczne powstają zatem w wyniku dokonywania świadomego wyboru między różnego rodzaju wartościami, zwłaszcza zaś między tymi, które w obrębie jednego i tego samego utworu wystawowego nie mogą ze sobą „współżyć” na równych prawach, lub wykluczają się całkowicie.

Dokonywanie wyboru między różnymi wartościami towarzyszy (i musi towarzyszyć) każdemu procesowi projektowania. W konsekwencji decyduje o charakterze wystawy, o jej funkcji, a także o tym, do kogo jest ona adresowana. Wystawy nastawione np. na popularyzację wiedzy mogą być wprawdzie wyposażone w pewne jakości estetyczne (choć nie jest to dla ich sprawności bezwzględnie konieczne). Nigdy też nie mogą one

stanowić w nich elementu dominującego, a co najwyżej tylko pomocniczy, najczęściej spełniający funkcję środka ułatwiającego percepcję przez widza treści naukowej. Wystawy popularno-naukowe projektowane są przy dokonaniu wyboru także między różnego rodzaju treściami naukowymi, które np. dla specjalistów-badaczy przedstawiają najwyższą wartość są z tych wystaw świadomie eliminowane na rzecz treści elementarnych.

Splycenie wystaw popularno-naukowych pod względem ich zawartości treści naukowych, pojawiająca się niekiedy ich banalizacja, przy jednoczesnym dążeniu do maksymalnego ułatwienia ich percepcji przez odbiorcę nie przygotowanego merytorycznie (np. przez widza młodocianego, przez tzw. przeciętną publiczność zwiedzającą itp.) jest wynikiem określonego wyboru. Wykluczone jest w tego rodzaju wystawach nie tylko nasycenie ich specjalistycznymi, trudnymi do zrozumienia treściami naukowymi, jak podporządkowanie wystawy czynnikowi „artystyczności”, który przy założeniu popularyzacji wiedzy naukowej nie ma właściwie racji bytu, mogąc — jak mówiono — spełniać co najwyżej tylko funkcję środka ułatwiającego percepcję treści naukowej<sup>7</sup>. Przeciwnie, wystawy, w których projektant decyduje się na wydobycie czy to z prezentowanych obiektów, czy z całości utworu wystawowego jakości estetycznych, muszą rezygnować z założeń naukowo-popularyzatorskich, a tym samym z możliwości ich masowego odbioru. Wystawy panestetyczne są więc w pewnym sensie (bo innym, niż specjalistyczne wystawy naukowe) wystawami elitarnymi: zakładają one określony stopień przygotowania odbiorcy, jego odpowiednią sprawność w doświadczeniu tego, co stanowi najgłębszą istotę każdego rzeczywistego dzieła sztuki — bez względu na rodzaj prezentowanego materiału eksponatowego i jego przynależność do tej, czy innej dziedziny naukowej: do historii sztuki, nauk technicznych czy do nauki o przyrodzie. W tym elitaryzmie wystawy panestetyczne stają na podobnej pozycji, jak rzetelne dzieła sztuki, których najgłębszego sensu (tego, który stanowi o ich artyzmie) nie podobna odebrać (zrozumieć, a przede wszystkim autentycznie przeżyć) jedynie poprzez odczytanie ewentualnie zawartej w tych dziełach treści anegdotycznej (tematu literackiego), czy nawet kom-



20. Ekspozycja typu naukowego, jakkolwiek zbudowana z dzieł sztuki (refieły asyryjskie), sama nie wykazuje nawet śladu kompozycji, a jedynie merytoryczne uporządkowanie obiektów. British Museum, Londyn.

20. Une exposition du type scientifique, bien que constituée des oeuvres d'art (les bas-reliefs assyriens). L'exposition elle-même ne montre pas même une trace de composition, seulement une disposition essentielle des objets. British Museum, London.

pozycji w wymiarze jej racjonalnie dostępnej konstrukcji. Odbiór sensu wystaw panestetycznych nie może też dokonywać się w postawie „byle jak”, w pobieżnym oglądzie lub powierzchownym odczytaniu, co wystarczające jest całkowicie np. w przypadku odbioru komunikatu prasowego, widowiska telewizyjnego, czy w nastawieniu wyłącznie intelektualnym, wystarczającym przy odbiorze wystaw naukowych, operujących w pierwszym rzędzie informacją. Treść, którą przekazują wystawy panestetyczne nie jest bowiem z gatunku „informacji”. Wystawy te są pod względem zawartości treściowej, a przede wszystkim pod względem ładunku emocjonalnego swej treści czymś diametralnie odmiennym od wystaw informacyjnych.

2. Geneza wystaw panestetycznych może być również interpretowana w sensie ich historycznego „rodowodu”. Wystawy panestetyczne nie pojawiły się bowiem jako coś całkowicie nowego, przeciwnie ich postać, czy program tworzenia przygotowany był przez utwory innych typów. Droga rozwojowa, która doprowadziła ostatecznie do powstania wystaw panestetycznych jest nb. złożona i wiele faktów wskazuje na to, że wystawy te są wynikiem tendencji projektowych rozmaitego rodzaju; można by tu — posługując się terminologią nauk przyrodniczych — mówić

o „polifiletycznym” rozwoju tych wystaw, o wielkości ich genetycznych źródeł;

a) Z jednej strony u źródeł wystaw panestetycznych znajdują się wszelkiego rodzaju wystawy zawierające w swej strukturze czynnik kompozycyjny, jako współrzędny pod względem swej funkcji innym czynnikiem decydującym o programie projektowania;

b) Z drugiej strony źródeł tych poszukiwać można w zasadzie tworzenia dzieł sztuki budowanych z „przedmiotów gotowych”. Rozpatrzmy oba te wątki bliżej.

ad (a) Pierwowzorów wystaw panestetycznych poszukiwać można częściowo już w bardzo odległych historycznie rozwiązaniach muzealnych, a nawet protomuzealnych: w ekspozycjach muzeów rezydencjalnych renesansu i baroku, w dekoracji dawnych pałaców, zamków i kościołów. Rodzaj estetyzacji, który dominuje w tych wszystkich utworach jest oczywiście odmienny od tego, który charakteryzuje współczesne wystawy panestetyczne; nie mniej sama z a s a d a, że wystawa muzealna może (czy nawet musi) być realizowana przy istotnym, a nawet dominującym udziale kompozycji przestrzenno-kolorystycznej i że prezentowane obiekty przekształcają się w takiej wystawie w elementy kompozycyjne większej całości, jest w obu przypadkach ta sama. Najdawniejsze wystawy w muzeach typu rezydencjalnego, bądź w rezydencjach posiadających zbiory muzealne, służyły głównie reprezentacji, paradzie i operowały w związku z tym bogatym wystrojem wnętrza i dekoracyjnym układem eksponatów. Rozwiązania te, które można by interpretować jako wczesne rozwiązania panestetyczne różnią się jednak od współczesnych wystaw panestetycznych funkcją czynnika estetycznego. Ponieważ momentem nadrzędnym rozwiązań wczesnych była zawsze jakaś apoteoza, np. jakiejś konkretnej osoby (władcy itp.), jakiejś idei (np. religii, nauki, władzy monarszej, potęgi państwa itp.), bądź pewnego przedmiotu ogólnego, lub jednostkowego (np. kultury antycznej, armii pewnego kraju, określonego miasta itp.)<sup>8</sup>, czynnik estetyczny spełniał tam funkcję środka wyrazowego, był podporządkowany nadrzędnemu celowi o charakterze pozaestetycznym. We współczesnych rozwiązaniach panestetycznych czynnik estetyzacji wystawy, jej kompozycja przestrzen-



no-kolorystyczna podporządkowana jest natomiast „artystyczności”, jako pewnej wartości autonomicznej, która nie musi znajdować usprawiedliwienia w czymkolwiek innym. Czynniki pozaestetyczne mogą być więc w tych wystawach wprawdzie obecne, niemniej, nie spełniają one już funkcji nadrzędnej. Poza tą różnicą rozwiązania wczesne i współczesne mają wiele cech wspólnych. W wystawach wczesnych, podobnie jak we współczesnych, rola czynnika naukowości jest zazwyczaj nikła, lub brak jest jego w ogóle. Nie istnieje tam również z reguły czynnik dydaktyczności. Wczesne wystawy panestetyczne (czy, dokładniej mówiąc: protopanestetyczne) były przede wszystkim wystawami elitarnymi: przeznaczono je głównie dla wąskiego kręgu zwiedzających, czy to z kręgów dworskich, patrycjatu miejskiego, czy wreszcie z najwyższych intelektualnych warstw społeczeństwa. Dopuszczanie do nich szerszej publiczności dokonywało się zawsze przy dużych ograniczeniach np. w uzyskiwaniu specjalnych pozwoleń, które wydawano ze względu na status socjalny zwiedzających, stopień ich wykształcenia, cele zwiedzania itp. Zakładano więc w takich przypadkach odpowiedni standard przygotowania zwiedzających do odbioru. Wystawy te były przeciwieństwem wystaw o użyteczności masowej.

Współczesne wystawy panestetyczne, które rozwinęły się z wczesnych wystaw typu rezydencjal-

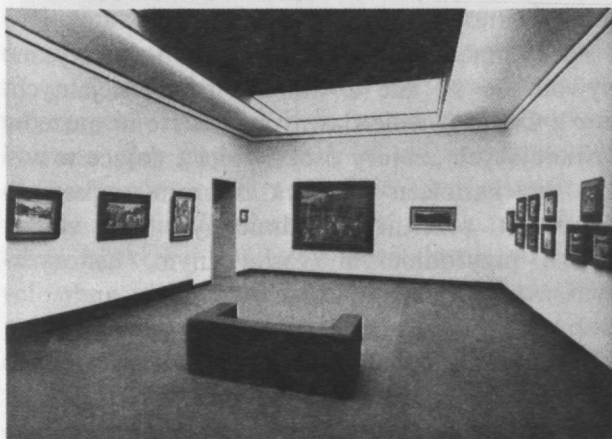
nego powstały na drodze bezpośredniej, bądź drogą pośrednią poprzez pojawiające się w międzyczasie różne stadia rozwojowe.

Jednym z takich stadiów, funkcjonującym głównie w muzeach sztuki są wystawy typu kolekcji naukowej, organizowane na zasadzie maksymalnej neutralności architektonicznej „oprawy”, jak również samych eksponatów względem siebie. Projekty tych wystaw wyrastają z przekonania, że eksponaty można pokazać jako optycznie wyizolowane ze swego otoczenia i że otoczenie to, przy odpowiednim jego ukształtowaniu może stać się dla eksponatów rodzajem „optycznej pustki”. Wystawy te, które można określić mianem neutralistycznych spotyka się w wielu muzeach począwszy od międzywojennego dwudziestolecia. Dużo muzeów współczesnych traktuje je nadal jako rozwiązania optymalne.

Wystawy neutralistyczne stanowią w stosunku do współczesnych wystaw panestetycznych stadium pośrednie dlatego, że nie tylko przez zanegowanie zasady integralnego powiązania kompozycyjnego obiektów wystawianych i otaczającej je przestrzeni odrzuciły specyficzną dla wczesnych wystaw kompozycję przestrzeni i koloru, lecz również dlatego, że wysunęły treść naukową jako czynnik nadrzędny: np. w galeriach sztuki wyrazem tego jest uporządkowanie dzieł wedle epok, stylów, autorów itp. W ekspozycjach muzeów rezydencjalnych treść naukowa nie pojawiała się bądź w ogóle, bądź miała charakter uzupełniający, zaś pod względem wartości przeważnie amatorski. Jeśli więc na podłożu wystaw neutralistycznych powstawały rozwiązania panestetyczne (co nb. miało charakter sporadyczny: wiele rozwiązań neutralistycznych utrzymało się jako faza ostateczna w rozwoju), proces przekształceń dokonywać się musiał niejako poprzez nawiązanie do tego, co okresowo zostało odrzucone, z tym, że sposób rozwiązania zasady kompozycji eksponatów i wnętrza wystawowego uległ współcześnie zasadniczej zmianie: w miejsce dawnych układów dekoracyjnych i paradnego wystroju wewnątrz pojawiły się kompozycje nowego typu. Wpływowi pośrednich w tym rozwoju rozwiązań neutralistycznych trzeba przypisać utrzymanie się w niektórych wystawach panestetycznych czynnika naukowego; podobnie jednak, jak w wystawach wczesnych został on sprowadzony do roli drugoplanowej. W części

21. Ekspozycja typu kolekcji naukowej, „neutralistyczna”. Starannie wyważone marginesy między eksponatami i ich relacje kompozycyjne. Lembach Haus, Monachium.

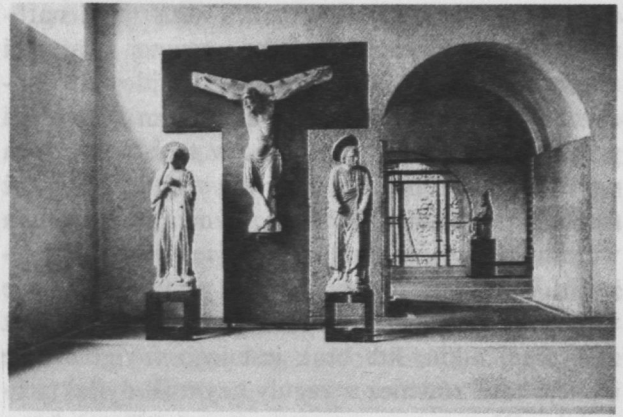
21. Une exposition du type scientifique, „neutre”. Les espaces entre les objets et leurs relations de composition, minutieusement balancées. Lembach Haus, Munich.



rozwiązań panestetycznych dochodzi z powrotem do wyeliminowania treści naukowej.

W wystawach neutralistycznych istniały wszelako pewne zadatki, by przekształcenia niektórych z pomiędzy nich w *par excellence* wystawy panestetyczne było w ogóle możliwe. W praktyce okazało się bowiem, że całkowite wygaszenie związków, tak między poszczególnymi eksponatami, jak związków między eksponatami i ich „tłem” nie jest całkowicie możliwe. Rozwiązania neutralistyczne cechują się więc w praktyce jedynie wyciszeniem działania otoczenia na eksponaty, często wprowadzając dyskretną estetyzację tego otoczenia: staranny dobór kolorystyki ścian (preferowana jest jasna szarość, biel, jasny *beige*), wyważenie marginesów między eksponatami, staranny dobór ram dla obrazów i podestów dla obiektów przestrzennych. Przejście od takich wystaw do rozwiązań panestetycznych polega głównie na przekroczeniu pewnego progu świadomości komponowania wnętrza wystawowego i osiąganie wyraźnego związku kompozycyjnego między wszystkimi elementami wystawy, aż do otrzymania przez tę kompozycję znaczenia nadrzędnego.

W wystawach neutralistycznych, w których zarzucono wprawdzie dawną dekoracyjność, lecz zarazem nie zadbano o nową choćby dyskretnie wprowadzoną estetyzację otoczenia eksponatów, związki przestrzenno-kolorystyczne zarówno między-eksponatowe, jak między eksponatami i ich „tłem” bynajmniej nie zanikają, przeciwnie stają się niekiedy bardzo aktywne tyle, że pod względem swej estetycznej jakości zawsze zdecydowanie negatywne. Wystawy takie, mimo intencji ich zneutralizowania nie uzyskują bynajmniej stanu zamierzonej „nijakości” estetycznej: jawią się one bądź jako monotonne, bądź jako chaotyczne (tym samym estetycznie agresywne), zazwyczaj są też zatłoczone eksponatami. Przekształcenie takich wystaw w wystawy panestetyczne jest zadaniem zawsze niezmiernie trudnym. Są tu teoretycznie dwie drogi działania: bezpośrednia, polegająca na przekształceniu wystawy od stanu pierwotnego chaosu, do stanu optymalnej organizacji kompozycyjnej, albo pośrednia, poprzez fazę jakby „estetyzacji wstępnej”, gdy wystawa zachowując stale typową dla rozwiązań neutralistycznych treść naukową jako nadrzędną, zyskuje wprawdzie pewien ład kompozycyjny, funk-



22. Ekspozycja mająca charakter kompozycji, której treść wyrasta poza zwykłą informację naukową. Tłem dla figury Chrystusa jest ekran żelazny, dwie figury obok krzyża ustawione na ażurowych żelaznych postumentach. Cechy stylowe ekspozycji typowe dla szkoły włoskiej (Carlo Scarpa). Museo Civico al Castelvecchio, Werona.

22. Une exposition au caractère de la composition dont le contenu dépasse une information scientifique ordinaire. Un écran de fer constitue le cadre pour la figure du Christ, deux figures à côté de la croix sont sur les socles en fer ajouré. Les traits du style de l'exposition caractéristiques pour l'école italienne (Carlo Scarpa). Museo Civico al Castelvecchio, Verone.

jonujący jako środek łatwiejszego odczytania przez zwiedzającego treści wystawy, by dopiero w fazie finalnej uzyskać organizację kompozycji najwyższego stopnia, podporządkowaną treściom artystycznym i pojętą w takim kształcie już o znaczeniu nadrzędnym. W galeriach sztuki, gdzie treść naukowa, mimo całego swego istotnego znaczenia nigdy nie jest narzucająca się widzowi jako element pierwszoplanowy, pewne jej wygaszenie dokonywane przy tworzeniu rozwiązań panestetycznych nigdy nie stanowiło czynnika negatywnego. Treść ta nadal pozostaje w wystawach, tyle że przesunięta na plan dalszy. Jedynie w wyjątkowych przypadkach eliminowano ją całkowicie.

Nieco inną genezę mają wystawy panestetyczne wywodzące się nie z muzeów rezydencjalnych, lecz z często równie dawnych, jak i one muzeów zawierających „zbiory osobliwości”, dające w wyniku przekształceń początek zbiorom naukowym o profilu przeważnie odmiennym niż zbiory sztuki: przyrodniczym, technicznym, historycznym, etnograficznym, częściowo także archeologicznym. Pod względem kształtu zewnętrznego muzea te, co najwyżej tylko adaptowały, bądź naśladowały typ wystroju dawnej rezydencji (pałacu, zamku); w wielu przypadkach nawiązy-

wały, podobnie zresztą jak tworzone równoległe muzea sztuki, do architektury sakralnej, przeważnie antycznej, choć niekiedy także (głównie w Anglii) średniowiecznej. W wyniku tego naśladownictwa powstał typowy dla drugiej połowy XIX w. typ muzeum o monumentalnej architekturze i paradnym wystroju wewnątrz.

Wystawy tych muzeów podporządkowane całkowicie prymatowi naukowości i mające podstawową postać kolekcji tworzone były z pominięciem czynnika kompozycji przestrzennej i kolorystycznej; w wyjątkowych tylko przypadkach nadawano im tradycyjne cechy układów dekoracyjnych. W wyniku modernizacji dekoracyjny wystrój architektury rzadko był modyfikowany, zmiany przeprowadzano bowiem głównie w strefie samych wystaw i tylko od strony ich treści, czy doboru eksponatów. Neutralizacja wnętrza, która w tych muzeach była dokonywana, przebiegała nie tyle na zasadzie niwelowania dawnej dekoracyjności, ile na zasadzie jej ignorowania, tak jakby wystrój wnętrza był dla wystawy nieistotny i jakby nie wywierał żadnego działania estetycznego na eksponaty.

Muzea, budowane od pierwszych dekad XX w. tworzone były już bez obciążenia tradycyjnym wystrojem dekoracyjnym, przeważnie z myślą o ich funkcjonalności. We wszystkich tych muzeach, zarówno dawniejszych, jak nowszych wystawy adresowane były do odbiorcy wyspecjalizowanego (tym samym były elitarne), traktującego wystawę jako specjalnego rodzaju pracownię naukową<sup>9</sup>.

Przekształcenia tego rodzaju wystaw w rozwiązania panestetyczne miały charakter wyjątkowy. Dokonywane były poza tym przeważnie nie wprost, lecz poprzez fazę pośrednią, która dla wielu muzeów, zwłaszcza zaawansowanych wyznaczała ostateczny kierunek rozwojowy, odmienny pod względem programu od wystaw panestetycznych. Fazą tą były wystawy podporządkowane idei popularyzacji nauki, przeznaczone dla odbiorcy masowego nie przygotowanego merytorycznie. Porzucając tradycyjną postać kolekcji naukowej, wystawy te nawiązują strukturą (w tym często sposobem rozwiązania plastycznego) do książki popularno-naukowej. Podstawową ich zasadą i wartością jest dydaktywizm. Część z tych wystaw pozbawiona jest tradycyjnie (jak wszystkie wystawy naukowe) czynnika kom-

pozycyjnego, część jednak angażuje kompozycję przestrzenno-kolorystyczną, traktując ją jednak zawsze instrumentalnie nie jako cel, lecz jako środek ułatwiający odczytywanie zawartych w wystawie informacji naukowych. Wystawy panestetyczne, o ile w ogóle powstawały na podłożu tego rodzaju wystaw, miały za bezpośrednią podstawę wystawy estetyzowane, w których element kompozycyjny uzyskiwał szczególnie silne działanie. Od przejścia do rozwiązań, w których treść naukowa przesuwała się na plan dalszy, a wysuwały się na jej miejsce sensy czysto artystyczne, był już tylko krok. Prymat pod tym względem wiodą dziś głównie wystawy historyczne, w których czynnik emocjonalny, towarzyszący interpretacji faktów z dziejów poszczególnych kultur, narodów, państw czy miast ma dla widza duże znaczenie. W wystawach o tematyce technicznej, lub przyrodniczej, wystawy panestetyczne lub bliskie panestetycznym (mające charakter estetyzowanych wystaw popularno-naukowych) tworzone były tylko wyjątkowo i miały charakter drobnych przeważnie fragmentów wklonowanych w zespoły o typowym już naukowo--popularyzacyjnym profilu.

23. Ekspozycja historyczna (dydaktyczna), nie mniej niosąca sobą pewne treści emocjonalne. Ze względu na tematykę (okres Namiestników), cała sala została wybita purpurowym suknem. Kolorystyka podkreśla uroczysty charakter ekspozycji i mówi o szczególnym znaczeniu okresu Namiestników (Stadhouders). Typowy przykład ekspozycji dwu-funkcyjnej, przeznaczonej zarówno dla odbioru intelektualno-poznawczego, jak przeżyciowego. Rijksmuseum, Amsterdam.

23. Une exposition historique (didactique), transmettant quand même un certain contenu émotionnel. A cause du sujet (le période des gouverneurs) (Stadhouders) la salle est décorée du drap pourpre. Les couleurs soulignent le caractère solennel de l'exposition et l'importance particulière de ce période. Un exemple typique de l'exposition à deux fonctions, destinée à la fois à la réception intellectuelle et émotionnelle. Rijksmuseum, Amsterdam.



ad (b) Geneza wystaw panestetycznych w utworach artystycznych budowanych z „przedmiotów gotowych” wiedzie bezpośrednio do zagadnienia budowy (głównie struktury kompozycyjnej) rozwiązań GRUPY IV. Zasada budowy tak jednych, jak i drugich jest bardzo podobna, a wynik jej zastosowania często niemal identyczny.

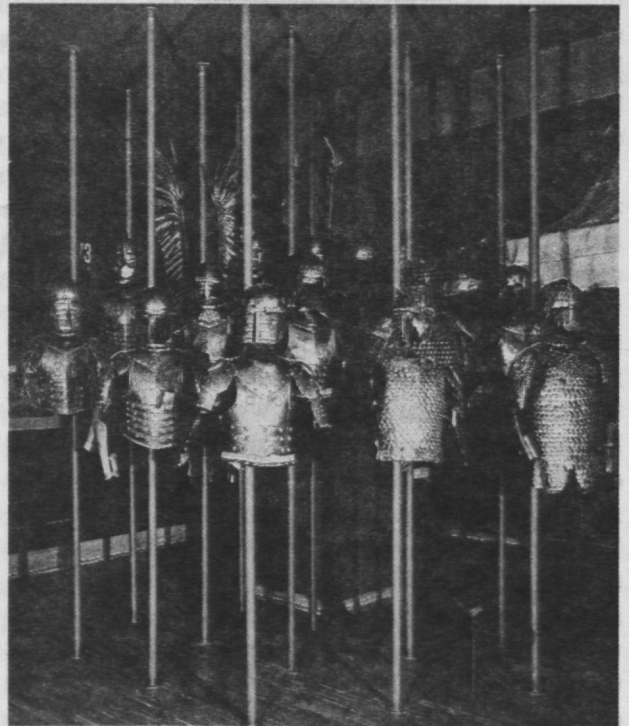
Mówiąc o źródłach wystaw panestetycznych w sztuce konkretnej należy zwrócić uwagę na jeden, szczególnie ważny czynnik: dzieła sztuki tworzone z „przedmiotów gotowych” mają za swoje tworzywo obiekty bardzo różne i przeważnie nie mające — gdy są wzięte oddzielnie, jeszcze jako tworzywo — funkcji artystycznej. Dopiero ich odpowiednie „zmontowanie razem” tworzy z tych obiektów składniki kompozycji dzieła sztuki. Proces budowania dzieła sztuki z przypadkowo często dobieranych składników (np. odpadków różnego rodzaju, złomu, obiektów przyrodniczych itp.) polega na takim ich zestawieniu, że zmieniają swe reaktywne własności wyglądowne i odpowiednio do tego, swe jakości wartościowne estetycznie, stając się pod względem wyglądu i estetycznym „czymś innym”, niż były pierwotnie. Zmiana tych jakości może być niekiedy tak dalece posunięta, że obiekty wchodzące, jako tworzywo w skład dzieła, stają się w nim nierozpoznawalne: widzimy je już bowiem takim, jakim nakazuje nam zobaczyć dzieło, które przy ich udziale powstało. Ekspozyty wchodzące w skład utworów panestetycznych, przez włączenie ich w kontekst kompozycyjny nie tracą może aż tak całkowicie swojej pierwotnej identyczności, niemniej zmieniają się zasadniczo pod względem wyglądu i — tym samym — estetycznym. Utwór wystawowy kreuje z nich jakby inne wyglądowno przedmioty, rozpoznawane wprawdzie w ich pierwotnym charakterze, natomiast odkrywające przed nami jakości estetyczne, których nie posiadały w przed-wystawowej, naturalnej sytuacji. Pod tym względem ekspozyty stają się tworzywem pewnego estetycznego *novum* i to *novum* stanowi dla widza przedmiot przeżycia estetycznego. Dotyczy to także ekspozytów będących dziełami sztuki.

W rozwiązaniach panestetycznych bierze udział zawsze „oprawa” wystawowa. Włączenie jej wynika z przekonania, że izolacja ekspozytów od

otoczenia, co stanowi intencję wystaw neutralistycznych, nie jest właściwie możliwa i że związki przestrzenno-kolorystyczne między ekspozytami i ich „oprawą” zachodzą nieuchronnie. Wystawy estetyzowane, w których związki te są organizowane w kategoriach kompozycyjnych stanowią istotne przygotowanie rozwiązań panestetycznych. Włączenie elementów „oprawy” do wystaw panestetycznych stanowi o jeszcze innym podobieństwie ich do dzieł sztuki tworzonych

24. Ekspozycja historyczna, lecz zdecydowanie wyrastająca poza tradycyjną funkcję bądź prezentowania obiektów muzealnych, bądź „przekaznika wiedzy”. Niemal teatralna (choć bardzo syntetyczna) sceneria nie ilustruje żadnego konkretnego zdarzenia; sposobem rozwiązania nawiązuje do wizji poetyckich. Wyruszające się z ciemności zbroje (postaci symbolizowanych przez nie husarzy są niemal widmowe: nie mają ani twarzy ani rąk, a konie można sobie wykreować tylko w wyobraźni) działają bardziej nastrojem niż przedmiotowością. Nasuwają się skojarzenia z wizjami poetyckimi Wyspiańskiego, z symbolizmem polskim. Muzeum Wojska Polskiego, Warszawa.

24. Une exposition historique, mais qui dépasse largement la fonction traditionnelle de la présentation des objets du musée ou celle du „transmetteur” de la science. Le décor presque théâtral (bien que très synthétique) n'illustre aucun événement concret; la conception rappelle des visions poétiques. Les armures émergeant de l'obscurité (les silhouettes des hussards qu'elles symbolisent sont presque des fantômes; elles n'ont ni visages, ni bras et on peut seulement créer des chevaux dans son imagination) agissent plutôt à l'aide de l'atmosphère que comme objets réels. Des associations qui viennent évoquent les visions poétiques de Wyspiański, le symbolisme et le romantisme polonais. Le Musée de l'Armée Polonaise, Varsovie.



z „przedmiotów gotowych”: podobieństwo to polega na nieokreślonej przestrzennej rozciągłości dzieła. Fenomen ten jest bardzo charakterystyczny właśnie dla wielu dzieł sztuki konkretnej, kiedy elementy przypadkowego dla nich otoczenia (np. ściany sali, w której dzieło zostaje ustawione, przy wystawach zmiennych, każdorazowo inne) włączając się w strukturę dzieła stają się jego elementem istotnym, podlegając tym samym zmianom wyglądu. Można zatem powiedzieć, że rozwiązania panestetyczne, powstałe z motywów sztuce już bliskich, jakkolwiek traktujących funkcję kompozycji w ekspozycji muzealnej jeszcze instrumentalnie, stanowią odmianę dzieł sztuki zbudowanych z „przedmiotów gotowych”.

Czy można opisać jakości estetyczne, którymi cechują się wystawy panestetyczne?

Jest to, jak w każdym podobnym przypadku, zadanie bardzo trudne i zawsze, nawet przy największej rzetelności jego rozwiązywania nasuwa wątpliwości, co do możliwości jego intersubiektywnej weryfikacji. Przedmiot, którego opis dotyczy jest bliski tym przedmiotom, na temat których porozumiewają się między sobą artyści i który jest zasadniczo różny od czegokolwiek ze strefy rzeczy obiektywnych, jakkolwiek jest on „ufundowany” — gdyby użyć tu określeń fenomenologicznych — w ich danych wyglądownych i w naocznie danych relacjach między rzeczami. Treść porozumień jest w każdym podobnym przypadku przekazywalna i w odbiorze często odczytywalna adekwatnie do intencji przekazu, niemniej przekaz ten zawsze jest pod względem zakresu jakoś ograniczony. Jest charakterystyczne dla obiegowego języka artystów, że określenia stosowane w tym języku są bardzo dowolnie kształtowane pod względem ich znaczeń i rozumiały przeto często dla tych tylko rozmówców, którzy wiele między sobą o tych samych zagadnieniach dyskutują, zaś stosowanie „jakiegokolwiek” (nawet spontanicznie tworzonego) słownictwa nie przeszkadza, że przy pewnym „dotarciu” wzajemnym wiadomo jest dokładnie o co w dyskusji chodzi. Stosowane przez artystów terminy nie wymagają w tego rodzaju przypadkach bardziej precyzyjnego wyjaśnienia, rozumiane są też bardziej na drodze intuicji, niż intelektu.

Jakości estetyczne wystaw panestetycznych są przede wszystkim bardzo zróżnicowane. Różni-



25. Ekspozycja historyczna będąca w rzeczywistości przeglądem strojów z epoki, lecz działająca na zasadzie wizjonerskiego teatru. Scena przedstawiona nie dzieje się w jakimkolwiek konkretnym miejscu i nic konkretnego nie „znaczy”, działa natomiast rytmem, kolorem, feerią światła, nastrojowością. Jest bardziej do przeżywania, niż do analizowania swoich przedmiotowych składników. Musée du Costume et de la Mode, Paryż.

25. Une exposition historique qui n'est que la présentation des habits de l'époque mais qui agit comme le théâtre des visionnaires. L'action présentée ne se déroule pas dans aucun lieu concret et elle ne „veut rien dire”. Par contre, elle agit par son rythme, son couleur, ses lumières féeriques, son atmosphère. Elle est destinée plutôt à un contact émotionnel qu'à une analyse de leur éléments objectif. Musée du Costume et de la Mode, Paris.

cowanie to zależy od koncepcji wystawy i sposobu jej realizacji. W najbardziej generalnym podziale można rozróżnić dwie grupy wystaw i — odpowiednio do tego — dwie grupy charakteryzujących je jakości estetycznych — wystawy o wyrazie lirycznym (niekiedy mistyczno-lirycznym) i wystawy o wyrazie dramatycznym, z reguły agresywnym, gwałtownie działającym. Utwory grupy pierwszej działają na zasadzie ciszy, nieruchomego trwania, odmaterializowania form osadzonych w spoczywających na nich plamach światła. Zjawisko kolorystyczno-światłne jest w tych wystawach znacznie bardziej istotne niż naocznie dana „fizyczność” prezentowanych rzeczy; widz odbiera bowiem w pierwszym rzędzie fenomen estetyczny, nie docierając niekiedy naocznie do danej fizyczności obiektu. Wystawa ma zresztą wtedy często zadanie oddalenia tej fizyczności od bezpośredniego jej spostrzeżenia i wysunięcia na czoło tego, co jest tylko efemeryczne, przemijające, co ma charakter jedynie zjawiskowy, nie rzeczowy. Wrażenie nieruchomego trwania (mające coś z wieczności, istnienia pozaczasowego) jaki poja-

wia się jednocześnie jako nurt utajonego jakby „życia” obiektów; jawiący się w niektórych ekspozycjach nurt mistyczności jest właśnie „ożywieniem” tego, co naprawdę jest martwe, co egzystuje jedynie istnieniem rzeczy. Wymowa obiektów w tego rodzaju ekspozycjach, zwłaszcza gdy prezentowanymi obiektami są dzieła rzeźbiarskie, jest bardzo subtelna i zarazem nieuchwytna; przedmioty, stające się dla odbiorcy tylko zjawiskiem pozwalają przekazywać sobą jakąś treść, która została w nich odkryta dopiero w sytuacji ekspozycyjnej. Treść ta zyskuje w prezentowanych obiektach (czy raczej w ich fenomenie) doniosłość, której w sytuacji i codziennej (poza-ekspozycyjnej) nigdy nie podobna by było dostrzec i określić. Odbiór tego rodzaju treści przebiega też na drodze całkowicie poza-intelektualnej: jest bardziej bezsłownym „wchłanianiem”, obcowaniem z dziełem, „oddychaniem” nim, niż poznaniem w sensie tradycyjnym. Wszelki racjonalny opis doznawanej treści staje się wtedy bezradny. Tym bardziej próby naukowo-racjonalnego uchwycenia przekazywanej przez dzieło treści nie udają się zupełnie, mimo całej siły i jednoznaczności, z jaką ono oddziałuje na odbiorcę. Zdarza się, że odbiór staje się najbardziej prawidłowy, gdy wyraża się ostatecznie milczeniem i gdy zrozumienie sensu dzieła (jego fenomenu) nie daje się w ogóle w jakikolwiek sposób ująć; każdy odbiorca musi w takim przypadku podejmować próbę kontaktu z dziełem samodzielnie, żadne bowiem „wskazówki” czy „sugestie”, w jaki sposób dzieło prezentowane należy odbierać, a tym bardziej co naocznie fenomen danego dzieła „znaczy” jest w zasadzie niemożliwe do przekazania. Ekspozycja jest w tego rodzaju przypadkach odkryciem zawartej w dziele tajemnicy.

Ekspozycje oparte na zasadzie dramatyzmu działają odmiennie. Nie ma już nastroju ciszy i nieruchomego trwania, przeciwnie jest gwałtowny „napór” form zagęszczonych do maksimum i agresywnie działających. Oświetlenie obiektu gra tu istotną rolę: prezentowane przedmioty wyrwane są z głębokiego mroku, jarzą się i rozbłyskują, podczas gdy otaczająca je architektura pogrążona jest w ciemności tworząc dokoła obiektu jakby nieprzenikliwą ścianę, stwarzająca wrażenie ze wszystkich stron naporu ciężaru. Nasuwa ona skojarzenia o grozie, czasem wręcz

o zbliżającej się zagładzie i totalnym zniszczeniu. Wystawy takie, choć faktycznie pozbawione ruchu, sugerują właśnie ruch, dążenie: wspinanie się wzwyż, bądź spadanie w dół („w odchłań”, „w nicość”); światłocien modelujący formy obiektów kojarzy się z dramatyzmem utworów muzycznych, z nastrojem requiem czy sonat w tonacjach molowych, gdzie natężenie tonów, ich sekwencja stwarza obrazy grozy, spiętrzanie się w ciągłym ruchu form i ich rozpadania się, gubienia w dziejącym się kataklizmie. Te spiętrzenia, zagęszczenia i następujący zaraz po nich rozpad form stanowi bardzo istotny moment działania ekspozycji opartych na dramatyzmie. Ekspozycje te aranżowane są z reguły przestrzennie, pozory ruchu wywołane są tym, że ekspozycje oglądane są ze stale zmieniających się punktów obserwacji; ruch zwiedzającego wywołuje przesuwanie się planów, „wędrowanie” i nakładanie się jednych form na drugie w nieustannej dynamice. Ekspozycja przez swą przestrzenną aranżację i przez sposób jej odbioru w ruchu staje się w chwili jej odbierania utworem rozciągniętym przestrzennie i czasowo: jej analogie do utworów muzycznych są przez to bardzo wyraźnie się narzucające.

Trudno jest oczywiście określić, które spośród tych rozwiązań są najtrafniejsze w wymiarze bezwzględnym. Ocena zależy nie tylko bowiem od samego obiektu i jego odpowiednio zakomponowanej „oprawy”, lecz również od dyspozycji perceptora, od stopnia jego wrażliwości estetycznej i chłonności na określone jakości estetyczne (niektórych jakości estetycznych można bowiem nie akceptować, bądź nie potrafić ich odbierać). Współczesne muzea światowe wydały wiele rozwiązań panestetycznych zasługujących jednak na miano rzeczywistych dzieł sztuki. Każde z nich działa w sposób indywidualny, niepowtarzalny, jest swoiste w swoim wyrazie i rodzaju artystycznej treści, każde działa swoistym rodzajem „muzyki”. Wystawy te są oczywiście rzadkie, inaczej zresztą być nie może, podobnie jak ma się z rzeczywistymi dziełami w dziedzinie tradycyjnie rozumianej sztuki, gdzie na setki utworów poprawnych czy „dobrych” zdarza się jak niezwykle fenomen — dzieło niezwykle, wobec którego całe otoczenie innych znika, „może nie istnieć”. Stopień tej doskonałości jest oczywiście w przypadku utworów ekspozycyjnych zawsze

mniejszy od stopnia osiąganego przez tradycyjne dzieła sztuki; że jest tak, wynika niewątpliwie z genetyki ekspozycji muzealnych jako utworów. Jak powiedziano wyżej, utwory te wywodzą się z rozwiązań bliskich sztuce, lecz traktujących czynnik kompozycji jedynie instrumentalnie. Całkowite wyzwolenie się z tej instrumentalności jest w przypadku ekspozycji muzealnych niezmiernie trudne. Dlatego właśnie, że ekspozycje panestetyczne są tak rzadkie (choć stosunkowo częsta

### Przypisy

1. Należy zauważyć, że oceny wystaw dokonywane są z bardzo różnych płaszczyzn i przy zastosowaniu bardzo różnych kryteriów. Oceniając wystawę np. jako „dobrą” zawsze należy zaznaczyć, że względu na co, jest ona oceniana jako „dobra”. Pozytywna ocena w jednej płaszczyźnie nie musi pokrywać się z oceną dokonaną w innej płaszczyźnie. Zdarza się np. że wystawy oceniane jako „dobre” od strony ich zawartości treściowej (np. naukowości) są jednocześnie „fatalne” od strony ich koncepcji artystycznej. Rzadkie są przypadki, gdy analiza wartościująca, dokonana równocześnie w kilku płaszczyznach daje wyniki zgodne.
2. Jest to niewątpliwa tradycja nauk pozytywnych, wedle których sąd naukowy winien być wolny od jakiegokolwiek zabarwienia wartościującego.

Jerzy Świecimski

### L'exposition du Musée comme une oeuvre d'art

L'auteur décrit un certain cas extrême concernant les moyens de concevoir des expositions du musée. Ce cas est connu des musées anciens ainsi que des contemporains. Dans tous ces cas, indépendamment du genre du matériel (des oeuvres d'art, des produits de la civilisation, objets de la nature), l'exposition dépasse la fonction traditionnelle de la présentation du matériel précieux du point de vue artistique ou scientifique. Elle dépasse aussi la fonction du „transmetteur” du savoir scientifique. Des expositions, définies par l'auteur comme „panesthétiques” ont pour le but surtout la perception dans l'attitude de l'expérience esthétique, elles servent plutôt à la contemplation esthétique qu'à la connaissance intellectuelle. Si, dans ce cas, on pourrait de tout façon parler du processus de la connaissance intellectuelle, la notion de la connaissance devrait être considérablement élargie — justement franchir la frontière du domaine de la réception de l'information sur des faits. Cette notion élargie de la

est intention de leur construction), méritent une attention particulière. Elles montrent que le domaine de l'art peut être réalisé également dans l'exposition muzeale. Et si dans des cas particuliers des solutions ne réalisent pas l'intention principale, elles indiquent une certaine direction d'action, elles indiquent un certain but, qui sur le fond d'une fonction d'exposition muzeale a une importance culturelle considérable.

3. R. Ingarden, *Studia z Estetyki*. t. III: 1970.
4. J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny*. Kraków 1976 (wydawn. skrypcyjne UJ).
5. Dane o tego rodzaju faktach, zbiera się drogą wywiadów z projektantami, lub kustoszami muzeów, jak również z opracowań referujących założenia projektowe. Pozwala to dotrzeć do intencji leżącej u podłoża sposobu rozwiązania wystawy, niezależnie od tego, czy w efekcie wystawa jest udana, czy też nie.
6. R. Ingarden, *op. cit.*
7. J. Świecimski, *op. cit.*, GRUPA IIIc.
8. *ibidem*. GRUPA I.
9. *ibidem*. GRUPA II.

connaissance concerne surtout la forme, la couleur et surtout le contenu qu'on pourrait définir approximativement comme poétique: le contenu lyrique ou dramatique. Une exposition conçue de cette façon peut (dans certains cas) se servir des oeuvres d'art mais elle constitue une unité plus grande, dont le contenu est quelque chose de bien nouveau.

L'auteur bâtit une analogie entre les expositions de ce genre et les oeuvres de l'art concert, constitués des objets „prêts” de différent genre, qui, grâce au choix et à la disposition convenables dans une oeuvre changent non seulement leur aspect extérieur mais aussi leurs valeurs esthétiques. D'une façon pareille les objets inclus dans les limites de l'exposition panesthétique agissent sur le visiteur autrement que dans la situation „quotidienne”. L'élaboration des expositions panesthétiques est donc un acte par excellence créateur.