

## Muzeum sztuki bez historii sztuki?

### Art museum without art history?

Dorota Jędruch

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Jagielloński  
Institute of Art History, Jagiellonian University

ORCID: 0000-0003-2497-4574

**ABSTRAKT:** Artykuł bada wybrane przykłady tekstów towarzyszących eksponatom w przestrzeni wystaw muzealnych (tzw. plasz popularnonaukowych i metryczek dzieł). Stanowi próbę wskazania, w jakim stopniu wykorzystują one porządkujący dyskurs tradycyjnie rozumianej historii sztuki, jak budowane są zwykle tego rodzaju narracje w odniesieniu do integralności dzieła sztuki, tożsamości, historii, przywracanie miejsca w pamięci oraz jaka jest relacja między prezentacją koncepcji kuratorskiej lub interpretacją a opisem samego eksponatu. Celem tekstu jest także rozważenie rewizji tego schematu porządkującego wobec możliwości, jakie daje spojrzenie wykraczające poza tradycyjną metodologię. Autorka przeprowadza też krytykę istniejących dyskursów i terminologii na rzecz tworzenia warunków wspierających bardziej bezpośrednią relację między odbiorcą i dziełem.

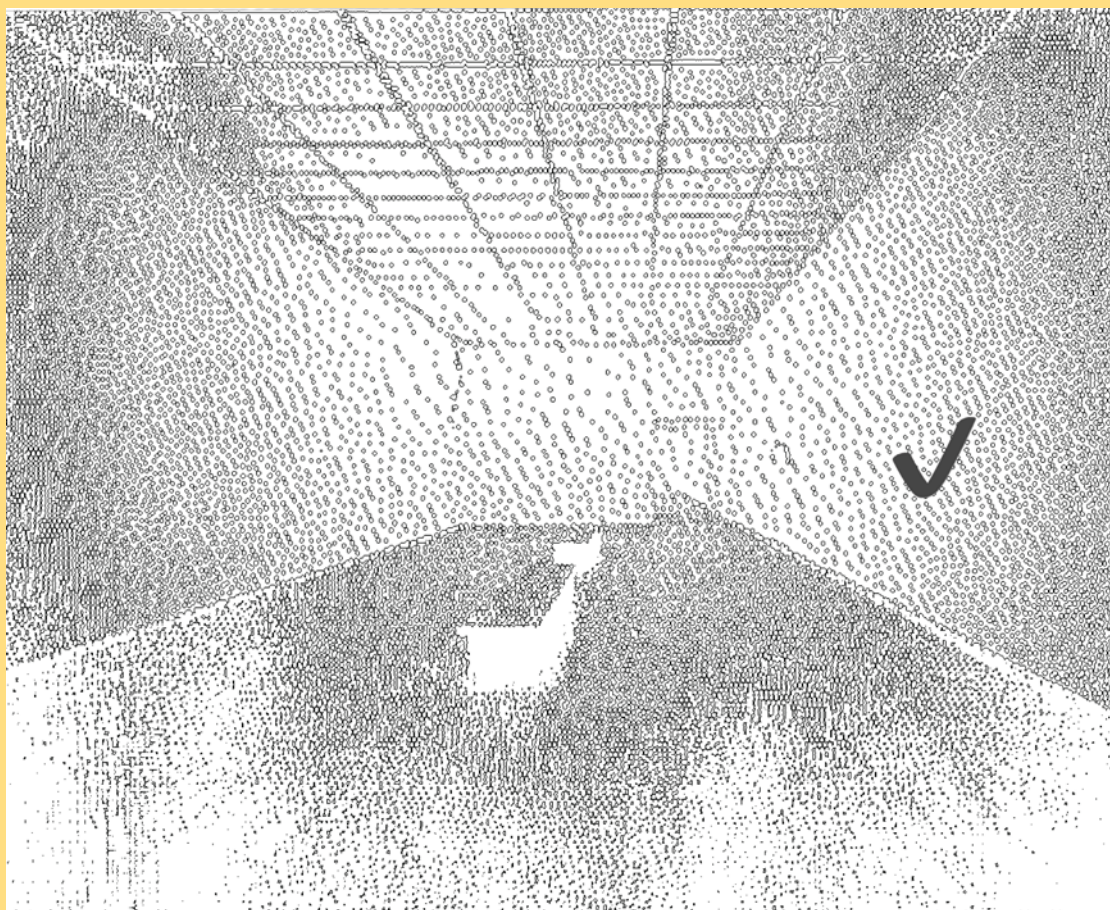
**SŁOWA KLUCZOWE:** wall text, plasz popularnonaukowe, metryczka dzieła, narracja wystawy, muzealnictwo, kuratorstwo

**DOROTA JĘDRUCH** jest doktorką nauk humanistycznych, pracuje w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki UJ. Jest współkuratorką (z Instytutem Architektury) wystaw, m.in.: *Za-mieszkanie 2012 – miasto ogrodów, miasto ogrodzeń* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012), *Figury niemożliwe/Impossible objects* (Pawilon Polski na XIV Międzynarodowym Biennale w Wenecji, 2014), *Wreszcie we własnym domu. Dom Polski w transformacji* (Warszawa w budowie, 2016). Jest współzałożycielką Fundacji Instytut Architektury. Współpracuje z kwartalnikiem „Autoportret”. W latach 2010–2018 była związana z Działem Edukacji Muzeum Narodowego w Krakowie.

**ABSTRACT:** The article analyses a selection of texts that accompany exhibits in museum exhibitions (so-called popular science panels and tombstone labels). It attempts to demonstrate the extent to which such texts rely on the ordering discourse of art history as it is traditionally understood, the structuring of such narratives in relation to such topics as the integrity of the artwork, identity, history, restoring to memory, and the relationship between the presentation of the curatorial concept/interpretation and the description of the exhibit itself. The aim of the article is also to suggest a revision of this ordering scheme in relation to the possibilities offered by a gaze that goes beyond traditional methodology, as well as to provide a critique of established discourses and terminologies to create conditions facilitating a more direct relationship between the viewer and the work.

**KEY WORDS:** wall text, popular science panels, tombstone label, exhibition narrative, museology, curating

**DOROTA JĘDRUCH**, PhD, works at the History of Modern Art Department at the Institute of Art History at the Jagiellonian University. She co-curated (with the Institute of Architecture) the exhibitions *In-Habitation 2012 – Garden City, Gated City* (National Museum in Kraków, 2012), *Figury niemożliwe/Impossible objects* (Polish Pavilion at the Fourteenth International Biennale in Venice, 2014), *Home at Last: The Polish House During the Transition* (Warsaw under Construction, 2016). She is also a co-founder of the Institute of Architecture Foundation. She collaborates with the *Autoportret* quarterly. From 2010 to 2018, she was associated with the Education Department of the National Museum in Kraków.



Dorota Jędruch  
**MUZEUM SZTUKI  
BEZ HISTORII SZTUKI?**

Celem artykułu jest analiza tekstów z kilku instytucji muzealnych w Polsce (m.in. Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie)<sup>1</sup> z ostatnich dziesięciu lat, pod kątem ich relacji z pewnym modelem uprawniania historii sztuki jako konstruktu porządkującego kolekcje i praktyki muzealne. Zadaniem tekstu nie jest zatem dyskusja z akademicką dyscypliną, ale tym, jak jej paradygmaty funkcjonują w ramach konkretnych kuratorskich i popularyzatorskich praktyk instytucji. Jako przedmiot rozważań wybrałam duże instytucje publiczne, kierujące swój program i misję do bardzo szerokiej publiczności, prezentujące przede wszystkim zbiory i wystawy sztuki, zarówno dawnej, jak i współczesnej, zakładając, że cele popularyzatorskie są jednym z filarów działalności merytorycznej tego rodzaju instytucji. Muszę zaznaczyć także, że opisane zjawiska wynikają częściowo z mojego własnego doświadczenia, przygotowywania lub konsultowania tego rodzaju plansz, a poniższa publikacja nie ma na celu krytyki wybranych jako przykładowe tekstów, ale zastanowienie się nad możliwościami rozszerzenia w przyszłości kierunków interpretacji w nich zawartych.

Zaczynam od tekstu, który przygotowany był dla jednej z plansz, jakie towarzyszyły wystawie *#dziedzictwo*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2017 roku<sup>2</sup>. Była to chyba najmniej dostrzeżona część tego projektu (może dlatego, że znajdował się on na marginesie głównego przekazu kuratorskiego): w ramach przygotowania do wystawy, w czasie kilku spotkań rozmawialiśmy z osobami nieprofesjonalnie związanymi z Muzeum o ich sposobie rozumienia dziedzictwa i przygotowaliśmy z nimi komentarze do eksponatów, prezentowane później na wystawie.

*Czy zastanawialiście się kiedyś nad tym, że na obraz pokazywany w muzeum można patrzeć w różny sposób?*

- 1. Czy to jest dzieło sztuki rzeczywiście i jeśli tak, to dlaczego? W tym celu należy przeprowadzić analizę, posługując się wiedzą historyka sztuki.*
- 2. Czy obraz pokazywany w muzeum podoba mi się mimo braku mojej wiedzy na jego temat? Wiele osób z powodu braku wiedzy z dziedziny historii sztuki uważa, że ten fakt je dyskwalifikuje...*

*Czy tak jest w istocie? Ja sądzę, że nie. Przecież można nie znać się na muzyce, ale ten fakt nie wyklucza nikogo z uczestnictwa w koncertach, bo wiemy to z doświadczenia, że najważniejsze są emocje.*

---

1 Korzystałam z materiałów udostępnionych dzięki uprzejmości muzeów oraz dokumentacji z prywatnego archiwum. Bardzo dziękuję wszystkim osobom, które pomogły mi w przygotowaniu tekstu: Aleksandrze Urbańskiej, Maciejowi Chodzińskiemu, Helenie Postawce-Lech, Agnieszce Gizińskiej.

2 *#dziedzictwo*, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec 2017 – styczeń 2018, kurator: prof. dr hab. Andrzej Szczerski.

*Identyczne emocje towarzyszą widzowi w muzeum. Już na pierwszym roku studiów historii sztuki profesor Karol Estreicher wśród bardzo wielu definicji określających dzieło sztuki podawał nam swoją własną: „dzieło sztuki to jest coś, co daje w pysk”.*

*I tak od początku mojej drogi do zawodu historyka sztuki doznaję pewnego rozdwojenia:*

*1. Jako ta, która opisuje, kwalifikuje i robi wszystko inne zgodne z nauką...*

*2. Jako ta, która tworzy własny katalog tego, co daje...*

*W wyjątkowych wypadkach te części są bezdyskusyjnie zgodne.*

Powyższy tekst napisała jedna z dawnych pracowniczek Muzeum, emerytowana kustoszka<sup>3</sup>. Wydaje się on szczególnie istotny dla moich rozważań, bo ukazuje pewną ambiwalencję muzealnych praktyk, rozpiętych (intelektualnie i emocjonalnie) pomiędzy porządkującym systemem historii sztuki uprawianym w muzeach, a przekonaniem o wyjątkowej, wymykającej się naukowym dyskursom, indywidualnej relacji dzieła i odbiorcy. Ambiwalencja ta towarzyszy nie tylko tworzeniu mniej lub bardziej abstrakcyjnych wyobrażeń o potrzebach muzealnych odbiorców. Jest ona także codziennym doświadczeniem samych pracowników muzeów, których zawodowa praktyka rozciąga się pomiędzy katalogowaniem, klasyfikowaniem i opisywaniem a przebywaniem, odczuwaniem i odkrywaniem dla siebie znaczenia muzealnych eksponatów. Ta niepewność znajduje odbicie w refleksjach nad tym, czym ma być wobec dzieła towarzyszący mu w przestrzeni galerii tekst-komentarz, jakie są jego prawa, gdzie znajduje się granica jego wpływu, w którym momencie powinien zamilknąć, pozostawiając miejsce na niezapośredniczony słowem i komentarzem odbiór, a gdzie jest dla tego odbioru pożyteczny lub wręcz niezbędny.

Uprawiana w muzeach historia sztuki oparta na kategoriach genezy i stylu, analizie formy dzieła, poszukiwaniu atrybucji i proveniencji, dostarcza pewnej obiektywizującej ramy dla tego rodzaju wątpliwości. Jest ona stosunkowo rzadko kwestionowanym porządkiem praktyk muzealnych, zarówno w zakresie budowania, porządkowania i opracowania ich kolekcji, jak i w polu strategii kuratorskich, komunikacyjnych czy edukacyjnych. Dotyczy to przede wszystkim muzeów sztuki dawnej lub dużych instytucji sytuujących się wymiarze „uniwersalnym”, w rodzaju muzeów narodowych, ale wydaje się rozpowszechniona we wszystkich muzeach sztuki. Przywiązanie do tych tradycyjnych kategorii, związane

---

3 Warsztaty prowadzone były przez Filipa Skowrona z Działu Edukacji MNK, we współpracy m.in. z Towarzystwem Miłośników MNK. Korzystam z zapisów spotkań, nie z przygotowanych plansz. Wypowiedzi osób uczestniczących, które cytuję, mogą się nieco różnić od tych, które ostatecznie zaprezentowano na wystawie.

w dużej mierze ze skupieniem (aż do poziomu swoistej fetyszyzacji) na „obiekcie” – materialnym przedmiocie, jego przechowywaniu, konserwacji i ochronie, prowadzi bardzo często do nadmiernej koncentracji na dość anachronicznie rozumianym modelu interpretacyjnym. Dyskurs ten postrzegany jest jako „neutralny”, pozostawiający pole do działania samemu dziełu, neutralność jest jednak pozorna, dzieło obudowuje się bowiem komentarzem historycznym, który *de facto* eliminuje samo dzieło z muzealnego komentarza. Rodzi się w ten sposób pewien lęk przed interpretacją, który można wyczytać w towarzyszących wystawom tekstach, skupionych na kontekście historycznym powstania dzieła i postaci artysty (artystki) lub osoby zamawiającej i rozszyfrowaniu ich intencji, cechach stylowych dzieła. Pracując w zespołach do realizacji wystaw, niejednokrotnie odnosiłam wrażenie, że zbyt odważna interpretacja dzieła (na przykład oddanie głosu nieprofesjonalnemu odbiorcy lub wielość potencjalnych odczytań, poza uznanymi), nawet wyłączenie w postaci towarzyszącego tekstu, bywała przyjmowana jako realny zamach na integralność eksponatu. Paradoksalnie to właśnie silna pozycja osoby kustosza-historyka sztuki, zajmującego się na co dzień opracowywaniem i katalogowaniem zbiorów, osiągniętego zwykle wysokie kompetencje rzeczoznawcy, a pełniącego okazjonalnie funkcję kuratora, decyduje o dominacji pozornie „neutralnego” typu wystawy, w którym to niekwestionowana wartość dzieła sztuki, jako unikat i oryginału, ma decydować o jej przekazie. W rzeczywistości dyskurs, taki zamiast dawać efekt „przezroczystości”, poprzez brak krytycznej analizy dokumentów przeszłości, dziedziczy wszystkie historyczne wady historii sztuki (jak pisała Mieke Bal, „jej paranoiczne zakątki”<sup>4</sup>), jak wizualny esencjalizm, społeczny i poznawczy elityzm, tworzenie klasowych separacji, relacji hegemonicznych, patriarchalnych, a także swoisty w polskim przypadku kolonializm i agresywny dyskurs tożsamościowy. Interpretacje bywają kategoriowe i bezdyskusyjne, co wynika z przekonania o ich obiektywizującym charakterze. Towarzyszy mu zatem wymiar ideologiczny i polityczny, który dodatkowo zachowuje pewien anachroniczny rys, skryty pod pozorem bezpiecznej naukowości.

Mogłoby się wydawać, że zarówno wyjście instytucji muzealnych w stronę zagadnień społecznych, ukonstytuowane ponad 30 lat temu przez ruch nowej muzeologii, jak i otwarcie metodologiczne samej historii sztuki w stronę rewizji dyskursów, krytyki instytucjonalnej i estetyki recepcji, skutecznie przeddefiniowały także zadania współczesnego muzeum. Jednak w praktyce dominujący model wystawy czy status samego kuratora uległy jedynie nieznacznym przeformułowaniom.

---

4 Por. M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, "przeł. M. Bryl" „Artium Quaestiones” 17: 2006, s. 295–331.

Warto zastanowić się, z czego wynikała dyskusja na temat tekstów, które pozornie wydają się spełniać zadania tego rodzaju komunikatów: są bardzo zwięzłe, unikają artystycznych dyskursów, które przyjmowane są przez osoby *nie związane* ze światem sztuki jako elitarystyczne i celowo niejasne. Teksty pisane są krótkimi zdaniami o prostej gramatyce, tonem informacyjnym, unikają epitetów i fachowego słownictwa.

Co więcej, ponieważ w zespołach muzealnych „blisko odbiorcy”, jak działy promocji, komunikacji czy edukacji, skutecznie funkcjonują kompetencje interdyscyplinarne pracowników, z bardzo szerokiego obszaru nauk humanistycznych, „blisko obiektów” kultywowane jest – w poczuciu obrony zagrożonego pola – podejście tradycyjne. Jak pisze Marcin Szląg, w muzeum sztuki w Polsce, gdzie wciąż dominuje przywiązanie do autorskiego projektu kuratorskiego, w podejściu do tekstów towarzyszących wystawom komunikat skupiony jest wciąż na afirmacji naukowej historii sztuki: „W praktyce muzealnej wysokie mniemanie historyków sztuki o uprawianej przez siebie profesji w połączeniu z ich przekonaniem o szczególnej odpowiedzialności za publiczny wizerunek nauki, którą reprezentują, przekłada się na to, jak realizują cele edukacyjne wystaw. Przede wszystkim koncentrują się na przekazywaniu wysokiej jakości wiedzy z dziedziny historii sztuki, której adresatem jest osoba wykształcona, przygotowana do jej odbioru. Edukacja nakierowana jest w większym stopniu na to, co i jak jest przekazywane, a nie do kogo trafia (...)”<sup>5</sup>.

Plansze zwane edukacyjnymi lub popularnonaukowymi, w przeszłości uważane za drugoplanowy element scenariusza wystaw, budzą w ostatnim czasie spore zainteresowanie muzealników. W polskim piśmiennictwie uwagę zagadnieniu tekstu w muzeum poświęciła Katarzyna Barańska<sup>6</sup>, analizując go jako element komunikacji w strategii zarządczej instytucji czy Mirosław Borusiewicz, prezentując muzealne komunikaty tekstowe w perspektywie semiotycznej<sup>7</sup>. W 2016 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie odbyła się międzynarodowa konferencja poświęcona zagadnieniu różnych aspektów funkcjonowania „tekstu” w przestrzeni muzealnej<sup>8</sup>. Zwrot w stronę widza, świadomość różnych oczekiwań publiczności muzealnej, także specjalnych potrzeb części odbiorców, związanych na przykład z różnymi formami niepełnosprawności lub barier percepcyjnych, znalazły odbicie w opracowaniach dotyczących tekstów w muzeum, zarówno teoretycznych<sup>9</sup>, jak

---

5 M. Szląg, *Text-related issues in the art museum*, w: *Text in the museum. Papers from the International Conference, October 26–27, 2016, National Museum in Kraków*, red. D. Jędruch, K. Migalska, Kraków 2019, s. 20 (tłumaczenie na podstawie polskojęzycznej wersji artykułu dostępnej w maszynopiśmie w archiwum konferencji).

6 K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.

7 M. Borusiewicz, *Semiotyka muzeum. Rola i znaczenie języka w pragmatyce muzealnej*, Warszawa 2020.

8 *Text in the museum. Papers from the International Conference*, dz. cyt.

9 M. Ekarv, *Combating redundancy. Writing texts for exhibitions*, w: *The Educational Role of the Museum*, red. E. Hooper-Greenhill, London 1999, H. Coxall, *How language means. An alternative view of museums text*, w:

i praktycznych „instrukcji” pisania tego rodzaju plansz<sup>10</sup>. Wiele z tych wskazówek dotyczy jednak samej struktury tekstu, jego długości, cech stylowych języka. Punktem odniesienia jest zwykle sam komunikat, cel i skuteczność jego oddziaływania na odbiorcę. Zwraca się zatem uwagę na warunki i sposoby odbioru, typy odbiorców oraz na potrzebę ścisłego definiowania celów prezentowanego tekstu. Założenia metodologiczne dotyczące tego, co komunikuje samo dzieło, rzadko są przedmiotem podobnych analiz.

### Milczący przedmiot czy mówiąca forma

W przestrzeni wystaw pojawiają się zwykle dwa typy plansz tekstowych – dotyczące koncepcji kuratorskiej (*wall texts*) i takie, które przypisane są bezpośrednio dziełom (zwane „tabliczkami grobowymi”, *tombstone label*, lub metryczką dzieła). W przypadku wystaw czasowych ten pierwszy rodzaj komentarza najczęściej skupia wątki problemowe i wskazówki interpretacyjne. Metryczki, nawet gdy są rozbudowane o szerszy komentarz, rzadko podążają za narracją samej wystawy – to miejsce, gdzie dzieło ma mówić własnym językiem. Ekspozycje stałe w wielu muzeach mają status przekazów „neutralnych”. Scenariusz takich wystaw zwykle opiera się na sprawdzonych i utrwalonych w dyskursie nie tylko akademickim, ale i popularnonaukowym, kategoryzacjach historii sztuki: prezentacji kanonu w układzie chronologicznym, genetycznym, w bardziej odważnych wystawach – w porządku tematycznym, według klucza ikonograficznego. W przypadku wystaw stałych tablice wprowadzające zwykle wyjaśniają nadany dziełom porządek (temat, tendencja, okres) oraz wymieniają wybrane nazwiska twórców i twórczyń (dużo rzadziej) emblematycznych dla wyróżnionego wątku. Tylko nieliczne dzieła, wybrane i wskazane w ten sposób jako godne szczególnej uwagi, opatrzone są osobnym komentarzem.

*Kolekcja sztuki polskiej II połowy XX i XXI wieku* – wystawa Muzeum Narodowego we Wrocławiu w Pawilonie Czterech Kopuł proponuje jako komentarz do wystawy tzw. „zrywki” – plansze w postaci niewielkich kartek do zabrania i wpięcia do segregatora. Dzięki temu można przeczytać towarzyszący tekst w dogodniejszych warunkach niż stanie przed planszą. Sam układ plansz przypomina niewielki przewodnik i ma posłużyć samodzielnemu skompletowaniu tego rodzaju wydawnictwa: zawiera tytuł/

---

*Museum languages. Objects and texts*, red. G. Kavanagh, Leicester, New York 1991

- 10 Najczęściej przywoływany w tym kontekście dokument to wnikliwa instrukcja pisania tekstów towarzyszących wystawom przygotowana przez Victoria & Albert Museum w Londynie: [https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA\\_Gallery-Text-Writing-Guidelines\\_online\\_Web.pdf](https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf) [dostęp: 15.04.2024].



## Mistrzowie dwudziestolecia

Punktem wyjścia narracji wystawy są dzieła najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa okresu międzywojennego – prekursorów polskiej sztuki nowoczesnej po drugiej wojnie światowej – których twórczość i teorie artystyczne wywarły znaczący wpływ na polską sztukę XX wieku.

Najstarszy z nich, **Leon Chwistek**, był współtwórcą formacji artystycznej Formiści i autorem koncepcji strefizmu (artysta dzielił kompozycję obrazu na strefy, w których dominowała jedna barwa i jeden zwielokrotniony kształt). **Witkacy** (Stanisław Ignacy Witkiewicz) swoje wizjonerskie koncepcje artystyczne, dotyczące tzw. Czystej Formy, materializował zarówno w malarstwie, jak i w teatrze jako autor oryginalnych dramatów. **Władysław Strzemiński** był prekursorem abstrakcji geometrycznej – pojęcie „formy” zastąpił ideą „konstrukcji plastycznej”, a w 1923 r. stworzył teorię malarstwa, którą nazwał unizmem. Realizując jej teoretyczne założenia, w swoich obrazach całkowicie zerwał z realistycznym przedstawianiem rzeczywistości.

## Masters of the Interwar Period

The exhibition's narrative begins with selected pieces by three painters of the interwar period. They were the leading precursors of modern art in Poland which would develop after World War II. Their seminal works, approaches and theories continued to inspire Polish artists in the later twentieth century.

The oldest of the three, **Leon Chwistek** (b. 1884), was the co-founder of the avant-garde art group called Formists. His theory of Zonism called for dividing the composition into separate spheres or zones, each one dominated by a single colour and shape, multiplied and manipulated. **Witkacy** (Stanisław Ignacy Witkiewicz) realized his visionary concept of Pure Form in both painting and theatre as he was also an immensely innovative playwright. **Władysław Strzemiński** was a pioneer of Geometric Abstraction. He replaced the concept of “form” with the idea of “artistic design”. In 1923 he developed a theory of painting called Unism. Implementing its premises, he completely departed from realistic representation.

Il. 1 Mistrzowie dwudziestolecia – jedna z plasz „zrywek” z wystawy *Kolekcja sztuki polskiej II połowy XX i XXI wieku* – w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w Pawilonie Czterech Kopuł, dzięki uprzejmości MNWR

[1]

motyw przewodni sali, kryteria wyboru dzieł i charakterystykę twórczości najważniejszych przedstawicieli określonego nurtu.

W tekście dotyczącym części *Mistrzowie dwudziestolecia* czytamy: „Punktem wyjścia narracji wystawy są dzieła najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa okresu międzywojennego – prekursorów polskiej sztuki nowoczesnej po drugiej wojnie światowej – których twórczość i teorie artystyczne wywarły znaczący wpływ na polską sztukę XX wieku”. W opisie zaznaczono podstawowe kryterium wyboru, jakim jest status artysty wybitnego, przedstawiciela jakiejś zdefiniowanej tendencji, prekursorskiego. Wszystkie pojęcia pochodzą z zakresu kryteriów wartościowania sztuki nowoczesnej czy też wizji sztuki jako następstwa kierunków. W charakterystyce twórców (wymieniono tu trzech przedstawicieli: Chwistka, Witkacego i Strzemińskiego), czytamy: „Witkacy (...) swoje wizjonerskie koncepcje artystyczne, dotyczące tzw. Czystej Formy, materializował zarówno w malarstwie, jak i w teatrze jako autor oryginalnych dramatów”. Druga część notki jest okazją do bardziej szczegółowych charakterystyk – wymienienia nurtów (Chwistek – formizm, Strzemiński – unizm) i pojęć, jak Czysta Forma, abstrakcja geometryczna, strefizm, jednak jej syntetyczny charakter pozwala na jedynie nakreślenie pewnej mapy ter-

Kuszenie św. Antoniego I  
1916-1921

Z chaosu bajecznie kolorowych plam i wijących się linii wyłaniają się liczne postacie, większe na pierwszym planie, mniejsze na szczytach rozległego górskiego krajobrazu. Dominują starzec w szaro-czarnym kaftanie po lewej i dama w żółtej sukni po prawej, która wyrasta z esowatych fioletów niczym Bóg Ojciec z fal na słynnym witrażu Stanisława Wyspiańskiego. Starzec jest pochylony, niewiasta silnie odchylona. Zwarci ze sobą tworzą dwie diagonalne. Starzec unosi ku kobiecie potężną rękę, ona składa swoje drobne dłonie jak do modlitwy, trzymając czerwony kwiatek. Przy dłoni starca przeży się łeb obślizgłego, smoczego cielska. Czerwony jęzor wije się w ślad za uniesionym starczym palcem. Czy smok chce rękę starca pochwycić, czy może z wdzięcznością polizać? Obraz ma przedstawiać kuszenie św. Antoniego. Może kobieta prześmiewczo udaje modlitewną ekstazę. Jednak to starzec napiera, grozi kobiecie potężną dłonią z haczykowatym palcem, kierując triumfalne spojrzenie w naszą stronę. Kobieta, zamykając oczy, chyli się w dół ku morskim odmętom. Jej głowę zakleszcza wielki byk, z którym na skraju przepaści mocuje się postać w czerwieni. Ten, który zwycięży, pociągnie kobietę w swoją stronę. Religijna opowieść zatracza swoją literacką logikę, toczy się akcja, ale nie ma intrygi, zachowana jest treść, ale tylko na użytek formy – „czystej formy”.

XX X XI GALERIA SZTUKI POLSKIEJ

Il. 2. Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), *Kuszenie św. Antoniego*, plansza z wystawy stałej w Galerii sztuki polskiej XX i XXI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie, dzięki uprzejmości MNK

minów, bez ich szczegółowego objaśnienia. W praktykach muzealnych ten fragment notki popularnonaukowej zawiera zwykle bardzo ograniczony i czasem nieco przypadkowy ciąg skojarzeń, który nie zawsze jest pomocny dla widza (zawiera albo za dużo informacji – pojęć, tendencji, nazw kierunków, albo za mało – nie omawiając ich sensu). Notki nie odwołują się zwykle do warstwy formalnej dzieł, nie pomagają w patrzeniu, a jedynie uzasadniają podręcznikowy porządek prezentacji.

Nieco inny klucz przyjęto w *Galerii sztuki polskiej XX i XXI wieku* w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wystawa zawiera trzy poziomy narracji: tablice wyjaśniające koncepcję poszczególnych części (chronologiczno-problemową), oddzielone wizualnie od dzieł – bardzo szeroko zaprezentowane konteksty oraz kartki-ulotki z opisem wybranych prac. Zdecydowano się w nich na opis i analizę formy dzieła z bardzo krótkimi wnioskami interpretacyjnymi. W opisie *Kuszenia św. Antoniego* czytamy (przytaczam fragmenty niedługiego opisu): „Z chaosu bajecznie kolorowych plam i wijących się linii wyłaniają się liczne postacie, większe na pierwszym planie, mniejsze na szczytach rozległego górskiego krajobrazu. Dominuje starzec w szaro-czarnym kaftanie po lewej i dama w żółtej sukni po prawej, która wyrasta z esowatych fioletów niczym Bóg

Ojciec z fal na słynnym witrażu Stanisława Wyspiańskiego. (...) Obraz ma przedstawiać *kuszenie św. Antoniego*. Może kobieta prześmiewczo udaje modlitewną ekstazę. (...) Religijna opowieść zatracza swoją literacką logikę, toczy się akcja, ale nie ma intrygi, zachowana jest treść, ale tylko na użytek formy – «czystej formy».

Ten typ opisu ma wspierać kompetencje wizualne odbiorcy, wnikliwy, nie pozbawiony walorów literackich, ma prowadzić jego oko, zatrzymywać w ważnych miejscach akcji i na znaczących szczegółach, wskazywać pytania i analogie (skojarzenie z Wyspiańskim, ikonografia kuszenia św. Antoniego). Wydaje się, że pomysłem dla takiego, dość nietypowego dla praktyk muzealnych, opisu była wiara w „mowę formy” i autonomiczny przekaz dzieła – poprzez wsparcie odbiorcy w procesie patrzenia, autor tekstu podpowiada mu pewne możliwości interpretacyjne. Wiedza fachowa – kontekst i moment powstania, fakty, odczytanie ikonografii nie są tu pierwszoplanowe, choć często decydujące w ostatecznym odczytaniu dzieła, podobnie jak gry skojarzeń (forma – czysta forma) które pochodzą z repertuaru fachowych kompetencji twórcy opisu. Mimo anonimowości metryczki noszą rys indywidualności i autorskich rozstrzygnięć interpretacyjnych piszącego, co może czytającym wydać się dość arbitralne i natarczywe. Mimo to uważam omawiane teksty za istotną propozycję zerwania z „przezroczystością” muzealnego komentarza.

Opisy dzieł na stałej wystawie prezentującej w różnych odstępach *Kolekcję MOCAK-u* wywołały, zwłaszcza zaraz po otwarciu muzeum w 2011 roku, bardzo wiele kontrowersji. „Podpisom do obrazków w MOCAK-u” poświęcono kilka prześmiewczych artykułów i profil w mediach społecznościowych<sup>11</sup>. Warto zastanowić się z czego wynikała dyskusja na temat tekstów, które pozornie wydają się spełniać zadania tego rodzaju komunikatów: są bardzo zwięzłe, unikają artystycznych dyskursów, które przyjmowane są przez osoby nie związane ze światem sztuki jako elitarystyczne i celowo niejasne. Teksty pisane są krótkimi zdaniami o prostej gramatyce, tonem informacyjnym, unikają epitetów i fachowego słownictwa. W opisie *Sztuki konsumpcyjnej Natalii LL* czytamy: „Duża seria prac przesyconych erotyzmem i ukazujących jedzenie jako stosunek oralny. Ten akt, którego większość kobiet się wstydzi lub odmawia, jest w tej pracy przedstawiony w sposób odważny, wręcz ostentacyjny, To, co się dzieje, jest decyzją tych kobiet”.

Tekst liczy zaledwie 256 znaków ze spacjami i może być uznany za modelowy, jeśli chodzi o długość tego rodzaju komentarza. Opis kura-

---

<sup>11</sup> <https://www.facebook.com/p/Podpisy-pod-obrazkami-w-MOCAK-u-100046016206327/> [dostęp: 15.04.2024].

torski informuje nas, że praca jest częścią cyklu, w bardzo syntetyczny sposób stwierdza, co przedstawia („jedzenie jako stosunek oralny”) oraz proponuje pewien rodzaj jego interpretacji (podmiotowość przedstawionych kobiet, odwaga przedstawienia). Lakoniczność przekazu oraz dyrektywny ton opisu (stwierdzenie, że prace ukazują stosunek oralny – a nie przywołują skojarzenia z nim, wprowadza zbytnią dosłowność w ten fragment tekstu) tworzą wrażenie zamkniętego, bezdyskusyjnego komentarza, w którym interpretacja i fakty nie są od siebie oddzielone. Tekst nie odwołuje się do słownictwa dotyczącego analizy sztuki feministycznej czy podejmującej tematykę gender, podsuwa za to uproszczoną interpretację, która przy pozorach obiektywnego komentarza wydaje się autorską propozycją osoby piszącej.

Inne metryczki do dzieł, które znajdują się na wystawie stałej i czasowych w krakowskim muzeum, podporządkowane są konsekwentnie podobnemu schematowi: przybliżają kontekst powstania czy funkcjonowania dzieła, unikają opisu jego formy, odwołań do medium, nie zawierają też elementów oceny, tylko w uzasadnionych interpretacyjnie sytuacjach przywołują informacje o artyście. W warstwie komunikatu wydają się pomagać w orientacji w wystawie sztuki współczesnej uważanej za hermetyczną i nieczytelną bez dodatkowego wyjaśnienia. Wydaje się jednak, że ich twierdzący, dyrektywny ton, przy tendencji do dość upraszczających i nieco arbitralnych interpretacji skupionych na treści dzieła, odbierają prezentowanym pracom ich wieloznaczność oraz sensy, które zawdzięczają swojej formie i medium.

### Opowiadanie historii

Bardziej złożone zagadnienia teoretyczne podejmują, jak powiedziano wyżej, ekspozycje czasowe, dużo częściej mające charakter problemowy, nawet polemiczny, czy prezentujące nowe ustalenia badawcze. Znakomita większość wystaw w swojej warstwie narracyjnej opowiada jakąś historię: historię twórczości wybranego bohatera, epoki, miejsca. Przedmioty, świadectwa, dzieła ustawione są w taki sposób, aby zilustrować wyjściową tezę.

W tym kontekście warto przeanalizować narrację tekstów, które towarzyszyły niedawnej wystawie Jana Matejki w MNK<sup>12</sup>. Pozornie oczywista tematyka wystawy wydaje się szczególnie trudna (jeśli nie niemożliwa) do opowiedzenia w sposób inny niż dołączenie obszernych wyjaśnień do obrazów. Przedstawiane na nich wydarzenia, towarzysząca im historiozofia i kontekst powstania, mimo swego pierwotnie mitotwórczego i obrazotwórczego charakteru, wcale nie są czytelne dla współczesnego zwiedzającego. Plansz na wystawie było zatem bardzo dużo:

---

12 Jan Matejko. *Malarz i historia*, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec 2023 – styczeń 2024, kurator: prof. UAM dr hab. Michał Haake.



il. 1–2. Jan Matejko. Malarz i historia, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec 2023 – styczeń 2024, widok ekspozycji, fot. Anna Olchawska, Muzeum Narodowe w Krakowie



zarówno tych wyjaśniających idee kuratorskie, jak i mniejszych, dołączonych do poszczególnych obrazów. Pojawiła się także osobna ścieżka zwiedzania dla dzieci. Bardzo długie teksty (nawet ponad 3000 znaków ze spacjami) nadrukowane w wielu wypadkach złotą, bezszeryfową czcionką na bordowych, granatowych i białych tłach sugerowały treści emanujące autorytetem instytucji. Narrację według tematów wyjaśnionych na planszach ułożono w następującej kolejności: 1. Cóż po malarzu w czasie marnym? – 2. Młody Matejko – 3. Narodziny artystycznego dziejopisa<sup>13</sup> – 5. Obrazowanie historii – 6. W Europie Środkowo-Wschodniej, czyli gdzie? 7. Rzeczpospolita, ale czyja? 8. Cywilizacja, ale jaka?

Historia opowiedziana została zatem zgodnie z artystyczną biografią malarza (od jego młodości po wybór drogi twórczej i jego konsekwencje), przeplatana ogólniejszymi rozważaniami o kontekście historycznym, terytorium i cywilizacji, podkreślonymi w kilku przypadkach pytaniami retorycznymi, zawierającymi sugestię, że chodzi w nich nie tylko o perspektywę historyczną ale i współczesną (co sugerowało na przykład odwołanie do pojęcia Europy Środkowo-Wschodniej) czy etniczną lub klasową (Rzeczpospolita, ale czyja?).

Teksty zawierały sporo dat i odwołań do wydarzeń mniej lub bardziej znanych z nauki szkolnej, a także bardzo liczne fakty dotyczące okoliczności powstawania obrazów Matejki. Prezentowały je w stylu podręcznikowym, ze wskazaniem przyczyn i konsekwencji wydarzeń, często przeplatając wywód cytatami z epoki czy wypowiedziami samego malarza. Teksty były długie i bardzo liczne, przeładowane informacjami, prezentujące zawiłe konteksty, mnożące wątki i poziomy odczytań („2 września cesarz odwiedził także Jana Matejkę w jego domu przy ulicy Floriańskiej. Otrzymał od malarza w darze obraz *Zjazd wiedeński w 1515 roku*, przypominający o układzie, na mocy którego Jagiellonowie w niedalekiej przyszłości stracili Węgry na rzecz Habsburgów. To właśnie dzieło artysta pokazuje cesarzowi w przedstawiającej ich spotkanie akwareli Kossaka. Przypomina ona, że Matejko zaprezentował wtedy również szkice olejne do *Wiktorii wiedeńskiej*, a z relacji jednego ze świadków wiadomo, że także szkice do *Hołdu pruskiego*”). Narracja budowana była na bardzo wielu poziomach czasowych: przeszłości widzianej przez Matejkę, przeszłości wpływającej na rzeczywistość czasów Matejki, Matejki jako przeszłości, przeszłości widzianej z perspektywy współczesnej, przeszłości wpływającej na współczesność, autor tekstów kazał się stale cofać i powracać do punktu wyjścia (przy czym nie wiemy, czy jest nim człowiek współczesny, czy też podmiot XIX-wieczny), zmieniać punkt odniesienia. Dodatkowo narrację przerywały kolejne sekwencje pytań (nie wiemy, kto był ich adresatem):

---

13 Korzystam z fotografii mapki wystawy z oznaczonymi tytułami poszczególnych jej części, na której nie ma naniesionego wątku nr 4.



Il. 4. *Polska. Siła obrazu*, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień 2020-luty 2021, widok ekspozycji, fot. Bartosz Bajerski, Muzeum Narodowe w Warszawie

„Czy twórczość Jana Matejki mogła wpłynąć na zmianę sytuacji Polaków pozostających pod zaborami? Czy obecnie może wpływać na refleksję nad drogą, którą wspólnota Polaków powinna zmierzać?”, „Czy nie wynika z tego, że twórczość Matejki musi zawsze znaleźć się w opozycji do prób zmiany tej zależności, budowania innej cywilizacji, nowego człowieka?”.

Głównym obszarem zainteresowania w tekstach była tematyka obrazów, kurator rzadko odnosił się do ujęć formalnych, pomysłów inscenizacyjnych, gestów i mimiki postaci, tego, co pozwalałoby je zrozumieć bez znajomości historycznych szczegółów. Nie pytał o obraz jako taki, o aktualność jego oddziaływania, zapewne pozostawiając te aspekty dzieła kompetencjom wizualnym odbiorców. Efekt był taki, że koncepcja kuratorska pozostała nieczytelna w warstwie wizualnej, a akademicki zamysł realizował się wyłącznie w miejscu, które było dla niego najbardziej dogodnie – w dość hermetycznych tekstach.

Inaczej zaprezentowano znaczenie malarstwa historycznego na wystawie: *Polska. Siła obrazu*, przygotowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie<sup>14</sup> – teza postawiona w tytule kierowała uwagę nie na treści czytelne dla modelowych odbiorców XIX-wiecznych, ale na uniwersalne

<sup>14</sup> Wystawa prezentowana była pierwotnie od września 2019 do stycznia 2020 r. w Louvre-Lens pod tytułem: *Pologne 1840–1918. Peindre l'âme d'une nation (Polska 1840–1918. Zobrazować ducha narodu)*, następnie od września 2020 do lutego 2021 jako: *Polska. Siła obrazu*, pokazywana w Muzeum Narodowym w Warszawie, kuratorzy: Iwona Danielewicz (MNW), Agnieszka Rosales Rodríguez (MNW), Marie Lavandier (Musée du Louvre-Lens), Luc Piralla-Heng Vong (Musée du Louvre-Lens), oraz w Muzeum Narodowym w Poznaniu.



Il. 5. #dziedzictwo, Muzeum Narodowe w Krakowie, czerwiec 2017-styczeń 2028, widok pierwszej części ekspozycji, fot. Mateusz Szczypiński, Muzeum Narodowe w Krakowie

oddziaływanie samego medium obrazowego. Fakt przygotowania scenariusza wystawy dla odbiorcy zagranicznego wzmocnił zapewne uniwersalizujący ton towarzyszących tekstów, wątki tożsamościowe zostały bowiem zaprezentowane w szerszym, europejskim kontekście, a znaczenie malarstwa historycznego dla polskiej kultury przedstawione jako specyficzne dla państw pozbawionych politycznej niepodległości („W wolnych krajach europejskich historia była jednym z wielu elementów kształtujących zbiorową wyobraźnię, zaś w rozbitej Polsce pełniła funkcję mitotwórczą”). W wyborze kuratorskim zaznaczono odwołanie do „kluczowych dzieł, które ukształtowały miejsca wspólne wyobraźni Polaków w okresie zaborów – rodzaj powszechnego języka obrazowych formuł i stereotypów”. Uwagę zatrzymuje próba usytuowania polskiego malarstwa XIX wieku w polu sztuki europejskiej tego czasu: „Sztuka polska została dzięki temu włączona w europejski nurt przemian stylistycznych, a jednocześnie zachowała swoją specyfikę wynikającą z niepewności bytu politycznego i zagrożenia wynarodowieniem. Nie był to prowincjonalizm, ale raczej odmiana konserwatyizmu” – i nie pozbawiona obiektywnego tonu ocena jego charakteru.

### Definiowanie tożsamości

Pozostając w kręgu rozważań o obrazach/pamiątkach związanych z definiowaniem tożsamości, wspomnieć należy o wystawie #dziedzictwo w MNK. Ekspozycję wyróżniała bardzo złożona relacja między warstwą wizualną a wielopłaszczyznową narracją tekstową. Aranżacja wystawy rozpisana została na trzy piętra Gmachu Głównego, wpisując niejako sam budynek w scenariusz pokazu: w sali wystaw zmiennych na parterze umieszczono bardzo obszerny (liczący 513 pozycji) zbiór eksponatów,

tworzących asamblażowe kompozycje, pogrupowane według czterech kategorii: geografia, język, obywatele i obyczaj; towarzyszyły im plansze tekstowe, wyjaśniające sens wymienionych głównych kategorii, na ścianach obok eksponatów naklejone były dodatkowe, opatrzone hasztagiem hasła mapujące wątki przywoływane przez poszczególne „wyspy” dzieł (na przykład #geografia, #terytorium, #polska, #rzeczpospolita lub #za wolność waszą i naszą). Na I piętrze około 60 wybranych przedmiotów opatrzonych zostało bardziej szczegółowym komentarzem (teksty pisali kustosze muzeum i kurator wystawy, a plansze podpisane były nazwiskami autorów i autorek). W dolnej części wystawy umieszczenie metryczek przy każdej pracy było ze względów projektowych praktycznie niemożliwe – zdecydowano zatem o udostępnieniu zwiedzającym broszury z krótkimi opisami do każdego dzieła, które odnajdowało się w publikacji na podstawie nadanego mu numeru. Eksponaty o bardzo różnym charakterze, w tym tak trudne ekspozycyjnie jak mapy i książki, pozbawione komentarza, oddziaływały swoją masą i obecnością, także proporcjami (wielkoformatowe obrazy wyróżniające się wizualnie wśród bardzo wielu mniejszych obiektów). Jak zauważył jeden z recenzentów: „zwiedzający nieustannie biegają wzrokiem od numerków w przewodniku do numerków przy eksponatach. W efekcie szybko orientujemy się, że jesteśmy poddani władzy reżysera, który tak bardzo chce nam narzucić swoją wersję «naszej» pamięci i «naszego» dziedzictwa, że niemal nie pozostawia czasu na oglądanie eksponatów, wciąż bombardując komentarzami zawartymi w przewodniku i umieszczonymi na ścianach. (...) Twórcy #dziedzictwa wydają się nie wierzyć ani w siebie i swoje racje, ani w aktorów, ani w widzów – dlatego wciąż wychodzą na scenę, by wyjaśnić, co mają na myśli<sup>15</sup>.”

Warto zauważyć, że – także na przekór muzealnym praktykom – tekst wprowadzający do wystawy, podpisany przez swojego autora, odwoływał się do formy „my”, sugerując bezpośredni dialog między „ja kuratora” a „my – kulturowej wspólnoty” wyobrażonej przez niego, jako modelowy odbiorca przekazu ekspozycji.

Komentarze kuratorskie wyjaśniające kryteria, według których grupowane były eksponaty, były bardzo zwięzłe, hasłowe, stawiające niezwykle wyraziste tezy, rzadko problematyzujące stosowane pojęcia czy przywoływane zjawiska. To właśnie sąsiedztwo dość nieoczywistych zestawień i nie pozostawiających pola do dyskusji komentarzy kuratorskich, wywołało być może najwięcej kontrowersji. Najmocniej chyba dyskutowany był fragment wystawy, wielkoformatowy obraz Kazimierza Sichulskiego: *Wjazd Chrobrego do Kijowa* (1928) sąsiedował z komenta-

---

15 Dariusz Kosiński, *To nie moje dziedzictwo*, „Tygodnik Powszechny” (18.07.2017), online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/to-nie-moje-dziedzictwo-149071> [dostęp: 15.04.2024].

rzem: „Pierwszy koronowany król Polski Bolesław Chrobry podporządkował sobie tereny na zachód od Odry i wkroczył do Kijowa, a na terytorium tym przez wieki rozwijać się będzie państwo polskie i polska kultura. Historia polskiego dziedzictwa w integralny sposób związana jest z ziemiami, o których stanowią dziś niepodległe państwa Polska, Białoruś, Litwa, Łotwa, Estonia, Mołdawia i Ukraina”.

Etykiety w salach I piętra zawierały zestaw standardowych informacji o dziełach: okoliczności, w jakich obiekt powstał i w jakich znalazł się w kolekcji, jego charakter genetyczny (styl, formę, inspiracje), odczytanie ikonografii, elementy wyróżniające, to, co decyduje o wartości muzealnej. Interesująco wygląda porównanie tego rodzaju komentarza z wypowiedziami osób uczestniczących w warsztatach na temat dziedzictwa. Obraz *Kardynał* Piotra Michałowskiego został zaprezentowany tak: „(...) olejne studium portretowe jest niezwykle dowodem fascynacji artysty kulturą i sztuką XVII-wiecznej Hiszpanii. Wizerunek włościanina w stroju duchownego jest twórczym nawiązaniem do *Portretu Innocentego X* pędzla Diego Velázqueza. Ukazany na obrazie Michałowskiego bezimienny model został odziany, a właściwie przebrany, w szaty wysokiego rangą duchownego. Jego ogorzała karnacja i pospolite rysy kontrastują jednak z wytwornym obliczem papieża utrwalonym przez Velázqueza”.

Uczestnik warsztatu pisze natomiast: „Portretowana postać to mężczyzna w średnim wieku, o twarzy zniszczonej, ogorzałej, z czerwonym nosem i zaniedbanym krótkim zarostem. Na głowie ma biret, spod którego w nieładzie wystają włosy. Ten biret to jedyny atrybut portretu odwołujący się do postaci kardynała. Mężczyzna nie patrzy na widza – jego skupiony wzrok patrzy lekko w dół, poza obraz. (...) Ten obraz to raczej symbol, skrót, wyrażający zderzenie i konfrontację szczytów i nizin hierarchii społecznej i pobudzający refleksję. Czy ten obraz należy zaliczyć do dziedzictwa narodowego? Zdecydowanie tak. Po pierwsze jest spuścizną po wybitnym malarzu, jest odbiciem epoki, intryguje, każe się zastanowić i będzie aktualny, dopóki będą istnieć podziały społeczne – czyli zawsze”.

W nieprofesjonalnych, uważnych i empatycznych opisach zamiast zatrzymania na artystycznych inspiracjach, które dominują w przekazie kustoszki, pojawia się refleksja dotycząca klasowości, której zabrakło w optymistycznej wizji dziedzictwa wyrażonej w początkowej części wystawy na parterze MNK.

### **Przywracanie w dyskursie**

Jak wykazano powyżej – teksty popularnonaukowe towarzyszące ekspozycjom, bazujące na utrwalonej wiedzy, rzadko podejmują się problematyce przedstawianych zjawisk. Muzea narodowe unikają wikłania się

w procesy dekonstrukcji pamięci, organizują jednak wystawy, których zadaniem jest jej przywracanie uzupełnianie jej luk czy pomijanych wątków. Do tego rodzaju wystaw można zaliczyć ekspozycje prezentujące twórczość kobiet-artystek. Nie są one bardzo nowym zjawiskiem<sup>16</sup>, jednak każdorazowo pozwalają formułować oczekiwania dotyczące zmiany utrwalonych kategorii historii sztuki. Przykładem może być niedawna wystawa monograficzna: *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*<sup>17</sup> w MNW. Plansza wprowadzająca do wystawy ujawnia mechanizmy włączania do kanonu: „Wystawa prezentuje całokształt artystycznego dorobku Anny Bilińskiej, jednej z najważniejszych polskich malarek. (...) Założeniem ekspozycji jest przedstawienie Bilińskiej jako utalentowanej, gruntownie wykształconej artystki (...). Bilińska jawi się jako osoba świadomie realizująca wymagania swojego zawodu. Konsekwentnie dążąca do celu, jakim była kariera malarki, w epoce, kiedy życie artystyczne zdominowane było przez mężczyźn. Wystawa przyznaje Bilińskiej również symboliczną rolę – «jednej z wielu» profesjonalnych artystek tego czasu, których twórczość nie znalazła się w kanonie historii sztuki”.

Tekst muzealny podsuwa tu pewien repertuar środków muzealnych strategii włączania w kanon: prestiż wystawy monograficznej, wyjątkowość, profesjonalizm, uznanie (uznanie za granicą), obecność w ważnych kolekcjach, ale też patronowanie jakiemuś istotnemu trendowi w sztuce, reprezentatywność – to kategorie, którym muzealne komunikaty posługują się często, aby wprowadzić zjawisko artystyczne do kanonu czy potwierdzić w nim jego obecność. W pozostałych planszach da się także zauważyć obecną w polityce komunikacyjnej muzeum dbałość o aktualizujący charakter tekstów. Zwraca tu uwagę próba wyjścia z pewnych kolonialnych schematów obecnych w praktykach społecznych XIX wieku. W opisie portretu kobiety wykonanego w ramach ćwiczeń w pracowni, czytamy: „*Studium kobiety* (tytuł historyczny: *Murzynka*) [...] Artystka przyjęła schematyczny sposób postrzegania reprezentantki innego kręgu kulturowego. Wskazują na to akcesoria, będące wytworami różnych obcych kultur: złoty naszyjnik z półksiężyców, kolczyki, zwój na głowie, wachlarz. (...) Obraz Anny Bilińskiej przedstawiający ciemnoskórą modelkę został wystawiony przez artystkę w 1888 na salonie l’Union des femmes peintres et sculpteurs pod tytułem *Murzynka (Négresse)*. Sama artystka również tak go tytułowała w notatniku. Zdajemy sobie sprawę, że współcześnie może on budzić liczne zastrzeżenia i wątpliwości, jednak zachowujemy ten tytuł jako historyczny”.

---

16 *Artystki polskie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991, kuratorka: Agnieszka Morawińska.

17 *Artystka. Anna Bilińska 1854–1893*, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec–październik 2021.

MNW włączyło się w debatę na temat zmiany wydźwięku terminologii związanej z europocentrycznymi i kolonialnymi praktykami, które znajdują odbicie w sztuce, ale które stoją też u podstaw funkcjonowania instytucji muzeum w XIX i XX wieku. Odbiciem uważnej i wyważonej strategii komunikacyjnej MNW jest nie tylko wyjaśnienie intencji dokonanej interwencji, ale także sam opis konwencji przedstawienia, jaką zaproponowała artystka. Zmiana tytułów obrazów (z zachowaniem – jak w tym przypadku – nazwy historycznej i zaproponowaniem bardziej neutralnej – współczesnej), praktykowana przez niektóre muzea, jak w ostatnim czasie Rijksmuseum w Amsterdamie<sup>18</sup>, zawierają refleksję o roli obrazu: nie jako nienaruszalnego i integralnego źródła historycznego, ale także eksponatu oddziałującego aktywnie na odbiorcę, pozwalającego na aktualizację historycznego przekazu. Jak widać, debata o współczesnym muzeum jest w dużej mierze debatą o tekście.

### **Podsumowanie. Tekst jako forma mediacji**

Analizowany powyżej zbiór krótkich cytatów z plansz jest oczywiście pewnym wyborem, podyktowanym nie tylko względami merytorycznymi, ale i praktycznymi (dostęp do dokumentacji wystaw). Staralam się dobrać je tak, by odnosiły się do wystaw problemowych, podejmujących tematykę odnoszącą się także do debaty nad językiem (obrazowanie tożsamości, dekolonizacja, wątki feministyczne) po to, żeby zobaczyć, w jaki sposób praktyki popularyzatorskie (krótki tekst-komunikat pisany z myślą o różnych typach odbiorców) są otwarte na ten rodzaj autokrytyczności. Wydaje się, że w muzealnym języku panuje dość duża zachowawczość, wynikająca częściowo ze zdiagnozowanego wcześniej lęku przed interpretacją – eksponaty traktowane są jako zamknięte źródła historyczne i wartościowe materialnie świadectwa, a zatem wyjęcie ich z autorskiego, czy epokowego dyskursu postrzegane bywa jako rodzaj nadinterpretacji czy odejścia od prawdy historycznej. Niestety, owocuje to często replikowaniem historycznych dyskursów, dyskryminujących i hegemonicznych pojęć, które – zwłaszcza gdy stosowane są w tekstach bardzo zwięzłych i skrótowych – zaskakują współczesnego odbiorcę anachronicznością i konserwatyzmem przekazu. Paradoksalnie, taki właśnie schemat prowadzi często do interpretacji zbyt arbitralnych, narzucających zamkniętą wizję dzieła. W miej-

---

18 Polityka Rijksmuseum w tym zakresie wyjaśniona jest na stronie muzeum: <https://www.rijksmuseum.nl/en/research/our-research/overarching/terminology> [dostęp: 15.04.2024].

scie dostarczania oglądającemu narzędzi patrzenia, a także prezentacji szerokiego kontekstu omawianych zjawisk, w ich relacji ze współczesnością, co stawiałoby planszę muzealną w pozycji pośrednika między muzeum, a własną wrażliwością, wiedzą i otwartością widza, prezentuje tezy bezdyskusyjne i odnoszące się wyłącznie do zjawisk z przeszłości, a arbitralny sąd kuratora nie podlega negocjacji.

Rozwiązaniem tego problemu może być odejście od łączenia komentarza kuratorskiego i popularnonaukowego. Dobrą praktyką są działania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w którym teksty tego typu omawiane są w ramach działalności międzyoddziałowej „grupy językowej”, gdzie opracowywana jest stała strategia komunikacyjna muzeum, związana m.in. z dostępnością czy inkluzywnością komunikatu.

Częsta praktyka przeredagowywania tekstów kuratorskich na teksty edukacyjne tak, aby były one krótsze, prostsze w przekazie i pozbawione nadmiaru terminów naukowych, owocuje powstaniem tekstów niepełnych, których podstawą jest redukcja oryginalnego historyczno-artystycznego przekazu w odniesieniu do pewnej projekcji oczekiwań średnio wykształconego widza. Upraszczenie i skracanie tekstu naukowego nie wydaje się właściwym kierunkiem pracy nad komentarzem przygotowanym dla szerokiego grona odbiorców. Wbrew obecnym w muzeach przekonaniom, tekst popularny nie musi być ani krótki, ani upraszczający problem czy pisany prostym językiem (choć komplikowanie języka nie służy ani tekstom popularnym, ani naukowym). Powinien być przede wszystkim narzędziem wspierającym kompetencje poznawcze widza, wspierać proces koncentracji uwagi, budować zaniepokojenie i aktualizować sens przekazu historycznego.

Im bliżej fizycznego obiektu, tym tekst może być bardziej aktywny – stanowić element mediacji między instytucją a odbiorcą, Mówiąc: *mediacja*, mam na myśli taki sposób dyskretnego towarzyszenia odbiorcy, który pozwoli mu na pogłębienie indywidualnego kontaktu z dziełem, czyli taki komentarz, który pozwoli zobaczyć obraz w kontekście współczesnym, ale także wzmocnić te jego elementy, które budują jego uniwersalizujący przekaz, poza historycznymi kategoriami. Umiejętne towarzyszenie oku i innym zmysłom odbiorcy, wspólne ćwiczenie skupienia na dziele, jego formie, znaczących szczegółach, wydają się bardziej satysfakcjonujące niż kreślenie kontekstów historycznych i stylowo-genetycznych kategorii. Uwolnienie sztuki od „historii sztuki”, na przykład na rzecz szerszej rozumianej nauki o obrazie, zwrócenie uwagi na aktualne konteksty funkcjonowania, także historycznych obrazów, byłoby dla publiczności muzealnej dużo mocniej włączające.

## Bibliografia

- Barańska K., *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.
- Borusiewicz M., *Semiotyka muzeum. Rola i znaczenie języka w pragmatyce muzealnej*, Warszawa 2020.
- Coxall H., *How language means. An alternative view of museums text*, w: *Museum languages. Objects and texts*, red. G. Kavanagh, Leicester, New York 1991
- Ekarv M., *Combating redundancy: writing texts for exhibitions*, w: *The Educational Role of the Museum*, red. E. Hooper-Greenhill, London 1999
- *Text in the museum. Papers from the International Conference, October 26–27, 2016, National Museum in Kraków*, red. D. Jędruch, K. Migalska, Kraków 2019
- *Writing Gallery Text at the V&A. A Ten Point Guide*, Victoria & Albert Museum, 2018, [https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/va\\_Gallery-Text-Writing-Guidelines\\_online\\_Web.pdf](https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/va_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf) [dostęp: 15.04.2024].