

1 5 . _____ 1 6 . 1 1 . 2 0 1 8

Ogólnopolska konferencja Aneksy Kultury • Dziedzictwo • Współczesność • Wirtualność

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. JANA MATEJKI W KRAKOWIE
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ
KATEDRA PROJEKTOWANIA PRZESTRZENI EKSPOZYCYJNYCH I MULTIMEDIALNYCH

**ANEKSY KULTURY
DZIEDZICTWO
WSPÓŁCZESNOŚĆ
WIRTUALNOŚĆ**

**CULTURE ANNEXES
HERITAGE
MODERNITY
VIRTUALITY**

THE JAN MATEJKO ACADEMY OF FINE ARTS IN KRAKÓW
FACULTY OF INTERIOR DESIGN
DEPARTMENT OF EXHIBITION AND MULTIMEDIA SPACE DESIGN

All-Poland scientific conference Culture annexes • Heritage • Modernity • Virtuality

1 5 . _____ 1 6 . 1 1 . 2 0 1 8

ORGANIZATORZY | ORGANIZERS

Katedra Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych i Multimedialnych
Wydział Architektury Wnętrz
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

PATRONAT HONOROWY | HONORARY PATRONAGE

JM Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
prof. Stanisław Tabisz

KOMITET NAUKOWY | SCIENTIFIC COMMITTEE

prof. Włodzimierz Dreszer | UAP Poznań
Honorowy Przewodniczący Komitetu Naukowego | Honorary chairman of the scientific committee

dr hab. Bazyli Krasulak, prof. ASP
Dziekan Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie

dr hab. Tadeusz Pietrkiewicz, prof. ASP
Dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku

prof. dr hab. Józef Jurek
Dziekan Wydziału Architektury Wnętrz UAP w Poznaniu

dr hab. Urszula Smaza-Gralak, prof. ASP
Dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP we Wrocławiu

prof. Krzysztof Wołowski
ASP Wrocław

prof. Remigiusz Grochal
ASP Gdańsk

Marek Świca
Dyrektor Muzeum Historii Fotografii w Krakowie

dr hab. Beata Gibała-Kapecka, prof. ASP
Dziekan Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Krakowie

KOMITET ORGANIZACYJNY | ORGANIZING COMMITTEE

prof. Jacek Siwczyński
Kierownik Katedry Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych i Multimedialnych | Head of Exhibition
and Multimedia Space Design Department

prof. Jacek Cupryś | moderator konferencji | conference moderator

dr hab. Marek Braun prof. ASP | moderator konferencji | conference moderator

dr Tomasz Wesołowski

dr Wojciech Kapela

dr Patrycja Ochman-Tarka | kierownik biura konferencji | conference office manager

mgr Magdalena Jurkowska

mgr Karolina Baniowska

Aneksy Kultury. Dziedzictwo. Współczesność. Wirtualność

W dniach 15–16 listopada 2018 roku w auli gmachu głównego Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie odbyła się pierwsza ogólnopolska konferencja [Aneksy Kultury. Dziedzictwo. Współczesność. Wirtualność](#) zorganizowana przez Katedrę Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych Wydziału Architektury Wnętrz pod patronatem honorowym Rektora ASP im. Jana Matejki w Krakowie, prof. Stanisława Tabisza.

Celem konferencji było zebranie i wymiana doświadczeń środowiska życia kulturalnego, działającego w przestrzeniach muzealnych, promocja informacji o społecznym oddziaływaniu kultury oraz nawiązanie współpracy między projektantami współczesnych przestrzeni ekspozycyjnych, muzealnych, przedstawicielami instytucji kultury, nauki i sztuki.

Monografia stanowi zbiór autorskich artykułów pracowników naukowo-dydaktycznych polskich uczelni (ASP Kraków, ASP Gdańsk, ASP Warszawa, UAP Poznań, UAM Poznań, UTP Bydgoszcz) oraz instytucji kultury (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Muzeum Fotografii w Krakowie) opracowanych na podstawie referatów wygłoszonych w trakcie konferencji.

Wydarzenie uświetniło podpisanie listu intencyjnego między Wydziałem Architektury Wnętrz ASP w Krakowie a Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, które zapoczątkowało współpracę między instytucjami na płaszczyźnie naukowej i projektowej.

Culture annexes. Heritage. Modernity. Virtuality

On 15-16 November 2018, the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków Hosted in the hall of its main building the first, all-Poland scientific conference entitled [Culture annexes. Heritage. Modernity. Virtuality](#) organized by the Department of Exposition Space Design of the Faculty of Interior Architecture under the honorary patronage of professor Stanisław Tabisz, Rector of the Academy of Fine Arts.

The purpose of this conference is gathering and exchange of experiences by the society of cultural life operating within the museum domains, promotion of information on the social impact of culture and establishing cooperation between various designers of modern exhibition and museum spaces and the representatives of institutions of culture, science and art.

The monography constitutes a collection of original articles written by scientific-didactic employees of the Polish art universities (Gdańsk Academy of Fine Arts, Kraków Academy of Fine Arts, Warsaw Academy of Fine Arts, Poznań Adam Mickiewicz University, University of the Arts in Poznań, Bydgoszcz University of Science and Technology) and cultural institutions (National Museum in Kraków, Museum of Photography in Kraków, Ethnographic Museum in Kraków), elaborated on the basis of the lectures presented during the conference.

The event was graced by the signing of a letter of intent by the Faculty of Interior Architecture of ASP in Kraków and the Museum of Photography in Kraków which initiated cooperation between these institutions on a scientific and design level.

SPIS TREŚCI TABLE OF CONTENT

- 6 Muzeum jako instytucja narracyjna [Karolina Baniowska](#) Museum as a narrative institution
- 20 Architekt versus kurator. Kilka uwag o projektowaniu przestrzeni ekspozycyjnej w muzeach [Dorota Gorzelany-Nowak](#) | [Tadeusz Nowak](#) Architect versus keeper. Comments on museum exhibition space design
- 32 Nowe technologie w ekspozycji ubioru [Anna Hanysz](#) New technologies in the clothing exhibition
- 44 Otwarte / zamknięte – warsztaty. Aneks [Elżbieta Pakuła Kwak](#) | [Joanna Łapińska](#) Open / closed – workshops. Annex
- 64 Parkur versus galeria. Widma Foucaulta w muzealnych korytarzach [Magdalena Lorenc](#) Parkour versus gallery. Foucault's ghosts in museum corridors
- 80 Miasto – muzeum doświadczania przestrzeni [Patrycja Ochman-Tarka](#) City - museum of experiencing space
- 96 Miejsce projektanta wystawy w procesie tworzenia współczesnej ekspozycji muzealnej [Adam Orlewicz](#) The role of the exhibition designer in the process of creating contemporary exhibitions in museum
- 112 Dziedzictwo / podobieństwo / przekleństwo architektonicznego myślenia [Tadeusz Pietrkiewicz](#) Heritage / similarity / curse of architectural thinking
- 128 Muzeum nie musi być w muzeum. Zapis doświadczeń [Katarzyna Piszczkiewicz](#) The museum does not have to be inside a museum. The record of experience
- 142 Miejsca pamięci jako przestrzenie ekspozycyjne [Konstancja Pleskaczyńska](#) Places of remembrance as exhibition spaces
- 156 Muzeum emocji czy muzeum treści [Maciej Światała](#) The museum of emotions or content
- 168 Problematyka realizacji wystaw w obiektach zabytkowych [Lech Tempczyk](#) The issue of realizing exhibitions in historical objects
- 180 Elementy ekspozycji w procesie rewitalizacji wnętrz pokamedulskich zespołów klasztornych w Polsce i na Litwie [Joanna Walendzik-Stefańska](#) Elements of exhibition in the process of revitalization of interiors of post-Camaldine monastic teams in Poland and Lithuania

MUZEUM JAKO INSTYTUCJA NARRACYJNA

KAROLINA BANIOWSKA

absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej ASP, dyplom w 2012. Od 2015 asystent w Pracowni Mediów i Scenografii w Przestrzeni Publicznej w Katedrze Ekspozycji i Multimediów WAW. Otworzyła przewód doktorski – tytuł pracy *Kreowanie społecznej przestrzeni publicznej – wykorzystanie nowych technologii w budowaniu interakcji społecznych*. Jej badania i zainteresowania oscylują wokół oddziaływania nowych technologii na sferę psychofizyki człowieka oraz mechanizmów zachodzących w skali społeczności w kontekście rewolucji cyfrowej. Jako czynny zawodowo architekt wnętrz wykorzystuje swoje doświadczenie zawodowe w pracy dydaktycznej. Współorganizator i koordynator warsztatów, praktyk studenckich oraz akcji performatywnych. Współpracuje m.in. z Krakowskim Biurem Festiwalowym, Teatrem Juliusza Słowackiego i Małopolskim Ogrodem Sztuki.

Jaka jest rola muzeum w obliczu rewolucji cyfrowej? Jakie powinno być muzeum przyszłości? Musi poddać się cyfryzacji czy może zachować swój „analogowy” charakter? Jakie są w związku z tym możliwe scenariusze? Czy instytucja MUZEUM przeniesie się w całości do świata online? Będzie dostępne bez wychodzenia z domu i równocześnie nie straci swojego autorytetu? Czy stanie się kolejną rozrywką w sieci?

Niestety, nie odpowiem na wszystkie postawione przeze mnie pytania. Celem mojej wypowiedzi jest z jednej strony pokazanie dostępnych ścieżek rozwoju ekspozycji muzealnych poprzez prezentację współczesnych realizacji, z drugiej zaś – spojrzenie na ekspozycję pod kątem oddziaływania środków wyrazu i przekazu treści na odbiorę, czyli pod kątem mechanizmów wynikających z psychofizycznej konstrukcji człowieka.

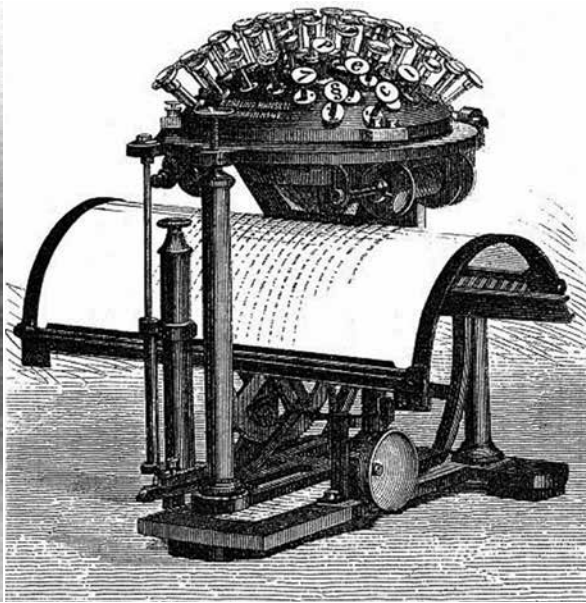
Nim przejdę do omawiania przykładów, chcę wspomnieć o książce Nicholasa Carra, laureata Nagrody Pulitzera, *Płytki umysł*. Autor przytacza historię z początków ery druku, z czasów odręcznego kopiowania tekstu przez mnichów, wynalazku Gutenberga oraz późniejszych maszyn do pisania aż do współczesnych narzędzi. Co zadziwiające, według zachowanych zapisków zakonników już samo wypowiedzanie myśli na głos i dyktowanie ich skrybom determinowało sposób formułowania myśli. Poprzez przykłady i analizy relacji prekursorów kolejnych wynalazków Carr wyjaśnia, w jaki sposób forma przekazu oraz narzędzia, z których korzystamy, wpływają na styl mówienia, a tym samym na sposób, w jaki myślimy (fot. 1., fot. 2.).

W 1882 roku Friedrich Nietzsche z powodu nawracającego bólu głowy i związanych z tym poważnych kłopotów ze wzrokiem zakupił maszynę do pisania Mallinga-Hansena – Writing Ball. Ten wynalazek umożliwił mu dalszą pracę, czyli przelewanie swoich myśli na papier. Dochodząc z czasem do perfekcji w opanowywaniu narzędzia, potrafił pisać z zamkniętymi oczami. Przyjaciel Nietzschego, kompozytor, zauważył, że zmienił się jego styl pisania. Zwięzła proza Nietzschego stała się jeszcze bardziej zwarta, wręcz telegraficzna. Tę obserwację potwierdzają również badacze twórczości Nietzschego. Jak pisał ów kompozytor, „myśli zarówno w muzyce, jak i w języku często zależą od jakości pióra i papieru”¹. Używana maszyna miała więc wpływać na sposób myślenia i komunikacji (fot. 3.).

1 <https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2011/10/19/nicholas-carr-didnt-convince-me/>.



fol. 1. Friedrich Nietzsche



fol. 2. Maszyna do pisania Writing Ball Mallinga-Hansena, 1878

Robiąc skok do współczesności, okazuje się, że w przypadku przekazu internetowego oraz narzędzi, jakie obsługujemy (komputer, smartfon, tablet), zachodzi ta sama zależność. Autor dotyka jednak znacznie szerszego spektrum oddziaływania Internetu i konsekwencji, jakie ze sobą niesie używanie tego narzędzia, przy całym dobrodziejstwie, jakim niewątpliwie jest.

Natłok docierających do nas informacji osłabia percepcję i zdolność skupienia się na jednym temacie, według Carra aplikacje internetowe są wręcz stworzone do rozpraszania. Włączając komputer lub inne urządzenie z dostępem do sieci, otwieramy przeglądarkę i w niej kolejne karty: skrzynkę mailową, media społecznościowe, strony artykułu, które chcemy w międzyczasie sprawdzić, przeczytać, ponieważ chcemy być na bieżąco. Chyba większość z nas zna tę sytuację. Dodatkowo odpisujemy na maile, mamy otwarty projekt czy dokumenty tekstowe, obok na biurku leży telefon, który powiadamia nas o kolejnym SMS-ie, mailu, terminie w kalendarzu... To sprawia, że nie możemy się w pełni wyłączyć i skupić na zadaniu. Chcemy przechrzyć nasz mózg, wydaje nam się, że robiąc kilka czynności równocześnie, zdobędziemy więcej informacji, przyspieszymy pracę i zaoszczędzimy czas.

Poprzez stałe podpięcie do Internetu, zwłaszcza przez urządzenia mobilne – smartfony, tablety – oraz surfowanie po sieci „zmniejsza się tzw. głębokość przetwarzania informacji [...]. Badania wykazały, że poziom rozumienia spada wraz ze wzrostem klikniętych linków. To dowód, że Internet prowadzi nasze umysły na umysłowe płycizny [...]”².

² <http://przystaneknauka.us.edu.pl/artukul/internet-zmienia-nasze-mozgi>. Opracowano na podstawie, *The Internet is Changing our Brain*; N. Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, Helion, Gliwice 2012.



fot. 3. Nauka pisania na maszynie

To zjawisko w konsekwencji zmienia strukturę naszego mózgu – jako że ludzki mózg jest bardzo plastyczny, adaptacja zachodzi również na poziomie biologicznym. Zmienia się jakość impulsów między synapsami, powiększa się partia mózgu odpowiedzialna za bodźce wizualne, jesteśmy na nie szczególnie wyczuleni, widzenie przestrzenne poprzez narzędzia do prezentacji 3D jest świetnie przez nas opanowane. Ale jeśli pewne partie mózgu są stale ćwiczone, to inne – nieużywane – stają się coraz słabsze. „Neurony odpowiedzialne za koncentrację i kontemplację przestają być aktywne, powstają natomiast połączenia ułatwiające fragmentaryczny charakter działań [...]”³.

Pozwoliłam sobie na taką dygresję, gdyż porusza ona istotny problem dzisiejszej rzeczywistości i skutków, jakie niesie ze sobą rewolucja cyfrowa, a które m.in. są przedmiotem moich badań w ramach pracy doktorskiej *Kreowanie dopołączonej przestrzeni publicznej – wykorzystanie nowych technologii w budowaniu interakcji społecznych*.

Jakie znaczenie ma opisane zjawisko w odniesieniu do instytucji muzeum? Ekspozycje udostępnione w sieci, muzea wirtualne na stronach internetowych muzeów, wystawy 360° niewątpliwie są świetnym narzędziem, ale wspomagającym realną wystawę. Nie jesteśmy w stanie w stu procentach zastąpić rzeczywistej ekspozycji wersją wirtualną dostępną w Internecie, zwłaszcza w przypadku wystaw o charakterze narracyjnym.

Zabiegi scenograficzne mające nas wciągając w opowieść o danej epoce, pokazać kontekst historyczny, stworzyć atmosferę wydarzeń i uczynić nas ich uczestnikami – są możliwe w naj-

³ <http://przystaneknauka.us.edu.pl/arttykul/internet-zmienia-nasze-mozgi>.



fot. 4. Technologia VR

pełniejszym wymiarze w realnej przestrzeni wystawy muzealnej o charakterze narracyjnym. Nie tylko z powodów, jakie opisałam wcześniej. Chodzi również o odczucia przestrzenne związane z kolorystyką, światłem, fakturą czy materiałami (np. poprzez zmianę struktury posadzki, co wymusza inny sposób poruszania się), nasza obecność wpływa na odczytywanie skali, skala i kompozycja obiektów mają wpływ na nasze emocje, odczucia w przestrzeni (np. otwartej i zagęszczonej), wtopione w nią artefakty, ogromna rola grafiki – nie działają na zmysły na ekranie komputera tak jak w rzeczywistej przestrzeni. Podczas wędrowki po „tradycyjnej” wystawie możemy równocześnie wymieniać się wrażeniami, współdzielić te emocje. To również wpływa na naszą psychikę. Inicjowane w ten sposób interakcje społeczne wśród ludzi ciekawych danego zagadnienia, pasjonatów historii czy po prostu mieszkańców danego miasta wzmacniają poczucie integracji i przynależności, np. poprzez wykonywanie tych samych gestów (co możemy zaobserwować podczas obrzędów religijnych).

Czujemy przynależność do wspólnoty, danej kultury, potwierdzamy swoje miejsce w świecie. Poprzez doznania estetyczne doświadczamy zbiorowego *katharsis*. To pokazuje wyższość ekspozycji realnej nad wirtualną. Znaczenie ma także kwestia bardzo prozaiczna – w tradycyjnej sytuacji musimy zaplanować wizytę w muzeum, często wiąże się to z podróżą, tu już zaczyna się projektowanie doświadczenia. Zwiedzamy dane miasto, poznajemy kulturę danej społeczności, odwiedzamy miejsca będące świadkami historii i po obejrzeniu wystawy mamy okazję odnieść się do kontekstu współczesnego miasta, miejscowości, społeczności. To zderzenie, ten kontrast zmusza nas do indywidualnej refleksji, co jest – jak uważam – głównym celem obcowania z historią. Ważne są też refleksje, które możemy skonfrontować z doświadczeniem współtowarzyszy. Poprzez doświadczenie lepiej zapamiętujemy przekazywane treści. Co ciekawe – takie „interakcje społeczne «twarzą w twarz» i nasze samopoczucie



fot. 5. Siedziba firmy Nestlé w Vevey, Szwajcaria

są ze sobą ściśle związane i wzajemnie się napędzają [...]”. Jest to jedno z odkryć dziedziny kognitywistyki⁴.

Nie sposób jednak pominąć pozytywnych aspektów muzeum wirtualnego, dostępnego w cyberprzestrzeni. Zachęca ono m.in. do odwiedzenia wystawy, jest dostępne dla osób niepełnosprawnych, możemy przygotować się do obejrzenia wystawy, poszerza ono wiedzę historyczną i społeczno-kulturową, możemy uzupełnić wiedzę, wiadomości, zgłębić temat – zwłaszcza że zwiedzanie jest często bardzo żmudne i męczące. Taki sposób „zwiedzania” ułatwia poznawanie pokrewnych treści, zagadnień – zachęca nas do samodzielnego poszukiwania, badań. Dodatkowo jest to świetne narzędzie edukacyjne, ale nie jako alternatywna, a narzędzie wspomagające proces poznania historii – pod warunkiem że jest moderowane przez nauczyciela, edukatora muzealnego (fot. 4.).

Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o technologii VR. Od strony formalnej (co jednak wpływa na jej charakter) tak skonstruowana wystawa, podobnie jak w przypadku muzeum wirtualnego, nie musi mieć swojej siedziby lub „nawet osobowości prawnej w świecie rzeczywistym”⁵. Przy możliwościach, jakie ten fakt niesie, istnieje też pewne niebezpieczeństwo dotyczące rzetelności i obiektywizmu przekazywanej wiedzy, obrazu rzeczywistości bądź przemykania idei. VR – *virtual reality* – pozwala na całkowitą immersję, jednak wymagania sprzętowe dotyczące tej technologii są wciąż zbyt wygórowane, aby stało się dostępnym powszechnie medium. Niemniej jednak efekt odcięcia się od świata zewnętrznego sprawia, że jesteśmy w stanie zanurzyć się w innej rzeczywistości. Technologia pozwala na uczestnictwo paru osób jednocześnie, werbalne komunikowanie się w trakcie korzystania z aplikacji. Udział innych zmysłów – poza wzrokiem – jest kwestią czasu. Ekspozycja w VR jako aplikacja jest obecnie elementem prawie każdej nowoczesnej wystawy, najczęściej jako jedno z inter-

4 S. Pinker, *Efekt wioski*, Charaktery, Kielce 2015, s. 377.

5 https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_wirtualne.

aktywnych stanowisk. Ograniczeniem jest tylko budżet na realizację wystawy. VR stanowi też świetne rozwiązanie do prototypowania projektu ekspozycji – dzieje się już tak w przypadku prezentacji projektów architektonicznych.

Czym zatem będzie muzeum przyszłości? Czy muzeum w całości jako aplikacja VR nie stanie się wirtualnym parkiem rozrywki, grą? Istnieje takie ryzyko. Samo korzystanie z aplikacji jest już formą rozrywki, dzięki swojej świeżości i efektowi immersji stanowi atrakcję. Forma samej gry jest oczywiście jak najbardziej pozytywna, wspomaga proces uczenia się, wiele zależy jednak od zespołu, który pracuje nad taką ekspozycją – ważne, aby atrakcyjność nie przyćmiła strony merytorycznej.

Frekwencja w muzeach prezentujących rzeczywiste rozbudowane wystawy z użyciem multimediiów wskazuje, że jest w nich coś, co przyciąga zwiedzających. Może większa kontrola nad światem zewnętrznym? Możliwość wyboru zagadnień, oderwania wzroku i odpoczynku? W tym miejscu na potwierdzenie wysuniętych przeze mnie tez chcę rozwinąć określenie [muzeum jako instytucji narracyjnej, czyli opowiadającej](#).

Opowiadanie jako ustny bądź pisemny przekaz „jest najbardziej podstawową formą wypowiedzi, prezentującą narastanie w czasie toku zdarzeń, stanowi opozycję wobec opisu”⁶. Dzięki temu tak podaną treść historyczną jest nam łatwiej zrozumieć, możemy np. utożsamiać się z jej bohaterami. Taki zabieg budowania narracji został zastosowany w przypadku wystawy stałej w Muzeum Okręgowym w Suwałkach. Poprzez mocne środki scenograficzne przenosimy się do świata plemienia Bałtów i ludów Jaćwieży. W odkrywaniu tych dziejów towarzyszy nam badacz, którego postać jest „kompilacją sylwetek kilku dziewiętnastowiecznych starożytników oraz żyjących w XX w. krajoznawców, archeologów i historyków”⁷. Badacz, poszukiwacz przygód, niczym polski Indiana Jones, jest naszym towarzyszem wędrowki przez lokalne dzieje. Jego obecność jest odczuwalna – możemy odwiedzić jego pracownię, gdzie pozostawił ślady swojej działalności, jak biurko zasypane rysunkami, mapami, niedokończona makieta nawodnego osiedla Bałtów. Eksplorowanie czyni z nas aktywnymi odbiorcami tej historii.

Druga część wystawy – *Na dziejowym trakcie* – pokazuje natomiast wielowątkową i wielokulturową historię regionu od kolonizacji puszc pojaćwieskich i działalności kamedułów wigierskich, aż do okresu I i II wojny światowej oraz przemian 1989 roku. Historia ukazana jest poprzez „wielopłaszczyznową aktywność mieszkańców”⁸ – bohaterów narracji, świadków historii. Dzięki przedstawionym archiwaliom poznajemy ich życie codzienne. Możemy utożsamiać się z bohaterem, skonfrontować ten obraz ze współczesnym miastem. Artefakty rozszerzają tę historyczną rzeczywistość. Widz ogląda wystawę z indywidualnej perspektywy, ale „w ludzkiej skali”⁹.

Muzeum, jak wiemy, pełni wiele funkcji: archiwizującą, chroniącą dzieła sztuki, dokumentującą, kulturalno-edukacyjną, ale często jest również atrakcją turystyczną – pełni rolę marketingową, buduje wizerunek regionu. Jest opowieścią o mieszkańcach i lokalnej historii. Nie bez znaczenia pozostaje kwestia mecenatu, która często determinuje tematykę wystawy. Pojawia się tu niestety niebezpieczeństwo subiektywnego przekazu nacechowanego elementami ideowymi (fot. 5.).

⁶ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Opowiadanie>.

⁷ <http://muzeum.suwalki.pl/wystawy-stale/najstarsze-dzieje-suwalszczyzna-i-wschodnie-mazury-od-schylku-epoki-lodowej-do-upadku-jacwiezy/>.



fot. 6. Henri Nestlé, założyciel firmy Nestlé



Look Out For That First Little Tooth —

WHEN the baby begins to drool—when the saliva flows always from his little mouth—*here* the teeth are about to come, and *then*, above all—must you be careful of your baby's food. Give him the right food—and wash the little red gums and the new, tiny

teeth with boric acid solution—and there will be no teething troubles for the baby or for you. Nurse your baby if you can; but if you cannot, remember that in the last forty years, millions of babies have come to their teeth easily and naturally with the help of

Nestlé's Food

Nestlé's Food brings health and strength because it is so nearly like mother's milk. Especially in the teething time—look out for cow's milk—cow's milk meant for calves with four stomachs—cow's milk that, for all you know, comes from sick cows and unsanitary dairies—cow's milk that may bring sickness and even consumption to your child.

Nestlé's Food is made from cow's milk with all the cow dangers banished. Nestlé's is made from milk of cows that are carefully inspected. The milk is kept covered every in-

stant, is purified just to make sure; all the heavy parts are modified and your baby's special needs are added. It is powdered and packed in an airtight can. No germ can possibly touch it. You add only fresh water. But the four generations that have grown up on Nestlé's can testify better than we can.

Send coupon for a box of Nestlé's Food—enough for twelve feedings, Free, and a book about babies by specialists.



<p>NESTLÉ'S FOOD COMPANY, 247 Broadway, New York.</p> <p>Please send me, FREE, your Book and Trial Package.</p> <p>Name <input type="text"/></p> <p>Address <input type="text"/></p>
--

fot. 7. Reklama firmy w prasie, 1915

Przykładem wystawy narracyjnej, tym razem zorganizowanej jednak w instytucji niepaństwowej – jest Nest Museum. Nest Museum – własność firmy Nestlé – znajduje się na terenie siedziby głównej w Vevey w Szwajcarii w pobliżu stolicy Kantonu – Lozanny. Nest Museum zostało zrealizowane z okazji 150-lecia istnienia firmy. Od przekroczenia progu ekspozycja wciąga nas w świat wyobraźni i wirtualnej magii (fot. 6.).

Firma Nestlé jest największą na świecie firmą produkującą żywność. Magia ekspozycji polega na opowiadaniu ujmującej historii założyciela firmy, Henriego Nestlégo – urodzonego we Frankfurcie aptekarza osiadłego w szwajcarskim Vevey. W drugiej połowie XIX wieku Henri pracował nad Magic Formula – lekarstwem na rosnącą liczbę zgonów wśród niemowląt nietolerujących mleka matki. Po wielu próbach opracował cudowną mieszankę na bazie naturalnych składników, co przyniosło mu rozgłos. Opowieść o szlachetnym fundatorze firmy, której logo wszyscy znamy: ptasie gniazdo z pisklętami i karmiącym je rodzicem, które notabene jest elementem herbu rodzinnego Henriego Nestlégo (*Nest* w dialekcie szwabskim oznaczało ptasie gniazdo), opowieść o magicznej formule i przetomowym wynalazku – ma-

8 <http://muzeum.suwalki.pl/wystawy-stale/na-dziejowy-trakcie/>.

9 Tamże.



fot. 8. Przestrzeń wystawy, Nest Museum



fot. 9. Interaktywny stół w Nest Museum

szynie do odparowywania wody z mleka – wciąga nas w epokę. Wspominam o tych szczegółach, gdyż to m.in. one przykuwają uwagę i budują urzekającą historię. Jest to zarazem sposób na budowanie pozytywnego PR Nestlé, na którym bardzo obecnie firmie zależy (fot. 7.).

Pierwsza część wystawy wymaga uczestnictwa całej grupy zwiedzających znajdujących się w danym pomieszczeniu. Teatralność tej części – interakcja wykreowanej postaci przewodnika z widzami – czyni nas bohaterami fabuły. Cyfrowe animacje, projekcje 360° oraz scenografa wiernie odzwierciedlająca epokę i animacje wykonane w anachronicznej technice: zdjęcia na szkle, teatr cieni, do tego świetny podkład muzyczny – działają na zmysły i emocjonalne odbieranie wystawy – zarówno u dzieci, jak i dorosłych (fot. 8.).

Druga część wystawy zachęca do indywidualnego poznawania burzliwej historii Nestlé i znaczenia jej produktów – np. ekwipunek dla żołnierzy walczących na froncie w postaci mleka kondensowanego bądź dla członków ekspedycji na biegun północny – zachęca do poznawania samodzielnego, we własnym tempie i według własnych upodobań. Co ciekawe, zgromadzone w tej części artefakty są pokazane w bardzo tradycyjny sposób – jako trójwymiarowe makiety, kompozycje zamknięte w gablotkach, każda z nich pokazuje osobny wątek, poszerzony o materiały filmowe, zdjęciowe, muzyczne, prelekcje możliwe do odsłuchania w wybranym przez siebie języku (służą do tego urządzenia mobilne otrzymane w recepcji), można obejrzeć film archiwalny, zagrać w gry analogowe lub proste gry komputerowe dla dwóch uczestników. Technologia gry odpowiada prezentowanej epoce. Kanwa historii I i II wojny światowej oraz dalszych przemian kulturowo-społecznych została pokazana w sposób przejrzysty (fot. 9., fot. 10.).

Kolejne dwie sale to okrągły interaktywny stół – nie muszę podkreślać, że siedzenie przy wspólnym okrągłym stole działa integrująco – oraz sala „gniazdo” oferująca interakcje w formie gier opartych na sensorze *kinect* lub VR, których zadaniem jest edukowanie w zakresie



fot. 10. Przestrzeń wystawy Nest Museum



fot. 11. Jeden z pierwszych znaków towarowych Nestlé

zdrowego odżywiania się. Oprócz przedstawionych przestrzeni w muzeum znajduje się jeszcze kilka mniejszych ekspozycji wspomagających główne sale. Cel wystawy został osiągnięty: Nestlé jawi się jako firma oparta na tradycji, której współczesne produkty i działalność są pokłosiem myśli fundatora – chęci niesienia pomocy (fot. 11.).

W opisanych przeze mnie wystawach widzimy pewną analogię, pewien schemat budowania ekspozycji w oparciu o narrację. Co zastanawiające, umiejętnie przeprowadzone wystawy nie są nudne, każda z nich jest unikatowa – dzięki opowiadaniu o epoce poprzez historie ludzi w niej żyjących.

Chciałabym podkreślić rolę, jaką powinno pełnić moim zdaniem muzeum przyszłości jako instytucja publiczna. Zgodnie z wizją z zamierzonych czasów, gdy siadano w kręgu, aby posłuchać historii przodków, muzeum powinno stanowić centrum wzajemnej integracji, centrum spotkań społeczności z narratorem-opowiadaczem w celu nauki czytania kodów kulturowych.

W ten sposób buduje się świadomość historyczną i przynależność do danej kultury. Odkrywa się korzenie, poznaje się historie innych społeczności. Buduje się wrażliwość, rodzące się refleksje wpływają na nas, na to, jak będziemy postrzegać świat. Aspekt edukacyjny (rola ucznia i edukatora) jest tu kluczowy. Nauka wymaga pełnego uczestnictwa i zaangażowania, natomiast aktywnością ma się wykazać przede wszystkim uczeń, nauczyciel jest moderatorem¹⁰.

Muzeum jako instytucja narracyjna to portal, łącznik, pośrednik pomiędzy przeszłością teraźniejszością i przyszłością. To źródło wiedzy o nas samych.

10 J. Pine, J. Gilmore, *The experience economy*, Harvard Business School Press, Boston 1999, s. 35–36.

Bibliografia

<http://muzeum.suwalki.pl/wystawy-stale/na-dziejowy-trakcie/>.
<http://muzeum.suwalki.pl/wystawy-stale/najstarsze-dzieje-suwalszczyzna-i-wschodnie-mazury-od-schylku-epoki-lodowej-do-upadku-jacwiezy/>.
<http://przystaneknauka.us.edu.pl/artukul/internet-zmienia-nasze-mozgi>.
<https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2011/10/19/nicholas-carr-didnt-convince-me/>.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_wirtualne.
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Opowiadanie>.
Nicholas Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, Helion, Gliwice 2012.
Pine J., Gilmore J., *The experience economy*, Harvard Bissness School Press, Boston 1999.
Pinker S., *Efekt wioski*, Charaktery, Kielce 2015.

Ilustracje

fot. 1. Friedrich Nietzsche (<https://pixabay.com/pl/friedrich-nietzsche-cz%C5%82owiek-portret-67543/>)
fot. 2. Maszyna do pisania Writing Ball Mallinga-Hansena, 1878 (<https://livedablog.blogspot.com/2013/12/invention-of-typewriter.html>)
fot. 3. Nauka pisania na maszynie (<https://www.versobooks.com/blogs/3957-submit-and-resist-constructing-the-feminist-subject>)
fot. 4. Technologia VR (<https://www.maxpixel.net/Vr-Virtual-Reality-Device-Child-Augmented-Reality-3468596>)
fot. 5. Siedziba firmy Nestlé w Vevey, Szwajcaria (<https://www.flickr.com/photos/nestle/30856232495>)
fot. 6. Henri Nestlé, założyciel firmy Nestlé (<https://www.flickr.com/photos/nestle/23694983889>)
fot. 7. Reklama firmy w prasie, 1915 (https://www.google.pl/search?as_st=y&hl=en&biw=1680&bih=859&tbs=sur%3Afm&tbm=isch&sa=1&ei=okYOXI_nHMy-7swHV6KTQAQ&q=Henri+nestle&oq=Henri+nestle&gs_l=img.3..35i39l2j0l2j0i5i30l-2j0i24l3.169183.171676..171810..0.0..0.93.968.12.....1....1..gws-wiz-img.....0i67j0i8i30.AcdUluGIJgQ#imgrc=lrFSj8ulQSFpUM)
fot. 8. Przestrzeń wystawy, Nest Museum (<http://artpictures.club/shans-december-10-12.html>)
fot. 9. Interaktywny stół w Nest Museum (<http://artpictures.club/shans-december-10-12.html>)
fot. 10. Przestrzeń wystawy Nest Museum (https://www.google.pl/search?as_st=y&hl=en&biw=1680&bih=859&tbs=sur%3Afm&tbm=isch&sa=1&ei=rEQXP=4-Joabsg4G4lilAg&q=Nest+museum&oq=Nest+museum&gs_l=img.3..35i39l2j0i7i30l4j0i5i30j0i7i5i10i30j0i24l2.361090.361090..361978..0.0..0.90.90.1.....1....1..gws=-wiz-img5.tkBAcfp0N#imgrc-CZPIhFAkJV61bM)

ARCHITEKT VERSUS KURATOR KILKA UWAG O PROJEKTOWANIU PRZESTRZENI EKSPOZYCYJNEJ W MUZEACH

DOROTA GORZELANY

dr, archeolog klasyczny, kustosz dyplomowany, opiekun kolekcji sztuki starożytnej w Muzeum Książąt Czartoryskich (Muzeum Narodowe w Krakowie), wykładowca na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II i na Uniwersytecie Śląskim, członek ICOM-Polska i Komisji Archeologii Krajów Śródziemnomorskich PAU, autor książki *Macedonia–Aleksandria. Analiza monumentalnych założeń grobowych z okresu późnoklasycznego i hellenistycznego* (2014) oraz licznych artykułów dotyczących problematyki ikonografii grecko-rzymskiej i historii kolekcji muzealnych.

TADEUSZ NOWAK

mgr inż. arch., architekt i projektant wystaw stałych, m.in. w Muzeum 600-lecia na Jasnej Górze, w Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego i Galerii Sztuki Starożytnej (1993–2016) w Muzeum Książąt Czartoryskich (Muzeum Narodowe w Krakowie), w Muzeum Podgórze (Muzeum Historyczne Miasta Krakowa), w Muzeum Historycznym w Skierniewicach, projektant wystaw w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie i w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu. Obecnie we współpracy z New Amsterdam projektuje wystawę stałą w Pałacu pod Krzysztofory (Muzeum Historyczne Miasta Krakowa) oraz w Akademii Zamojskiej w Zamościu.

Dialog między architektem wnętrza a kuratorem ekspozycji rozwija się na płaszczyźnie porozumienia estetycznego i merytorycznego. Pozytywny efekt końcowy zależy od woli zrozumienia wymogów ekspozycji przez obie strony, znalezienia wspólnego języka, jak i odpowiednich narzędzi wyrazu wszystkich aspektów wystawy. Jest to formuła przyjęta od niedawna: zwykle kustosz układał swoje wystawy samodzielnie. W historii muzealnictwa architekt wnętrza pojawił się jako nowy współtwórca przestrzeni ze wszystkimi konsekwencjami zarówno merytorycznymi, jak również autorsko-prawno-finansowymi. Sposób wyboru firmy architektonicznej często narzuca muzealnikom konieczność współpracy generującą problemy. W procedurze przetargu lub konkursu wyłaniane są nierzadko podmioty przypadkowe, niespełniające oczekiwań, zaś procedura wyboru projektanta z wolnej ręki ograniczona jest przepisami prawa do wystaw o niskim budżecie. Poniżej rozpatrzone zostaną przykłady kilku realizacji wykonanych w ramach trzech wspomnianych procedur w odniesieniu do współpracy architekta z kuratorem w ramach projektów wystaw historycznych, sztuki dawnej i wystawy multimedialnej.

Casus primus: projektowanie w wyniku konkursu i przetargu

Podstawą nawiązania dialogu z architektem jest specyfikacja przedmiotu zamówienia obejmująca koncepcję wystawy bądź jej scenariusz z wytycznymi odnoszącymi się do aranżacji, wymogów konserwatorskich i użytkowania przestrzeni ekspozycji. Sytuacja komplikuje się, gdy powstaje projekt nieistniejącego muzeum. Rozpatrzmy *casus* w obszarze samorządowym dotyczący niedawno ukończonego projektu realizowanego przez autorów artykułu, a zleconego w efekcie konkursu zorganizowanego przez Urząd Miasta i oddział SARP. Opracowanie obejmowało projekt remontu zabytkowego budynku i zaprojektowanie wystawy stałej planowanego muzeum na podstawie koncepcji napisanej na bazie spisu treści książki dotyczącej historii miasta, czyli materiału obarczonego *a priori* problemami ekspozycyjnymi. Wystawa powinna prezentować obiekty, które nie znajdowały się w żadnych zbiorach miejskich i tylko



fot. 1. Ekspozycja numizmatyczna w Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego (fot. Archiwum MNK)

część treści ekspozycji miała mieć charakter multimedialny. Wybrany projekt konkursowy rozwinęty został w szczegółową aranżację ekspozytorów w sposób jak najbardziej uniwersalny i umożliwiający pokaz zabytków pozyskiwanych przez przyszłą instytucję muzealną. Kolejny etap prac, realizowany na podstawie przetargu, polegał na stworzeniu scenariusza ekspozycji i skorelowaniu treści wystawy z aranżacją zaakceptowaną przez zamawiającego na etapie projektowania pokonkursowego. Obszarami kwerend były archiwa zawierające materiały historyczne, zbiory miejscowych kolekcjonerów, zasoby kościelne oraz kolekcje różnych muzeów polskich. Wyselekcjonowany zestaw zabytków dopasowywano do zaprojektowanych gablot i aranżacji. To odwrócenie kolejności działań było najtrudniejszym etapem prac. Zmiany wprowadzane do pierwotnego projektu ekspozycji wynikały z nabywanej sukcesywnie wiedzy o przyszłych eksponatach. Musiały być ograniczone, ponieważ trwały już prace budowlane połączone z realizacją gablot, finansowane z funduszy europejskich i rozliczane według załączonego do wniosku pierwotnego projektu. Udało się wypełnić wyodrębnione tematycznie przestrzenie, skorygowane topograficznie w odniesieniu do koncepcji, tworząc narrację opartą na atrakcyjnych dla zwiedzających zespołach zabytków, pozwalające też wymieniać obiekty (muzeum jest w trakcie pozyskiwania zbiorów): powstała strefa archeologiczno-przyrodnicza, ciąg historyczny pokazujący dzieje miasta na tle wydarzeń ogólnopolskich, strefa historii lokalnej zaprezentowanej przez przedmioty od miejscowych kolekcjonerów oraz galeria obrazów malarzy związanych z miastem. Część ekspozycji ma tradycyjny charakter, zaś część zrealizowana przy użyciu metod scenograficznych staje się rodzajem spektaklu teatralnego¹. Liczne niekomfortowe z punktu widzenia aranżera „białe plamy” w ekspozycji wynikają z konieczności pozyskania obiektów na podstawie umów depozytowych międzymuzealnych, niemożliwych do zawarcia przed udostępnieniem przestrzeni wystawienniczej

1 Por. P. Zawojski, *Między muzealium, przestrzenią a multimediami. Co decyduje o atrakcyjności doświadczenia muzealnego?*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, red. M. Niezabitowski, Warszawa 2015, s. 241.

2 Proces tworzenia wystaw szczegółowo omawia Freda Matassa (*Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, Kraków 2015).

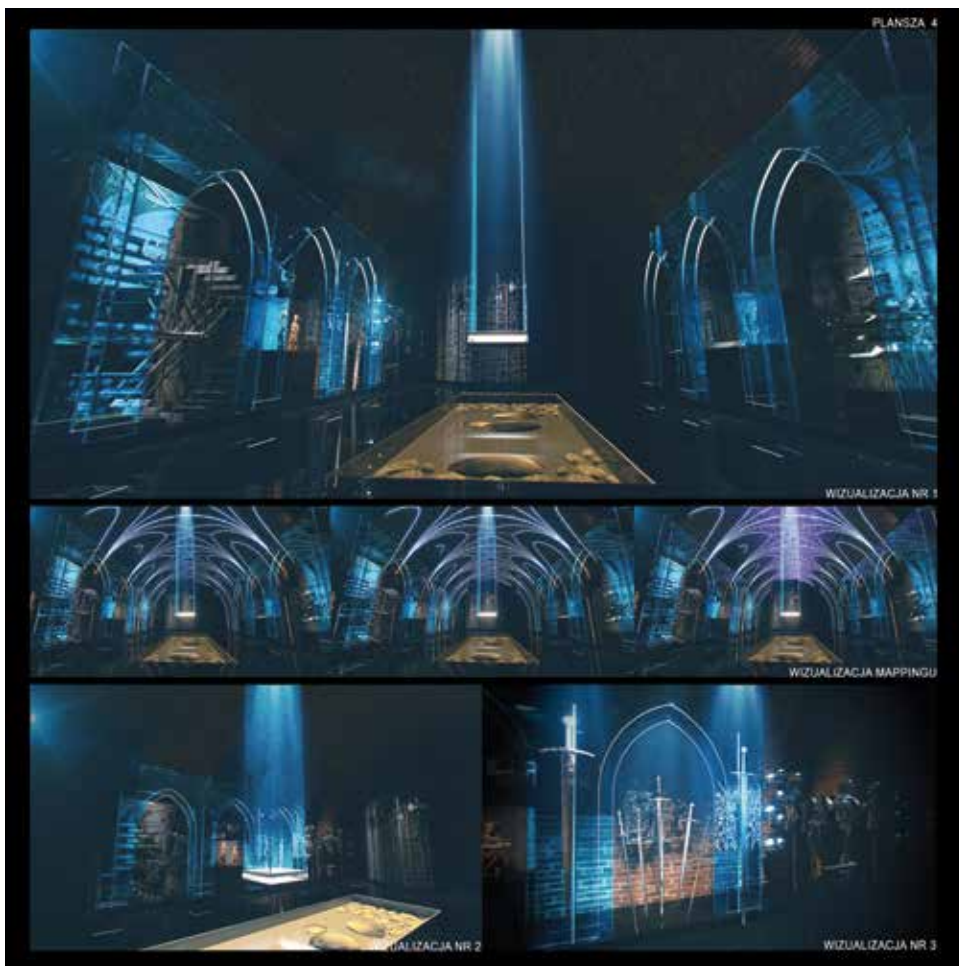


do kontroli warunków przechowywania zabytków i przede wszystkim przed pełnoprawnym powołaniem instytucji. Przypadek tego muzeum, które powołane zostało dopiero pod koniec prac remontowych, pokazuje, jak ważne jest zachowanie właściwej kolejności tworzenia ekspozycji: kurator świadomy celów ekspozycji wybiera zabytki, których wymogi ekspozycyjne i konserwatorskie determinują rozwiązania gablot czy innych ekspozytorów². Projektowanie uniwersalne nie spełnia wymogów ekspozycji muzealnych, gdyż każde muzeum ma swój indywidualny charakter przejawiający się symbiozą eksponatów z aranżacją. Brak doświadczenia ze strony przyszłej kadry muzeum, pomimo miłej i dobrej współpracy podczas konsultacji, oraz wymogi inwestora – Urzędu Miasta – postawione przed wyborami samorządowymi skutkowały otwarciem muzeum bez zrealizowania zaprojektowanej wystawy. Naprędce urządzona ekspozycja wymyka się merytorycznej ocenie, zarówno ze względu na przypadkowość, jak i jakość tzw. dzieł – część z nich nie powinna pojawić się w przestrzeni muzealnej pełniącej funkcję edukacji artystycznej i estetycznej. Można powiedzieć, że powstało muzeum puste, nieodpowiadające za jakość³.

Casus secundus: Projektowanie w wyniku przetargu

Neoklasycystyczny pałac, w którym przechowywana jest największa kolekcja polskiego mennictwa i medalierstwa oraz zbiory biblioteczne, poddany został kompleksowej renowacji w wyniku przetargów dotyczących projektu architektonicznego i projektu wnętrza, aranżacji ekspozycji numizmatycznej oraz odrestaurowania gabinetów bibliotecznych. Prace aranżacyjne przeprowadzone zostały przez autora artykułu według scenariusza grupy kuratorów, ale z pozostawieniem dowolności co do formy ekspozytorów. Małe gabaryty pałacowego pomieszczenia przeznaczonego na wystawę monet starożytnych i średniowiecznych, wymóg montażu w korpusie gablot komputerów sterujących multimediami, a przede wszystkim

³ Na problem powstawania muzeów bez zawartości zwracają uwagę Jean Clair (*Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009, s. 93-94) i Paweł Jaskanis (*Test wielu luster*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 150).



fot. 2. Projekt wystawy stałej *Miejsc Żywej Pamięci* w Pałacu pod Krzysztofony w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa
 autor: mgr inż. arch. T. Nowak we współpracy z New Amsterdam

rodzaj zabytków określiły kształt gablot – współczesna forma nawiązuje do dawnych szaf ekspozycyjnych z pozostałych sal wystawy, które poddano renowacji w ramach projektu. Formuła ekspozycji monet jest pozornie tradycyjna, lecz ich sposób montażu, dostępności obiektów, a ponadto system szaf magazynowych stanowią nowatorskie rozwiązanie doceniane wielokrotnie przez międzynarodowy zespół specjalistów odwiedzających to ważne miejsce na mapie zbiorów numizmatycznych. W pozostałych salach pałacu zaprojektowano

4 Na temat skutków widocznych w wielu realizacjach wystawienniczych i muzealnych zob. J. Clair, *Kryzys muzeów*, dz. cyt., s. 77.

5 Krytyka takich działań, por. tamże, s. 30.

6 Clair (*Kryzys muzeów*, dz. cyt., s. 42-43) podkreśla niematerialną wartość muzeum polegającą na symbiozie „miejsc i historii wcielonej w zabytek”, co zyskuje szczególne znaczenie w przypadku kolekcji historyczno-artystycznych.

gabloty nawiązujące do dawnego wyposażenia w sposób pozwalający uzyskać harmonijny wygląd historycznego wnętrza i odpowiedni do pokazów nowożytnych numizmatów, starych druków, dokumentów rękopiśmiennych [fot. 1].

Formuła rozstrzygnięcia przetargu polegająca na wyborze najtańszej oferty coraz częściej w ostatnim czasie zastępowana jest przez ocenę wynikającą z procentowej kombinacji dwóch mierników, jakimi są cena i jakość. To drugie kryterium opiera się na analizie wykonanych prac i rekomendacji oraz / lub na zaprojektowaniu fragmentu ekspozycji. Pierwszy sposób weryfikacji daje efekt tylko wówczas, gdy inwestor rzetelnie sprawdzi podawane w ofercie informacje, bowiem projektowanie muzeów czy wystaw jest często pracą kilku firm, z których każda wpisuje nazwę całego projektu do swoich dokonań. W przeciwnym wypadku konsekwencją jest współpraca z niedoświadczonymi projektantami, skutkująca realizacjami niszczącymi tkankę historyczną budynków lub żmudnym procesem korekt poszczególnych części projektu. Towarzyszy temu niekiedy arogancja architekta wynikająca z poczucia własnej wielkości. Przy jego jednoczesnym braku wiedzy na temat najnowszych rozwiązań w architekturze ekspozycji i braku wycucia estetycznego tworzenie wystawy jest dla kuratora prawdziwym wyzwaniem. Drugi sposób weryfikacji firmy pozwala inwestorowi zgodnie z prawem wyłonić wykonawcę składającego droższą ofertę, lecz pokazującego najciekawsze walory estetyczne i rozwiązania techniczne aranżacji zgodne z przygotowanym przez kuratorów scenariuszem wystawy, ścisłymi dyspozycjami zawartymi w zrealizowanej na etapie prac budowlanych wstępnej aranżacji pomieszczeń i programie funkcjonalno-użytkowym [fot. 2].

Casus tertius: Realizacje na zlecenie z wolnej ręki

Organizowanie konkursów czy przetargów na aranżację wystaw stwarza największe problemy w dwóch kontekstach: gdy tematem ekspozycji jest sztuka dawna (niekiedy w budynkach historycznych, czyli umiejscowiona *in situ*), zaś w komisji oceniającej prace konkursowe zasiadają osoby – nie umniejszając ich wiedzy w zakresie architektury czy historii sztuki – bez doświadczenia muzealniczego, wiedzy na temat historii danej kolekcji i bez wycucia wystawienniczego⁴. W przypadku wystawy sztuki dawnej wyraźnie rysuje się granica pomiędzy *licencia artis* wystaw czasowych w dowolnych przestrzeniach muzealnych a wystawy stałej w budynku historycznym. Wyzwaniem dla architekta jest przede wszystkim modernizacja zabytkowych wnętrz wynikająca przykładowo z potrzeby uzyskania lepszych warunków konserwatorskich dzięki nowej instalacji klimatyzacyjnej. Może to prowadzić do obniżania sufitów, co zmienia na niekorzyść proporcje sal i niszczy pierwotną ideę oświetlenia zabytków malarstwa naturalnym światłem wpadającym przez świetliki⁵, montowania dużych rozmiarów kratki wentylacyjnych na ścianach w sposób uniemożliwiający ich wykorzystanie w celach wystawienniczych czy łączenia pomieszczeń tak, że zatracona zostaje historyczna struktura wnętrza i ich specyficzna atmosfera – wartość najwyższa w historii muzealnictwa⁶. Powszechne obecnie hołdowanie nowoczesnym formom ekspozytorów prowadzi do niechętnego stosowania dawnych gablot i rozwiązań historyzujących⁷. Zastępują je nowe gabloty, które nie pasują do dawnych mebli, zaś współczesna kolorystyka ścian nie współgra z obiektami. Nieprzeznaczana jest często zasada merytorycznego rozmieszczenia zabytków, „krzywej

⁷ Por. wypowiedź W. Suchockiego w: J. Gałęza, *W pogoni za nowoczesnością: twórcza adaptacja czy bierna imitacja? Próba oceny przemian polskich muzeów na przestrzeni ostatnich dwóch dekad*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 84.

wrażeń” i akcentowania perspektywy, również wartości estetyczne pozostawiają wiele do życzenia. Kurator jako osoba odpowiedzialna za podtrzymanie wartości leżących u podstaw kształtowania kolekcji historycznej, świadoma niekiedy też życzeń założycieli, jest często pomijana wobec preferencji nowoczesnych rozwiązań.

Wystawa czasowa kolekcji historycznej pozwala wprowadzić większą swobodę działań. Przykład ekspozycji „*Otwieram świątynię pamięci*”. *Zbiory Czartoryskich a narodziny idei muzeum w Polsce* w zabytkowym budynku powozowni Muzeum Pałacu Herbsta w Łodzi stanowił pomost pomiędzy nowoczesną aranżacją a stylem XIX-wiecznego muzeum. Romantyczną atmosferę uzyskano poprzez nagromadzenie pamiątek narodowych i dzieł sztuki zaprezentowanych w dawnych, oryginalnych gablotach z okresu powstawania siedziby muzeum w jednym z pomieszczeń wystawy, podzielonym ściankami na małe zaułki odpowiadające pokoikom pierwotnego budynku muzealnego z początku XIX wieku. Drugie pomieszczenie stanowiło otwartą przestrzeń przekształconą w galerię malarstwa i rzemiosła artystycznego zblizoną do wnętrza galerii w muzeum udostępnionym zwiedzającym pod koniec XIX wieku. Aranżacja tej wystawy była efektem zrozumienia, a także dobrej współpracy pomiędzy wieloletnim kuratorem zbiorów muzeum i młodym plastykiem działającym już wcześniej przy ekspozycjach tej kolekcji. Kolejna wystawa tego zespołu we wnętrzach zamkowych w Niepołomicach zrealizowana została w podobnym stylu z zachowaniem historycznej atmosfery.

Miejsce to zajęła następnie wystawa, tym razem zrealizowana przez autorów wystąpienia. Obejmuje zabytki eksponowane w Galerii sztuki starożytnej w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich. Aranżacja tej części muzeum odbiegała od reszty pomieszczeń z uwagi na odrębność tematyczną pokazywanych tu zbiorów. Była to też najmłodsza galeria tego muzeum, w budynku historycznie nie ekspozycyjnym, lecz bibliotecznym, dlatego celowo zaaranżowano ją w sposób nowoczesny, oszczędny – na miarę możliwości technicznych i finansowych Muzeum Narodowego w Krakowie w okresie początku lat 90. XX wieku. Autor tej realizacji zmierzył się ponownie z obiektami starożytnymi w salach Zamku w Niepołomicach, z zachowaniem nowoczesnej formuły wystawy. Oprócz dostosowania się do niewielkich rozmiarów pomieszczeń należało dopasować kolorystykę wystawy do istniejącej posadzki o mocnym odcieniu i do tekstury fragmentu ściany ceglanej. Wybór tapety o nietypowej dla ekspozycji sztuki starożytnej tonacji zespolił wnętrze, nadając mu znamiona elegancji. Punktowe oświetlenie pozwala skupić wzrok wyłącznie na zabytkach. Proste gabloty przyścienne otrzymały drewniane postumenty scalone barwą z posadzką, o kształcie zdublowanego graniastostupa trójkątnego – element idealnie współgrający ze skośnie ustawionymi podstawami rzeźb i graficzną linią na posadzce prowadzącą od pierwszego do ostatniego zagadnienia merytorycznego wystawy. Ważnym punktem aranżacji jest umieszczony na ścianie w drugiej sali iluzjonistycznie powiększający przestrzeń wydruk fragmentu obrazu Marca i Sebastiana Riccch (ok. 1730), na tle którego oś ekspozycji stanowi rzymski posąg nimfy, wtapiającej się w *Krajobraz z antycznymi ruinami i rzeźbami* [fot. 3].

Zbiory historyczne i sztuki dawnej pokazywane są też niekiedy wyłącznie w kontekście historycznym jako zespół przedmiotów niosących wprawdzie określone treści, ale zrozumiałe dopiero po wnikliwym zapoznaniu się z materiałami informacyjnymi. Przedmiot na takiej wystawie funkcjonuje głównie jako dokument historii, pozbawiony pierwotnego kontekstu



fol. 3. Wystawa „Znajduję starożytności bardzo piękne”. Antyk okiem kolekcjonera, Muzeum Niepołomickie (fol. Muzeum Niepołomickie)

ekspozycyjnego. Neutralna aranżacja, doprowadzająca miejscami do optycznego zaniku ekspozytorów, nie raz w tym kontekście.

Niekiedy jednak aranżacja przytłacza zabytki. Niewielki, precyzyjnie dobrany przez młodego muzealnika zestaw obiektów na wystawie *Czartoryscy. Historia kolekcji* z trudem zmieszczony został w dwóch salkach ekspozycyjnych Galerii Kordegarda: przekraczając drzwi, zwiedzający zderzał się ze ścianą ekspozycyjną, dodatkowo znacznie zmniejszającą małe pomieszczenie. Ukryte w niej zostały w niszach (nie zawsze oświetlonych) zabytki sztuki wysokiej klasy. Projekt aranżacji prezentował niezaprzeczalnie nowoczesne rozwiązanie z klasyczną kolorystyką, lepiej jednak sprawdziłoby się ono w większej przestrzeni, zapewniającej perspektywę oglądania eksponatów lub gdyby uwzględnione zostały naturalne predyspozycje widza do oglądania przedmiotów – zbyt wysoko lub zbyt nisko umieszczony zabytek ogląda się niekomfortowo lub wcale. Wydaje się, że aranżer skupiony na stworzeniu swojego dzieła nie zauważył zabytku, który powinien nie tylko stać zawsze na pierwszym miejscu w stosunku do ekspozytorów, ale też być widoczny dla zwiedzającego. Szafa na zabytki, tzw. bombonierka w potocznej nomenklaturze twórców wystawy, stała się jako zestaw schematycznych nisz wątkiem przewodnim druków informacyjnych – ponownie szkoda, że treścią graficzną tak znakomitego zbioru sztuki i piśmiennictwa został element aranżacyjny, który dominuje nad zabytkiem: w tle z trudem można dojrzeć fragment rzadkiego włoskiego miedziorytu *Triumf Marcantoniana* Raimondiego z 1510 roku. Identyfikacja wizualna tej wystawy zyskała uznanie w konkursie ogólnopolskim, wskazując współczesne trendy ekspozycyjne.

Bezkrytyczne poddanie się wizjom projektanta skutkuje błędami. Coraz częściej jednak projektant ma dominującą rolę w tworzeniu wystawy i coraz częściej jest reprezentantem pokolenia świata wirtualnego, nowoczesnych form, bez wiedzy historycznej i wykształco-

nych umiejętności wyczuwania estetyki różnych epok w wystawiennictwie. Cierpią na tym wystawy sztuki dawnej poddawane zabiegom destrukcji przeszłości, niszczącą unikatową atmosferę dawnych wnętrz i historię muzealnictwa⁸.

Bezkrytyczne poddanie się wizjom kuratora skutkuje błędami. Coraz częściej kuratorami są osoby niedoświadczone, ponieważ zanika dawna, sprawdzona metoda uczenia się od starszych kustoszy⁹. Scenariusze bywają wypełnione treściami niemożliwymi do zaprezentowania w określonej przestrzeni czy przedmiotami o nikłej wartości historycznej i znaczeniu merytorycznym dla wystawy, do których wymagane są projekty gablot o wysokich standardach zabezpieczenia. W efekcie powstają przeładowane wnętrza z licznymi ekspozytorami i długimi tekstami edukacyjnymi, trudne do zwiedzania od strony komunikacyjnej i poznawczej.

Consensus pomiędzy architektem a kuratorem prowadzi do spójnych realizacji. Być może najłatwiej uzyskać go na wystawach multimedialnych, gdzie zabytek nie stanowi problemu ekspozycyjnego i konserwatorskiego, a przestrzeń kształtowana jest dowolnie w zakresie wyznaczonym gabarytami pomieszczeń i budżetem. Zasadą jest tu proporcjonalne rozgraniczenie, a zarazem powiązanie stref merytorycznych i edukacyjnych, operujących obrazem i treścią, oraz zapewnienie optymalnej dostępności wystawy, również dla niepełnosprawnych.

Przykłady te prezentują potencjalnie najmniej konfliktową współpracę opartą na wyborze projektanta w procedurze z wolnej ręki, przy założeniu zetknięcia się osób o podobnym doświadczeniu. Zaletą tego rozwiązania jest ponadto możliwość wykorzystania przez kuratora wiedzy architekta w trakcie poszukiwania optymalnych rozwiązań ekspozycyjnych spełniających wymogi kolekcji i uwzględniających jej wartość historyczną. Partnerska relacja i prowadzenie dialogu (czyli posługiwanie się tym samym językiem, tą samą semantyką w procesie aranżacji) pomiędzy projektantem a doświadczonym muzealnikiem wyklucza proces narzucania *ex cathedra* nowoczesnych, modnych w danych momencie elementów, które w perspektywie czasu staną się uciążliwe dla użytkowników bądź ztratą wartość zabytków. Celem współpracy architekta i kuratora powinno być zawsze osiągnięcie *decorum*.

Bibliografia

Clair J., *Kryzys muzeów*, Gdańsk 2009.

Folga-Januszewska D., *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015.

Matassa F., *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, Kraków 2015.

I Kongres Muzealników Polskich, red. M. Niezabitowski, Warszawa 2015.

8 Por. J. M. Piskorski, *Muzea w świecie bez historii*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 165-174; D. Folga-Januszewska, *Muzeum: fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 56.

9 Por. J. Trupinda, *Nowoczesny muzealnik. Jakich kadr potrzebują muzea?*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, dz. cyt., s. 175-183.

NOWE TECHNOLOGIE W EKSPOZYCJI UBIORU

ANNA HANYSZ

Asystent w Pracowni Projektowania Tkaniny i Ubioru od 2016, od 2018 kierownik Fashion Start-Up-a – wirtualnej firmy utworzonej na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Tytuł magistra na kierunku architektura wnętrz w specjalności projektowanie architektury wnętrz na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Studia I stopnia ukończyła na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Absolwentka Podyplomowych Studiów Konserwacji Zabytków Architektury i Urbanistyki (Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej). Obecne zainteresowania projektowe koncentrują się na zagadnieniach związanych z projektowaniem tkaniny i ubioru oraz wykorzystaniem nowych technologii w projektowaniu.

Pojęcia ubioru i mody stosujemy w języku potocznym wymiennie. W węższym znaczeniu moda odnosi się do sztuki i działalności designerskiej, także do projektowania ubioru¹. W języku angielskim to po prostu *fashion*. Obecnie stosowane jest pojęcie *fashion-tech*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza technologię mody (ubioru). Nowoczesna technologia zdominowała w zasadzie każdy aspekt naszego życia. Komunikujemy się przez smartfony, robimy zakupy, a nawet poznajemy się online. Przemysł, w tym modowy, reaguje na otaczającą nas rzeczywistość. Klaruje nam się obraz interakcji między technologią i modą. Firmy technologiczne sprzedają swoje urządzenia jako modne, a firmy modowe chcą być postrzegane jako rozwinięte technologicznie.

Na przestrzeni wieków zarówno moda, jak i ubiór związane były z technologią. W ujęciu Ingrid Loschek moda nie jest systemem autonomicznym. Jest systemem sprzężonym z innymi obszarami rzeczywistości². To, co nowe, zazwyczaj jest modne. Produkcja odzieży zmieniała się wraz z wprowadzaniem na rynek nowych technologii. Andrew Bolton, główny kurator Instytutu Kostiumu w Nowym Jorku, przy okazji otwarcia wystawy *Manus x Machina: Moda w epoce technologii* powiedział, że przemysł mody jako pierwszy stosował technologię³.

Wystawa *Manus x Machina: Moda w epoce technologii* miała być podsumowaniem związków technologii i mody – ubiorów od produkcji przemysłowej do najnowszych niezwykłych osiągnięć technologicznych zastosowanych w modzie, takich jak druk 3D, cięcie laserowe i generowane komputerowo tkactwo i wzory, m.in. odzież zdalnie sterowana Husseina Chalayana, spodenki parciane Issey Miyake oraz silikonowe drukowane pióra Iris van Herpen. Wystawie towarzyszyła gala MET, podczas której uczestnicy starali się nawiązać do tytułowej technologii w epoce technologii. Największe wrażenie wywarł projekt Zaca Posena dla Claire Danes – suknia, która została utkana z tysięcy małych światełek. Drugą kreacją nawiązującą do motywu Met Ball była sukienka Marchesa x IBM noszona przez Karolinę Kurkova – Cognitive Dress.

1 E. Kwade, *Mody, meble i memy. O fluktuacjach memów i systemów mody w kulturze (zarys problematyki)*, „Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny”, 2016, nr 17, ISSN 2081-397X, s. 106–107.

2 A. Kapciak, *Moda*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1: K-N, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, ISBN 83-85505-96-2, s. 264.

3 A. Bolton, *Manus ex Machina. Fashion in an age of technology*, Yale Univeristy Press, ISBN 9781588395924.

Było to połączenie tradycyjnego ręcznego krawiectwa, drukowania 3D, technologii LED i analizy danych dostarczanych przez IBM Watson Analytics. Gala Met oraz wystawa *Manus x Machina: Moda w epoce technologii* była dowodem na to, że cały świat mody wciąż za mało korzysta z nowinek technologicznych. Trudno wybrać kilka przykładów jako podsumowanie ery technologii. Możemy przypuszczać, że technologiczna rewolucja w ubiorze dopiero nadejdzie.

Ekspozycja mody czerpie z nowych technologii więcej niż sam ubiór. Tezę tę postaram się podeprzeć licznymi przykładami wykorzystania nowych technologii w prezentacji mody. Trudno wyobrazić sobie ubiór bez jego ekspozycji. Ulica jest wielkim pokazem mody, a my sami bierzemy w nim udział, w naturalny sposób eksponując anonimowych projektantów. Witryny sklepowe, ogromne billboardy kampanii modowych to otaczająca nas rzeczywistość. Prezentacja ubioru coraz częściej z charakteru masowego zmienia się na osobisty – to my decydujemy, kiedy, co i jak chcemy oglądać. Zakupy online w smartfonie, obserwowanie mediów społecznościowych, które kipią obrazami mody, czy aplikacje prezentujące produkty to nasza codzienność. Zarówno wielkie domy mody, jak i małe marki odzieżowe, by uatrakcyjnić sprzedaż, korzystają z dostępnych nowości w ekspozycji mody.

Technologia ma ogromny wpływ na estetykę prezentowanych projektów. Gdy w 2014 roku dom mody Fendi wprowadził do świata mody drony, wykorzystując latającą technologię do filmowania pokazu w 2014 roku, wywołało to debatę na temat tego, czy drony mogą wprowadzić modę w przyszłość⁴. Nie musieliśmy długo czekać na małe rewolucje technologiczne. Dwa lata później w Internecie oficjalne relacje z nowojorskiego *fashion week* filmowane były z perspektywy drona. W tym samym czasie mogliśmy śledzić na żywo pokazy Very Wang i Ralpha Laurena, natomiast relacja 360° pokazu *Halo* Tommy'ego Hilfigera dawała użytkownikom online możliwość obejrzenia prezentacji z niecodziennej perspektywy. Mnożące się przykłady nowoczesnych relacji pokazów sprawiają wrażenie lekko przekłamanej rzeczywistości, trochę jak w zakrzywionym zwierciadle, lub pokazują nam rzeczywistość z perspektywy, do której nie jesteśmy przyzwyczajeni. Obecnie możliwe jest oglądanie pokazów również z perspektywy widowni oraz ich przygotowań – na bieżąco pojawiają się relacje w mediach społecznościowych, takich jak snapchat czy instagram.

Możliwości technologiczne pokazania produktu z innej perspektywy potrafią również przynieść oryginalne efekty. Jednym z piękniejszych przykładów wykorzystania dronów jest kampania modowa autorstwa Bena Kelwaya kolekcji londyńskiego projektanta Craiga Greena na sezon jesień/zima 2016. Jako jedna z pierwszych w całości sfotografowana została przy pomocy drona. Nieziemskie obrazy tworzą atmosferę, która jest zarówno futurystyczna, jak i romantyczna – wytwarza się wrażenie jałowej pustyni. Skumulowane modele w sześciu różnych grupach układają się na siebie nawzajem w cielesnych układach. Odchodząc od konwensów kampanii modowej, Green nakreślił obrazy przypominające sesje zdjęciowe, które można zobaczyć częściej w magazynach przyrodniczych niż modowych. Pokazują użytkowe projekty Greena w unikalnym podejściu, tworzące malarskie krajobrazy⁵.

4 *Will drones take fashion into the future*, https://i-d.vice.com/en_us/article/evnbyz/will-drones-take-fashion-into-the-future [dostęp: 10.11.2018].

5 *Craig Green unveils new campaign shot by drones*, <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/32436/1/craig-greenunveils-new-campaign-shot-by-drones> [dostęp: 9.11.2018].

Nowe technologie pozwalają na wykreowanie przestrzeni, które wcześniej były trudne do zrealizowania. Dzięki skanom i wydrukowi marka Louis Vuitton stworzyła niecodzienną ekspozycję. *LV Series 3* to wystawa autorstwa Nicolasa Ghesquière'a. Objęła aż 13 pomieszczeń, z których każde przedstawiało inny aspekt zamysłów projektanta. Scenariusz wystawy budowany był od ogółu do szczegółu – od geodezyjnych konstrukcji kopułowych zbudowanych na potrzeby pokazów na wybiegach do galerii akcesoriów. W przestrzeni eksponującej akcesoria z jesiennej kolekcji z 2015 roku znalazły się liczne awatary modelki Marte Mei van Haaster. Rzeczywistej wielkości awatary modelki stworzone zostały za pomocą skanu i wydruku 3D. Zabieg stylistyczny był bardzo atrakcyjny, ponieważ wyróżniał akcesoria na tle białej postaci ubranej również w modele ubiorów Louis Vuitton.

Wydruk 3D do prezentacji swojej kolekcji w ciekawy sposób wykorzystał również Michael Michalsky, prezentując 13 figur 3D, znanych również jako *poupées de mode* w galerii Anny Jill Lüpertz w Berlinie. W przeciwieństwie do wystawy Louisa Vuittona tu awatary wydrukowane były w mniejszej skali. Miniatury zachwycały zwiedzających realizmem, kunsztem. Berliński projektant wykorzystał technologię i swoje małe modele 3D, aby przenieść nas do innego wymiaru. Zaprezentował siłę maleńkich modeli, które pokazały najdrobniejsze szczegóły kolekcji, nie zajmując przy tym wiele przestrzeni.

Przyszłość należy do tych, którzy wierzą w piękno swoich snów.

[Eleanor Roosevelt]

Aleksander McQueen był wizjonerem mody, który wierzył w piękno swoich, często koszmarnych, snów. Technologię wykorzystywał nie tylko przy produkcji ubiorów, ale także w trakcie ich prezentacji. Jednym z najbardziej rozpoznawalnych romansów mody z technologią sprzed lat było wykorzystanie robota w trakcie pokazu McQueena kolekcji wiosna/lato 1999. Modelka Shalom Harlow przeszła przez wybieg ubrana w prostą białą sukienkę. Na środku sceny znajdowało się drewniane koło wprawiane w ruch w momencie, kiedy modelka znalazła się w jego zasięgu. Dwa roboty stojące naprzeciwko siebie zaczęły na żywo pokrywać sukienkę dwoma różnymi kolorami farby. Powstał w ten sposób unikatowy projekt, nie do powtórzenia w żadnym innym miejscu. Pokaz po raz kolejny ukazał nowatorskie spojrzenie projektanta, w oczach którego moda była nierozdzielnie związana ze sztuką i technologią. Drugim ważnym momentem jego pokazów był hologram Kate Moss. 3 marca 2006 roku w Paryżu pod koniec widowiska *Wdowy z Culloden* pojawił się hologram modelki. Poza oczywistymi walorami estetycznymi doskonale wpisującymi się w charakter kolekcji piękna zjawia obleczona w szyfonową suknię to symboliczny manifest projektanta. Moss nie mogła pojawić się osobiście w pokazie w związku z aferą kokainową, więc McQueen, by ją wesprzeć, pokazał ją w ulotnej postaci hologramu. Film prezentowany w szklanej piramidzie wyreżyserował Baillie Walsh⁶. Hologram był kilkowymiarowym symbolem. Projektant zadedykował swój pokaz Izabelli Blow, przyjaciółce, która – jak uważał – wymykała mu się z rąk jak hologram przechodzący do innego świata⁷.

6 A. Wilson, A. McQueen, *Krew pod skórą*, Sine Qua Non, Kraków 2016, ISBN 978-83-7924-714-1.

7 A. McQueen, *Savage Beauty*, Yale University Press, 2015, ISBN 9780300169782.

Technologia hologramu Kate Moss wydaje się dość archaiczna w porównaniu z najnowszymi technologiami *Augmented Reality* (AR). Hologram McQueena można było obejrzeć jedynie w sterylnych warunkach pokazowych. Sabinna Rachimowa, założycielka marki SABINNA, prezentując swoją kolekcję, posunęła się o krok dalej, umożliwiając interakcję ze strojami w wirtualnym świecie. Goście za pomocą specjalnych okularów mogli bezpośrednio oglądać i łączyć ze sobą modele z kolekcji za pomocą technologii Pictofit Augmented Reality na okularach Microsoft HoloLens. Kooperacja marki Sabinna z Pictofit i Agencji Innowacji Mody wygrała plebiscyt Beyond the Runway podczas Fashion Futures Awards 2017⁸.

Projektanci starają się wykorzystać w swoich pokazach element zaskoczenia. Goście, którzy pojawili się na pokazie Martine Jarlgaard podczas londyńskiego Fashion Week (LFW), zastali pustą salę. Jedynie za pośrednictwem ubranych gogli HoloLens mogli zobaczyć pełną wiosenno-letnią kolekcję 2017 ożywioną postaciami hologramów. W przeciwieństwie do rzeczywistości wirtualnej, która izoluje od środowiska, ta technologia nakłada hologramy na naturalne otoczenie, umożliwiając swobodne poruszanie się. Projekt powstał w wyniku partnerstwa między Jarlgaard, Fashion Innovation Agency w London College of Fashion i HoloLens oraz firmą przechwytyjącą 3D – DoubleMe. Cała kolekcja została zeskanowana przy użyciu Holo Portal Firmy DoubleMe. Kolekcja została wykonana w tradycyjny sposób, a następnie zeskanowana. Skany przekształcono w wolumetryczną siatkę 3D, która mogła stać się hologramem. Być może w przyszłości etap prototypowania w rzeczywistości zostanie pominięty, a kolekcje będą tworzone i prezentowane wirtualnie. Te pierwsze przykłady mieszanej rzeczywistości zakwestionowały tradycyjny pokaz mody. Powstaje pytanie: „Jak projektanci będą komunikować się ze swoimi odbiorcami w przyszłości?”. Czy będą jeszcze odbywać się rzeczywiste tygodnie mody?

Według „Rzeczpospolitej”, w 2025 roku wartość rynku *Virtual Reality* przekroczy 35 mld dolarów, a segment wydarzeń na żywo – eventów, pokazów mody, targów – będzie drugim w kolejności, zaraz po grach komputerowych⁹. Śledząc takie prognozy, możemy przewidywać, w jakim kierunku zmierza prezentacja produktu. Coraz większy nacisk kładziony będzie na interakcję z użytkownikiem.

Odpowiedzią na ten trend będzie m.in. reklama na szeroką skalę w *Virtual Reality*. Fakt, że programiści VR mogą więcej zarabiać na aplikacjach, może oznaczać koniec tradycyjnej reklamy cyfrowej. Reklama VR to kolejny poziom opowiadania historii. Wykorzystanie wirtualnej rzeczywistości w reklamie obiecuje wyeliminowanie nieefektywnych praktyk reklamy cyfrowej. Zamiast tego będziemy doświadczać wciągających i angażujących reklam, które, jeśli zostaną wykonane prawidłowo, nie będą się wydawać reklamami, lecz grami, doświadczeniami.

Wczesna koncepcja formatu reklam VR z Google pokazuje potencjał technologii do wyświetlania reklam wideo. Opiera się ona na istniejącym typie reklamy. Bardziej obiecująca w kreatywnym podejściu jest reklama stworzona w środowisku Unity-VR w „wirtualnym pokoju” z drzwiami typu „Alicja w Krainie Czarów” do świata w wirtualnym świecie. Gracze

⁸ SABINNA x Pictofit x FIA, <https://www.sabinna.com/sabinna-x-pictofit-x-fia/> [dostęp: 10.11.2018].

⁹ *Biznes zyskuje nowe możliwości*, „Rzeczpospolita”, 18 X 2017.

¹⁰ Unity, https://unity.com/solutions/brand-ads?_ga=2.230284316.1293088913.1547453441-1458131688.1547453441 [dostęp: 10.11.2018].

VR będą mieli możliwość interakcji z wysoko ukierunkowanymi reklamami, bez przerywania poczucia zanurzenia budowanego w czasie spędzonym w wirtualnym środowisku. Jak wyjaśnia Unity, ich platforma reklamowa VR została stworzona „z wyłaniających się wytycznych dotyczących reklam w Interactive Advertising Bureau (IAB) stworzonych, aby zapewnić wciągające wrażenia dla użytkownika i rozproszone w istniejących aplikacjach VR stworzonych w Unity”¹⁰.

Specjalnie stworzone przestrzenie reklamowe są zintegrowane z Unity Analytics, dostarczając mapy ciepła do śledzenia zaangażowania użytkowników, a reklamodawcy mogą również uzyskać dostęp do standardowych danych reklam i zmierzyć emocjonalną reakcję użytkownika dzięki współpracy z Isobar. Unity pozycjonuje Virtual Room jako platformę reklamową premium, co oznacza, że tylko kilka marek będzie zdolnych do wykorzystania tej technologii w sprzedaży. Ekspozycja produktu w *Virtual Reality* może być warta poniesionych kosztów, ponieważ skupia się na immersji i zaangażowaniu, bez zewnętrznych zakłóceń¹¹.

Przykładem jest m.in. interaktywna aplikacja promująca perfumy La Femme Prada i L'Homme Prada – PRADAxPRADA. Jest to cyfrowa podróż, która przenosi użytkowników w wirtualny świat Prady. Użytkownicy sami określają ścieżkę, sceny i doświadczenia. Sekwencje scen, dźwięków i interakcji wywołuje wieloaspektowy charakter zapachów, w tym składników zapachowych, butelek zapachowych i opakowań oraz zagadkowe występy gwiazd z kampanii wciąż poruszających się obrazów Stevena Meisela. W aplikacji występują aktorzy: Mia Goth, Mia Wasikowska, Dane DeHaan i Ansel Elgort. Po drodze użytkownicy odczuwają stopniowe otwieranie połączonych ze sobą przestrzeni, przejście od światłocienia do światła, od monochromatyki do kalejdoskopu, a rzeczywistość, abstrakcja i surrealizm nieustannie się łączą. Powierzchnie odbijają się, elementy lewitują lub obracają się, podłogi szachownicy i sufity się odwracają, a objętości i skale przekształcają się w spektakularne nowe królestwa. I tylko wtedy, gdy użytkownicy podróżowali głęboko w głąb świata marki, odsłonięto perfumy La Femme i L'Homme. Łącząc w sobie modę, piękno, architekturę i wystrój, ta wyjątkowa rzeczywistość wirtualna dosłownie przesuwa granice, odzwierciedlając niespokojne pragnienie marki związane z odkrywaniem nowych możliwości¹².

Nie był to pierwszy tego typu pomysł marketingowy Prady. Kilka lat wcześniej, w 2012 roku, James Lima stworzył aplikację Il Palazzo¹³. James Lima, który współpracował już z Pradą przy tworzeniu filmów animowanych *Trembled Blossoms* i *Fallen Shadows*, stworzył tym razem dla domu mody aplikację, która pozwala zwiedzać tytułowy pałac. W poszczególnych pokojach ukryte zostały oprócz grafik Richarda Hainsa (ilustracji kolekcji męskiej Prady na sezon jesień/zima 2012/2013) także elementy kapsułowej kolekcji Prady – biżuteria z kolekcji Bloom, buty i okulary przeciwsłoneczne.

Kolejnym krokiem w komunikacji pomiędzy projektantami (producentami) a odbiorcami (klientami) są wirtualne przymierzalnie. Wirtualne przymierzalnie korzystają z rozszerzonej rzeczywistości (*Augmented Reality*) w oparciu o sensory rozpoznające przestrzeń. Zautomatyzowana i zintegrowana z programem komputerowym garderoba Cher Horowitz z filmu

11 Yarif Levski, *Virtual Reality*, <https://appreal-vr.com/blog/virtual-reality-advertising-examples/> [dostęp: 10.11.2018].

12 Prada x Prada, http://www.prada.com/en/fragrance/collections/femme_homme_prada.html?cc=GB# [dostęp: 10.11.2018].

13 Il Palazzo, <http://www.prada.com/en/a-future-archive/projects/specials/il-palazzo.html?cc=GB> [dostęp: 10.11.2018].

Słodkie zmartwienia z 1995 roku nie jest już nieosiągalną wizją twórców filmu, ale powoli staje się faktem. Dzięki analizie obrazu aplikacja rozpoznaje nasz rozmiar i nanosi na obraz pochodzący z kamery wirtualne ubranie w dopasowanym rozmiarze. Aplikacja proponuje również inne produkty, tworząc wirtualne zestawy ubrań, które możemy zakupić. Istniejące przykłady tego typu przymierzalni, np. Magic Mirrors (Uniqlo dla Timberland), wskazują, że nowoczesne rozwiązania robienia zakupów korzystnie wpływają na sprzedaż produktu.

Podobny system mógłby rozwiązać również problem produkcji odzieży oddalanej o tysiące kilometrów od biur projektowych. Byłby on połączeniem wideokonferencji oraz wirtualnej przymierzalni. Przy pomocy kamer i sensorów wykonawcy mogliby zaprezentować prototypy projektantom, a ci z kolei na dotykowych ekranach nanosiliby poprawki w realnej skali.

Zmniejszanie nakładów energii, czasu i zaangażowania pracy ludzi zaobserwować możemy także na etapie przygotowania produktu do sprzedaży. Podobnie jak w przypadku tradycyjnych pokazów mody, pod znakiem zapytania stoją także tradycyjne sesje zdjęciowe i realni modele.

Istniejąca na rynku technologia Looklet¹⁴ pozwala na pokazywanie ubrań na modelach bez faktycznego robienia sesji zdjęciowych. Looklet został założony w 2009 roku i od tej pory stara się opracować skuteczniejszy sposób zarządzania zdjęciami przez branżę modową. Przetwarza ponad 5 tys. obrazów dziennie. Obecnie złożone łańcuchy dostaw oznaczają, że odzież jest wysyłana z całego świata do miejsca, w którym odbywa się sesja zdjęciowa. Po zrobieniu zdjęć są one edytowane przed pojawieniem się w witrynie e-commerce (sprzedaż internetowa). Ta nowa platforma pozwala użytkownikom na stylizowanie i fotografowanie ubrań, a następnie ich wirtualne nakładanie na modele. Firma twierdzi, że wynik jest nie do odróżnienia od sesji zdjęciowej. Efekty pracy aplikacji obserwować możemy, robiąc zakupy na stronie H&M – Looklet był odpowiedzialny za stworzenie ich interaktywnego studia stylizacji.

Dzięki najnowszej technologii można zredukować nawet stopę zwrotu sprzedaży w Internecie, ponieważ zwroty dotyczą głównie złego dopasowania do kupującego. Awatary prawdziwych rozmiarów teoretycznie mogą pomóc zredukować zwroty o 35%. Stworzona w 2010 roku aplikacja TriMirror¹⁵ pozwala użytkownikom stworzyć własnego rzeczywistych rozmiarów awatara i zobaczyć, jak wybrane ubrania pasują do map napięć: czerwony dla ciasnych obszarów, żółty dla obszarów formowania i biały, gdy ubranie lekko się drapuje. Mapy napięć pokazują nawet, jak zmienia się dopasowanie, gdy awatar użytkownika się porusza.

Największym zaskoczeniem technologicznym jest dla mnie aplikacja HoloMe¹⁶. Są to prawdziwe ludzkie hologramy w rozszerzonej rzeczywistości – naturalnej wielkości, wysokiej rozdzielczości ludzie w rozszerzonej rzeczywistości. HoloMe stworzyło proste narzędzie programowe, które umożliwia markom i firmom łatwe wprowadzanie prawdziwych ludzi do rozszerzonej rzeczywistości w skalowalny sposób. Obserwując profil firmy w mediach społecznościowych, możemy obejrzeć efekt nałożenia dwóch rzeczywistości – wirtualnej i rzeczywistej – na zdjęciach. Są to np. sesje zdjęciowe w warunkach, które w prawdziwym życiu

14 Looklet, <https://www.looklet.com/> [dostęp: 10.11.2018].

15 Trimirror, <https://www.trimirror.com/> [dostęp: 10.11.2018].

16 Holome, <https://www.holome.co.uk/> [dostęp: 10.11.2018].

nie mogłyby się odbyć (np. na Księżycu). Możemy również w swoim telefonie oglądać hologram pokazu mody.

Być może niektórym technologia wydaje się przerażająca, bo np. ukierunkowuje klienta na produkty dzięki zastosowaniu inteligentnych algorytmów w połączeniu z takimi danymi jak wiek, płeć i wcześniej wybierane produkty. Nowej technologii zdecydowanie jednak nie powinniśmy się bać, a raczej należałoby ją wykorzystać w pozytywny sposób. Wystarczy spojrzeć na piękno technologii i jej niezwykle możliwości. To właśnie ona stanie się najważniejszym motorem zmian w dążeniu do bardziej inteligentnego, zrównoważonego i etycznego podejścia do produkcji, ekspozycji i sprzedaży (nie tylko mody). Takie działanie jest nie tylko możliwe, ale również konieczne, ponieważ rynek *fashion*, związana z nim promocja i nadkonsumpcja jest jednym ze zjawisk najbardziej zagrażających środowisku. Mam nadzieję, że dzięki nowym technologiom możliwe będzie wytwarzanie tylko tylu przedmiotów, ilu ludzie faktycznie potrzebują, a niczym nieograniczona wirtualność pozwoli projektantom stworzyć przestrzeń ekspozycyjną wykraczającą poza granice wyobraźni.

Bibliografia

A. Bolton, *Manus ex Machina. Fashion in an age of technology*, Yale University Press, ISBN 9781588395924.

A. Kapciak, *Moda*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1: K-N, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999, ISBN 83-85505-96-2.

A. McQueen, *Savage Beauty*, Yale University Press, 2015, ISBN 9780300169782.

A. Wilson, A. McQueen, *Krew pod skórą*, Sine Qua Non, Kraków 2016, ISBN 978-83-7924-714-1. *Biznes zyskuje nowe możliwości*, „Rzeczpospolita”, 18 X 2017.

E. Kwade, *Mody, meble i memy. O fluktuacjach memów i systemów mody w kulturze (zarys problematyki)*, „Teksty z Ulicy. Zeszyt Memetyczny”, 2016, nr 17, ISSN 2081-397X.

Źródła internetowe

Craig Green unveils new campaign shot by drones, <http://www.dazeddigital.com/fashion/article/32436/1/craig-greenunveils-new-campaign-shot-by-drones>.

Holome, <https://www.holome.co.uk/>.

Il Palazzo <http://www.prada.com/en/a-future-archive/projects/specials/il-palazzo.html?cc=GB>.

Looklet, <https://www.looklet.com/>.

Prada x Prada, http://www.prada.com/en/fragrance/collections/femme_homme_prada.html?cc=GB#

SABINNA x Pictofit x FIA, <https://www.sabinnna.com/sabinnna-x-pictofit-x-fia/>.

Trimirror, <https://www.trimirror.com/>.

Unity, https://unity.com/solutions/brand-ads?_ga=2.230284316.1293088913.1547453441-1458131688.1547453441.

Will drones take fashion into the future, https://i-d.vice.com/en_us/article/evnbyz/will-drones-take-fashion-into-the-future.

Yarif Levski, Virtual Reality <https://appeal-vr.com/blog/virtual-reality-advertising-examples/>.

OTWARTE / ZAMKNIĘTE – WARSZTATY. ANEKS

JOANNA ŁAPIŃSKA

architekt wnętrz, doktor sztuki, adiunkt na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Projektuje wnętrza prywatne i wnętrza użyteczności publicznej. Bada aspekty przestrzeni architektonicznej w odniesieniu do tekstów literatury pięknej.

ELŻBIETA PAKUŁA-KWAK

prof. dr hab., architekt wnętrz, prowadzi I Pracownię Projektowania Architektury Wnętrz na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zajmuje się projektowaniem wnętrz użyteczności publicznej, wnętrz mieszkalnych, ogrodów i architektury. W pracy naukowej bada intertekstualne aspekty interpretowania i modelowania przestrzeni architektonicznej.

Niniejszy tekst stanowi aneks do warsztatów „otwarte/zamknięte – obiekt znaczący w przestrzeni miejskiej” z cyklu niewidzialne_niewiarygodne_idealne – miasto_dom_krajobraz, które odbyły się na przełomie listopada i grudnia 2018 roku na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Krakowie, a także w podwórzku kamienicy na Rynku Głównym 7 w Krakowie, gdzie finalnie powstał obiekt znaczący – *Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem*.

Odtąd nazwa Pyrra przywołuje mi na myśl tamten widok, tamto światło, tamten gwar, tamto powietrze, w którym unosi się żółtawy kurz; jest oczywiste, że oznacza właśnie to i nic innego oznaczać nie mogła. W moim umyśle mieszczą się nadal liczne miasta, których nie widziałem ani nie zobaczę, nazwy, które niosą ze sobą figurę lub fragment czy odbłask wyimaginowanej figury [...]. I nadal jest tam także wysokie miasto nad zatoką, ale nie mogę go nazwać po imieniu ani przypomnieć sobie, jak mogłem nadać mu nazwę, która oznacza coś całkiem innego¹.

Inspiracją do powstania tego tekstu był tytuł konferencji – „Aneksy Kultury”, niby oczywisty, a jednak niejasny, intrygujący, paradoksalny. Kultura ma dziś tak wiele definicji, że jest w zasadzie każdym przejawem działalności człowieka, zarówno wytworem materialnym, jak i wartościami niematerialnymi. Można zaryzykować stwierdzenie, że kultura jest wszystkim, co dotyczy człowieka. Zatem czym jest aneks do wszystkiego? Czy aneks może pochodzić z kultury, której jest aneksem? Jeśli nie, to nie będzie miał racji bytu.

Aneks kultury może oznaczać dodatkową wartość przejawiającą się w działalności człowieka, taką jak niespodziewane doświadczenia wyniesione z kontaktu z dziełem architektury albo spontaniczne użycie przestrzeni – o czym pod pojęciem szczodrości architektury definiującej *Freespace* pisały w manifestie tegorocznego Biennale Architektury w Wenecji Yvonne Farrell i Shelley McNamara.

Takie dodatkowe wartości niosą za sobą również warsztaty, które mogą być nastawione jednocześnie na uzyskanie efektu i na proces tworzenia.

1 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 2013, s. 72-73.



Ryc. 1. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – widok w nocy (fot. J. Łapińska)

W naszym przypadku takie wartości pojawiły się w trakcie warsztatów „otwarte/zamknięte – obiekt znaczący w przestrzeni miejskiej”. Stanowiły one aneks do badań naukowych, które prowadzimy wspólnie nieprzerwanie od 2011 roku. Badania te rozpoczęliśmy zadaniem „Miękkie krawędzie przestrzeni. Interpretacja i nadinterpretacja przestrzeni architektonicznej”, których celem było opracowanie klucza interpretacyjnego do formułowania i przekazywania treści eksperymentalnych badań, wykraczających poza podstawowe formy kształcenia w zakresie projektowania architektury wnętrz. Klucz interpretacyjny miał służyć również do opisu i analizy wyników badań dotyczących przenikania się bezpośredniego doświadczenia rzeczywistych miejsc z projekcją marzeń i wizualizacją nowych, możliwych / niemożliwych do zaistnienia przestrzeni architektonicznych. Zgodnie z założeniem powstała swoista „mapa” ułatwiająca poruszanie się po terytoriach rzeczywistych i wymaginowanych, w przestrzeniach poddawanych reinterpretacji w sieciowych układach relacji przeszłości i przyszłości.

Zadanie „Miękkie krawędzie przestrzeni. Interpretacja i nadinterpretacja przestrzeni architektonicznej” ukończone zostało formalnie wystawą *niewidzialne_niewiarygodne_idealne – miasto_dom_krajobraz* w Galerii ASP w Bronowicach, jednak jego kontynuację stanowi aktualne zadanie „Krajobraz miasta – przenikania. Intertekstualne działania projektowe we wnętrzach otwartych i zamkniętych (z cyklu *niewidzialne_niewiarygodne_idealne – miasto_dom_krajobraz*)”, do którego warsztaty „otwarte/zamknięte – obiekt znaczący w przestrzeni miejskiej” stanowią aneks.

Nasze badania są wizją wypracowaną przez zespół dydaktyków i studentów I Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz. Stosowane metody badawcze angażują zarówno badania indywidualne, jak i krytykę oraz pracę zespołową, w tym również warsztaty. W naszych działaniach od początku stosujemy podejście intuicyjne, w większej mierze oparte na reakcjach twórczych niż na regułach teoretycznej wiedzy, co skutkuje charakterem efektów ba-



Ryc. 2. Monika Kozłowska /I rok MA/, *Matryca domu / matryca miasta*, I. Calvino, *Niewidzialne miasta, Eudoksja / Leonia*, 2015; Klaudia Dębska /III rok BA/, *n_n_i - m_d_k*, I. Calvino, *Niewidzialne miasta, Fedora / Moriana*, 2017; Paulina Zwolak /I rok MA/, *Matryca domu / Matryca miasta*, I. Calvino, *Niewidzialne miasta, Oktawia*, 2016



Ryc. 3. Wystawa *n_n_i - m_d_k*, Galeria „Akademia w Bronowicach”, czerwiec–wrzesień 2017 (fot. E. Pakuła-Kwak)

dawczych będących zapisem obserwacji, doświadczeń, interpretacji pulsującej zmienności i płynnych przejść form, idei i treści w architektonicznym otoczeniu człowieka. Włączamy w to zawiłości przenikań literatury, języka i przestrzeni. Tekst literacki jest nieodłączną częścią naszych badań; podlega on przekształceniom i przystosowaniom zależnym od zbiegu inspirujących zjawisk i wnikliwości obserwacji. Słowa i obrazy nawarstwiają się, łączą w rizomatycznej sieci, przekraczając systemowo zdefiniowany język architektury. Tak powstała procesualna sieć słów i obrazów o niezliczonej liczbie połączeń aktywizuje proces projektowania. Pozwala więcej widzieć, więcej wiedzieć, więcej odczuwać.



Ryc. 4. *Przestrzeń wymiany*, I. Calvino, *Niewidzialne miasta – Esmeralda*, 2013; Maria Gajewska /III rok BA/ – koordynator zadania, Aneta Doległo /III rok BA/, Anita Kokoszczuk /III rok BA/, Monika Kozłowska /III rok BA/, Beata Siwulska /III rok BA/, Aleksandra Radej /III rok BA/, Michał Łach /III rok BA/ (fot. E. Pakuła-Kwak)

W działaniach łączymy podejście organiczne (miękkie krawędzie, nieostre granice zjawisk) z metodą dekonstrukcji, którą rozumiemy jako poruszanie się w sieci wzajemnych przenikań tekstu i obrazu, utrzymującej proces rozkładania i składania badanych elementów w stanie chwiejnej równowagi. Praktyka spotyka teoretyczny namysł. W ten sposób w kontakcie z dyskursywnym komentarzem, także z pogranicza psychologii i filozofii, powstaje nowy wymiar przestrzeni dla człowieka – podkreślający zmysłowe doświadczenie miejsc i przestrzeni. Powstaje przestrzeń immersyjna, która wzmacnia działanie wzroku, słuchu, dotyku, odczuwania temperatury, ale także uruchamia reakcje zmysłu równowagi czy też zmysłu kinestetycznego. Uwzględnia prędkość i spowolnienie ruchu, wychwytuje nieruchome obrazy, wzmacnia pulsujące rytmy, wielość i nawarstwianie obrazów, które są znamienne dla współczesnej przestrzeni miejskiej, o czym pisała już prof. Ewa Rewers². Za przyspieszeniem przepływu i napływu informacji idą logika tymczasowości oraz ulotność, niestałość objawiająca się odchodzeniem od niezmiennego bycia na rzecz stawiania się i przemieszczania. Badamy wobec tego także kwestię przenikania, nawarstwiania się przestrzeni, jej elastyczności, płynności, symultaniczności przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Określone właściwości poddawane analizie tworzą kategorie płynne i otwarte, chwilami niejednoznaczne i niedające się w pełni zdefiniować.

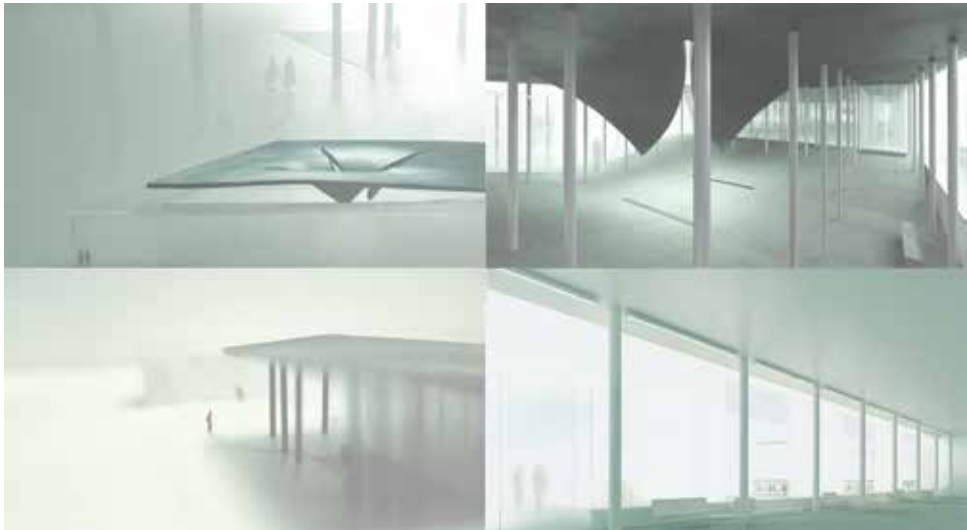
Wyodrębnione w badaniach czynniki, które, zachowując cechy spójności, mogą ewoluować, tworzą nowe historie, każdorazowo inne, inne dla każdego interpretatora. Poprzez osobiste doświadczenia i decyzje wyboru drogi „o rozwidlających się ścieżkach”³ kształtuje się i rozwija wrażliwość przekraczająca granice dziedzin sztuki. Wrażliwość i zmysłowość towarzyszą różnym strategiom, metodom wykorzystywania wszystkich środków – od tradycyjnych technik po najwyższe technologie. „Wymazywanie architektury” jako intencja projektowa jest poetycką metaforą, która oznacza nieinwazyjne, „miękkie”, wrażliwe i mądre

² Por. E. Rewers, *Post-polis*, Universitas, Kraków 2005.

³ J. Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] *tenże, Fikcje*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.



Ryc. 5. Magdalena Romanowska /I rok MA/, I. Calvino, *Niewidzialne miasta, Esmeralda / Isaura*, 2014; Katarzyna Kryk i Adrianna Opyrczał /III rok BA/, *n_n_i - m_d_k*, I. Calvino, *Niewidzialne miasta, Fedora / Zora / Moriana*, 2017;



Ryc. 6. Michalina Adamczyk /II rok MA/, dyplom magisterski /fragment/, 2013

podejście do wszelkich elementów przestrzeni architektonicznej. Rizomatyczna, sieciowa przestrzeń nie dopuszcza do całkowitego zamknięcia; wskazuje obszary o miękkich, rozciągniętych krawędziach, otoczone półprzezroczystą, porowatą błoną, w której uczestnik rozważnej architektonicznej interwencji może się poruszać.

Te wartości i właściwości miały udział w procesualnym trybie warsztatów „otwarte/zamknięte – obiekt znaczący w przestrzeni miejskiej”, w trakcie których nacisk kładziony był na badanie złożonych relacji, obszarów granicznych oraz pól energii otwartego wnętrza zabytkowego. W analizie miejsca pojawiło się pojęcie fuzji emocjonalnej aury i śladu, gdzie ślad jest przejawem bliskości, bez względu na to, jak daleko rzecz, która go pozostawiła, może być; aura zaś jest przejawem dali, bez względu na to, jak blisko dana rzecz może się znajdować (W. Benjamin).

Warsztaty „otwarte/zamknięte...” dotyczyły wzajemnych relacji i przekształceń nawarstwiających się tekstów przestrzeni architektonicznej: kulturowej, historycznej, krajobrazowej, topograficznej – realnej i wyobrażonej. W projekcie badane były właściwości przestrzeni wolnej / otwartej w licznych nawarstwieniach i przenikaniach z tkanką architektoniczną, której wewnętrzna ciągłość oparta jest na nieustannej fluktuacji myśli, obrazów i przestrzeni zapamiętanych i transformowanych. Analizie została poddana płynna wielowarstwowa struktura przestrzeni – zachodzące w niej relacje przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w zmiennych konfiguracjach, nadbudowy na kulturowych pokładach pamięci kolejnych, nowych warstw doświadczeń. Konfrontacja osobistych i zespołowych narracji z realnym miejscem miała miejsce w trakcie realizacji instalacji *Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem* w podwórzu kamienicy na Rynku Głównym 7 w Krakowie, na którą składał się padający nieustannie ze stalowych chmur odbijających fragmentarycznie zabytkową strukturę refleksyjny pomarańczowy deszcz, który utworzył ramę dla znaku umieszczonego na odbijającej powierzchni, powielającej zniekształconą rzeczywistość.



Ryc. 7. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – warsztaty (fot. Klaudia Dębska)



Ryc. 8. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem (fot. E. Pakuła-Kwak)

[...] przy kontemplowaniu deszczu liści najważniejszy jest nie tyle proces postrzegania każdego liścia z osobna, ile postrzeganie odległości pomiędzy nimi, owej pustej przestrzeni, która je od siebie oddziela. Wydawało mi się, że zrozumiałem rzecz następującą: nieobecność wrażeń na długim odcinku pola widzenia jest warunkiem koniecznym do tego, abyśmy mogli skupić naszą wrażliwość na właściwym miejscu i o właściwym czasie, podobno jak w muzyce niezbędna jest cisza na drugim planie, bo dopiero ona pozwala wyróżnić się dźwiękom. Pan Okeda odrzekł, że jest to bez wątpienia prawdziwe w sferze wrażeń dotykowych⁴.

Znak (w formie pomarańczowych linii) – zrozumiały zapewne tylko dla wtajemniczonych – pochodzi z kręgu pisma chińskiego. Leżąca prawdopodobnie u podstaw mądrości I Cing gra pałeczkami krwawnika używanymi przez czarowników i kapłanów znalazła odbicie w piśmie I Cing. Cała pałeczka / kreska oznacza *jang*, przerwana – *jin*. Z dwu podstawowych powstaje osiem znaków elementarnych.

Owe osiem znaków przedstawia podstawowe pierwiastki świata w sposób niemal obrazowy. Wykorzystują one dualistyczne pojęcia „jang” i „jin”, jak następuje:

1. Trzy razy „jang” znaczy: niebo, a także ojciec, głowa, bezwzględność.
2. Trzy razy „jin” znaczy: ziemia, a także matka, suknia, łagodność.
3. „Jin” na zewnątrz, „jang” wewnątrz: woda. Człowiek znajduje przedstawienie pierwiastka aktywnego – strumienia, rzeki – między spoczywającymi w bezruchu brzegami.
4. „Jang” na zewnątrz, „jin” wewnątrz: ogień. W tym znaku niebo znajduje się ponad i pod ziemią – błyskawica spina niebo z ziemią.
5. Jeden raz niebo ponad dwukrotnie ziemią – jest to niemal rysunkowe oddanie pojęcia góry.
6. Dwukrotne niebo nad ziemią: wiatr, który jest także głosem niebios. Taki sam znak oznacza też drzewo, ponieważ w lesie wyraźnie słychać odgłosy wiatru.

⁴ I. Calvino, *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012, s. 259.



Ryc. 9. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – znak „Zbieramy się razem” (fot. E. Pakuła-Kwak)



Ryc. 10. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – w zamkniętej przestrzeni podwórza (fot. E. Pakuła-Kwak)

7. U góry ziemia, a pod nią dwukrotnie niebo: jezioro. W tym sposobie przedstawienia widoczne jest odbicie nieba w wodzie.

8. Dwa razy ziemia ponad niebem: piorun. Stosunek sił się zmienił i następuje zwolnienie napięcia.

Za pomocą tych ośmiu znaków podstawowych (trigramów) wyraża się ogół wiedzy I Cing, przy czym znaki trzyczłonowe sprzęgają się w znak o sześciu członach (heksagram) i tak powstają 64 znaki mądrości...⁵

Nie jest naszą intencją zgłębianie tajemnicy znaków mądrości I Cing, a bardziej zachwyt nad „intelektualną redukcją kształtów”⁶. Choć, zgadzając się z Adrianem Frutigerem, „szczegółowa analiza bogactwa myśli zawartej w znakach byłaby nie tylko znakomitą lekcją myślenia, ale ukazałaby także wybitną abstrakcyjność przekazu”⁷. Heksagram z 6 pałeczek – 6 razy jang (pierwiastek męski) oznacza twórczość... W Pomarańczowym deszczu / zbieramy się razem Angelika, Karolina, Paulina, Dominika, Magdalena J., Magdalena K., Klaudia i Magdalena S. użyły 1 z 64 heksagramów mądrości księgi I Cing, który oznacza „zbieranie się razem” (zbieramy się do wspólnych działań, zbieramy informacje, skojarzenia, ślady, znaki i znaczenia, narzędzia, media...).

⁵ A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Wydawnictwo Do, Warszawa 2005, s. 107-108.

⁶ Tamże, s. 110.

⁷ Tamże, s. 111.



Ryc. 11. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – w deszczu (fot. J. Łapińska)



Ryc. 12. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – „przyjmuje” ludzi (fot. J. Łapińska)

Do Eufemii przyjeżdża się nie tylko po to, aby sprzedawać i kupować, ale też dlatego, że nocą, wokół całego targu, siedząc na workach czy beczkach lub leżąc na stosach dywanów, na każde wypowiedziane przez kogoś słowo – jak „wilk”, „siostra”, „ukryty skarb”, „bitwa”, „świerzb”, „kochankowie” – wszyscy pozostali zaczynają opowiadać własne historie o wilkach, siostrach, skarbach, kochankach, bitwach. Ty wiesz, że w czekającej cię długiej podróży, kiedy [...] zaczynasz przywoływać kolejno wszystkie swoje wspomnienia, twój wilk stanie się innym wilkiem twoja siostra – inną siostrą, twoja bitwa – innymi bitwami, w drodze powrotnej z Eufemii, miasta, gdzie cztery razy do roku wymienia się wspomnienia⁸.

Pomarańczowy deszcz jest znakiem dodanym do przestrzeni miasta uformowanej ze znaków, zapisuje się w tej przestrzeni jako jeden ze śladów pozostawionych do odczytania lub zignorowania.

Także towary wyłożone na straganach nie mają wartości same w sobie, lecz jako znaki innych rzeczy: haftowana przepaska na czoło oznacza elegancję, złożona lektyka – władzę, książki Awerroesa – mądrość, bransoleta na kostkę u nogi – lubieżność. [...] Wzrok przebiega po ulicach jak po zapisanych kartach: miasto podpowiada ci wszystkie myśli, każe powtarzać za sobą własną mowę...⁹

⁸ I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, dz. cyt., s. 30.

⁹ Tamże, s. 13.



Ryc. 13. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – pomarańczowe ciepło (fot. J. Łapińska)



Ryc. 14. Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem – zima (fot. J. Łapińska)

Znak o odległej proveniencji wprowadzony w inny kontekst – poza miejscem / poza czasem – jest intrygującym elementem intertekstualnej gry, jaką prowadzimy między sobą, ale też z przypadkowym przechodniem – benjaminowskim *flaneurem*... „Labirynt jest właściwą drogą dla tego, kto i tak na czas dotrze do celu. Takim celem jest dla *flaneura* rynek”¹⁰. Przestrzeń rynku stanowi doskonałą całość, aneksem przestrzeni¹¹ staje się podwórze kamienicy przy Rynku Głównym 7 – mały wycinek labiryntu dróg *flaneura* doświadczany w stanie rozproszonej nieuwagi, ale też wielowarstwowe doświadczenie autorek *Pomarańczowego deszczu* skumulowane w czterodniowych warsztatach.

Warsztaty prowadzone w I Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz nastawione są na eksperyment wyzwalający nowe idee w krótkim, intensywnym działaniu zespołu. Praca z zespołem / w zespole ogranicza rolę prowadzących nauczycieli do lapidarnych wskazówek; metoda oparta na relacji mistrz–uczeń (*one-to-one teaching*) praktykowana w uczelniach artystycznych (słuszna jedynie do pewnego stopnia) ulega zawieszeniu. Treść zadania jest mniej określona w porównaniu z regularnym trybem zajęć projektowania architektury wnętrz – problem projektowy odkrywany i definiowany jest w trakcie procesu twórczego. W toku

10 W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 374.

11 Aneks – budowla przylegająca do głównego budynku. Małe pomieszczenie przylegające do większego albo wnętrza lub wydzielona część pomieszczenia o innym niż ono przeznaczeniu (*Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN).

działania wyłania się obiekt / znak, jego sensy nawarstwiają się w tworzeniu i doświadczaniu, w jego „zachowaniu” w odmiennych warunkach światła, dnia, zmierzchu, nocy, deszczu, śniegu, w „przyjmowaniu” ludzi.

Praca w rzeczywistym wymiarze zabytkowego, otwartego wnętrza daje możliwość szybkiego „zapisania” niematerialnego w materialnym – sprawdzenia przeczuć i idei, konfrontacji wirtualnego z rzeczywistym. „Zbieramy się razem”, budujemy schronienie; „pomarańczowy deszcz” emituje energetyczną aurę w codziennej jesienno-zimowej przestrzeni podwórza złożonej z widocznych strukturalnych warstw zabytkowej architektury i ukrytych, mnożących się w nieskończoność historii ludzi. Tworzymy mikrohistorię...

Inne jest miasto tego, kto je mija, nie zatrzymując się, a inne tego, kto raz przez nie pojmany, nigdy go nie opuszcza; inne jest miasto, do którego przyjeżdża się po raz pierwszy, zaś inne to, które porzuca się, aby nigdy do niego nie wrócić¹².

Podwórze kamienicy już wcześniej wzbudzało u mieszkańców emocje – niekoniecznie pozytywne. Gdy w połowie XX wieku zburzony został mur graniczny, brama wejściowa do kamienicy nr 7 stała się przejściem dla klientów Klubu Pod Jaszczurami, niekiedy problematycznych, niegrzecznych, hałaśliwych, zanieczyszczających i niszczących bramę i podwórze. W latach 90., mimo sprzeciwów ze strony sąsiadów, mur został odbudowany. Puste do tej pory podwórze zapełniło się klientami Cafe Daktyl, zajmującej lokal po dawnej cukierni Scherhardta, a w kolejnych latach Baru No7. W 2009 roku na podwórzu wybudowano schody prowadzące do piwnicy, w której otwarta została Restauracja No7. Teraz to jej klienci siadają przy stolikach pod kontrowersyjnym murem.

Rozumienie przestrzeni zależy od naszego bycia w przestrzeni, bycia z przestrzenią w pogmatwanym nurcie zdarzeń. Pełne nieoczywistych znaczeń słowo „przestrzeń” kryje odczucia, nieuporządkowane obrazy, które wyłaniają się lub zanikają w zależności od potrzeby chwili, bezpośrednich doświadczeń czy marzeń. Przestrzeń utożsamiana z pustką nagle nabiera gęstości, staje się monolitem, w którym z wysiłkiem drążymy labiryntowe korytarze. Jest obiektem kształtowania, polem konfrontacji wzroku i dotyku, sił apollońskich i dionizyjskich. Jest płynna i miękka, przyjazna i wroga, daje swobodę ruchu i zamyka. Ani wiedza matematyczno-fizyczna, ani wola estetyczna nie pozbawią przestrzeni tajemnicy.

Obcy *Pomarańczowy deszcz* – obiekt umiejscowiony w zamkniętej przestrzeni podwórza – jest jednym z rzeczywistych, namacalnych przejawów badań prowadzonych w I Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz. Jest jednocześnie działaniem artystycznym i ukierunkowanym działaniem projektowym – auratycznym przedmiotem (znowu Benjamin), który na nas patrzy, który nas otacza, może prowokuje, jest też odpowiedzią na konkretne zamówienie społeczne stworzenia obiektu-znaku, „dekoracji” zapraszającej i aktywizującej nieużywane w miesiącach jesienno-zimowych podwórze. Każde działanie tworzy własne pole skojarzeń – jest wynikiem rozkładu i składania badanych elementów – posługując się zapisem binarnych opozycji: otwarte / zamknięte, obecność / nieobecność, sztuka / niesztuka, jednocześnie je znosi, zaciera krawędzie, dekonstruuje znaczenia, wchodzi w nieoczywiste związki z otocze-

12 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, dz. cyt., s. 98.

13 Tamże, s. 85.

14 Tamże, s. 54.

15 Tamże, s. 49.



Ryc. 15. *Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem* (fot. E. Pakuła-Kwak)

niem. Mała przestrzeń otwiera się na podwórze, przekracza bramę kamienicy i w zależności od wrażliwości przygodnego obserwatora / zaangażowanego poszukiwacza znaczeń przenika inne / intymne przestrzenie, zapisuje się w wyobraźni, otwiera wymiary wykraczające poza nią samą. Dla autorek możliwość czasowego przekształcenia rzeczywistej przestrzeni może być inspiracją do odpowiedzialnego konstruowania świata zgodnie z intuicją społecznego funkcjonowania obiektów sztuki / sztuki użytkowej. Przedmiot, w tym wypadku *Pomarańczowy deszcz / zbieramy się razem*, oddziałuje wizualnie, ale też angażuje inne zmysły, zabiera przestrzeń – także w dosłownym sensie. Dzięki zjawisku synestezji pozwala odczuć pomarańczowe ciepło zarówno fizycznie, jak i metaforycznie, wzmaga łaknienie, sprawia, że w pustej przestrzeni pomiędzy deszczem a chmurami każdy dźwięk rozbrzmiewa nową głębią.

Czy w każdym, nawet najmniejszym działaniu twórczym można zmieścić wszystko – wiedzę, intuicję, praktykę, a w wycinku przestrzeni – całą przestrzeń?

Na pewno wiadomo tylko tyle: pewna liczba przedmiotów przemieszcza się w określonej przestrzeni i bądź zalewa je mnogość nowych przedmiotów, bądź zużywają się i nie ma ich czym zastąpić; reguła polega na tym, aby mieszać je za każdym razem, a następnie starać się je ponownie złożyć¹³.

¹³ Tamże, s. 85.

¹⁴ Tamże, s. 54.

Ważne jest, by nie przerywać hermeneutycznego koła – włączać w obszar poszukiwań nowe wartości, dekonstruować i przemieszczać maksymalną ilość elementów – właściwości przestrzeni, których stopień stałości i zmienności jest każdorazowo inny.

Swoista mapa – labiryntowy paradygmat złożony z wartości uważanych za podstawowe / uniwersalne i nietrwałych / indywidualnie odczuwanych zmiennych – pozwala poruszać się na badanych terytoriach rzeczywistych i metaforycznych, w sieciowych układach niezliczonych połączeń, relacji bez hierarchii, bez początku i bez końca, fragmentów, strzępów informacji i form rządzących się lokalnymi chwilowymi prawami. Marko Polo i Kubłaj Chan budują wyimaginowane modele miast, które mogą zawierać wszystkie możliwe miasta. Model Kubłajja złożony jest z samych norm i dogmatycznych zasad, model Marko – z samych różnic i nonsensów.

– Odtąd ja będę opisywał miasta – powiedział Chan. – Ty w swoich podróżach będziesz sprawdzał, czy istnieją.

Ale miasta, które zwiedzał Marko Polo, różniły się zawsze od miast, które wymyślał cesarz.

– A przecież zbudowałem w mym umyśle model miasta, z którego da się wyprowadzić wszystkie możliwe miasta – powiedział Kubłaj. – Zawiera on wszystko, co odpowiada normie. Ponieważ istniejące miasta w różnym stopniu od normy odbiegają, wystarczy mi przewidzieć odstępstwa od normy i wyliczyć ich najbardziej prawdopodobne kombinacje.

– Ja też wymyśliłem model miasta, z którego wyprowadzam wszystkie pozostałe – odpowiedział Marko. – Jest to miasto złożone z samych wyjątków, niemożliwości, sprzeczności, dysproporcji, nonsensów. Jeżeli takie miasto jest najbardziej nieprawdopodobne, przy zmniejszaniu liczby elementów nienormalnych zwiększa się prawdopodobieństwo, że miasto rzeczywiście istnieje. Wystarczy zatem, abym odejmował wyjątki od mojego modelu, i w jakimkolwiek porządku będę postępował, natrafę zawsze na jedno z miast, które jednak istnieją, co prawda również w drodze wyjątku. Jednakże nie mogę posunąć się w tej operacji poza pewną granicę: uzyskałbym miasta zbyt prawdopodobne, żeby były prawdziwe¹⁴.

Każdy z nas tworzy własny wzorec myślenia przekształcający rzeczy i znaczenia. „Słowa nie kłamią, kłamią rzeczy”¹⁵ – tak Marko Polo kończy opis Oliwii, której rzeczywista postać ujawnia się w metaforach, chociaż „nie należy nigdy mylić miasta ze słowami, które je opisują”¹⁶. Z opowieści o Aglaurze „wyłania się trwały i zwarty obraz miasta, podczas gdy luźne sądy, które można wysunąć, żyjąc w nim, nie mają takiej spójności. Rezultat jest taki: miasto, o którym się mówi, ma wiele z tego, co potrzebne jest do istnienia, zaś miasto, które istnieje na jego miejscu, istnieje w mniejszym stopniu”¹⁷. Opisać rzeczywiste czy wyrazić to, co niewyraźalne? „Mieszkańcy sądzą, że zamieszkują nadal Aglaurę, która wyrasta tylko na nazwie Aglaura, i nie dostrzegają Aglaury, która wyrasta na ziemi. I mnie także, który pragnąłbym zachować odrębnie w pamięci oba miasta, pozostaje tylko mówić o jednym z nich, bo wspomnienie o drugim rozwiąło się, skoro zabrakło słów, aby je utrwalić”¹⁸.

Słowa ulegają zatarciu, nie mają nieskończonej mocy, ale zjawiska, których dotyczą, mogą się rozwijać, nawet jeśli nazwa wychodzi z użycia, np. wielokrotnie przekształcane

15 Tamże, s. 49.

16 Tamże, s. 48.

17 Tamże, s. 53.

18 Tamże, s. 53-54.

i grzebane słowo „dekonstrukcja”. Zjawiska związane z „dekonstrukcją” i zaskakującą logiką pism Derridy nie zanikną, będą ewoluować. Poruszając się na krawędzi pojęć i słów, w obszarze granicznym pomiędzy powtórzeniem a różnicą, pomiędzy „konceptualizacją a manipulowaniem rzeczami” można doszukiwać się prawdy, rozważać, co spaja binarne opozycje / zawiera się jedne w drugich. Znaczenia są prowizoryczne i względne – nigdy nie dają się do końca wyczerpać – zawsze można odkryć kolejną sieć powiązań i różnic, zdejmować skostniałe warstwy i nakładać nowe.

W warsztatach udział wzięły:

Angelika Leś

Karolina Łubkowska

Paulina Pasztaleniec

Dominika Sokół

Magdalena Jankowska

Magdalena Krzyżak

Klaudia Dębska

Magdalena Stolarz

Joanna Olech / doktorantka, uczestniczka Środowiskowych Studiów Doktoranckich

Bibliografia

Benjamin W., *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Borges J., *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, [w:] tenże, *Fikcje*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

Calvino I., *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012.

Calvino I., *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreisberg, Warszawa 2013.

Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Wydawnictwo Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003.

Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Wydawnictwo Do, Warszawa 2005.

Rewers E., *Post-polis*, Universitas, Kraków 2005.

PARKUR VERSUS GALERIA WIDMA FOUCAULTA W MUZEALNYCH KORYTARZACH

MAGDALENA LORENC

dr, adiunkt na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członkini Wydziałowej Grupy Badań nad Pamięcią Zbiorową. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się aktualnie na zagadnieniach związanych z kulturą polityczną, upolitycznieniem dyskursów muzealnych oraz praktykach komemoracyjnych w sztuce i w instytucjach muzealnych.

Urządzenie panoptyczne tworzy całości przestrzenne,
które pozwalają bez przerwy widzieć
i natychmiast rozpoznawać. [...] Widzialność jest pułapką¹.

Michel Foucault

Inspiracje i wyjaśnienia

Analiza dyskursu od lat wykorzystywana jest jako metoda w badaniach nad muzeami traktowanymi jako instytucje dyskursywne. Istnieje na ten temat bogata literatura, w większości poświęcona „ważnym” przedmiotom – ekspozycjom stałym i wystawom czasowym. Gdzieś umykają zatem zagadnienia z pozoru drugorzędne, które jednak stanowią nie mniej interesujące wyzwania badawcze. Należą do nich przestrzenie „ukryte” przed wzrokiem zwiedzających, takie jak magazyny, pracownie, archiwa, ale i te najbardziej widoczne, a zarazem powszechnie dostępne – ciągi komunikacyjne, czyli korytarze. Zasygnalizowanie potencjału tych ostatnich jako przedmiotu analizy stanowi cel tekstu, gdyż to w ich architekturze i scenografii ogniskuje się niczym w soczewce dyskursywność instytucji.

Ponieważ „dyskurs” jest słowem modnym, często też nadużywanym, konieczne jest wyjaśnienie, co przez nie rozumiem. Na gruncie badań postfoucaultowskich oznacza on wszelkie modalności, tzn. sposoby istnienia zdarzeń komunikacyjnych, w których przejawiają się wzorce i praktyki zbiorowego wytwarzania znaczeń². Proces ten odbywa się za pośrednictwem różnych podmiotów, zwłaszcza tych, które cieszą się autorytetem, czego przykładem jest muzeum. Jako instytucja kultury stanowi ono reprezentację wyobrażeń o świecie, wytwarzanych, podzielanych i artykułowanych przez daną grupę w określonym czasie i kontekście.

Specyfika instytucji kultury, w odróżnieniu od instytucji np. politycznej, polega na nobilitacji tej pierwszej, wynikającej z tradycyjnego rozumienia rzeczownika „kultura”, oznaczającego „uszlachetnianie”. Równocześnie deprecjonuje się tę drugą z uwagi na negatywne

1 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 195.

2 G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, PWN, Warszawa 2015, s. 174-175.

konotacje przymiotnika „polityczny”, związane z władzą, a przede wszystkim z przemocą. Konsekwencją takiego ujęcia jest przyznawanie waloru naukowości i obiektywizmu znaczeniom konstruowanym przez i za pośrednictwem muzeum. Tymczasem jest ono również instytucją polityczną, choć różną od rządu, partii politycznych czy związków zawodowych. Jak one posiada bowiem władzę na poziomie dyskursywnym oraz stosuje przemoc. Nie jest to jednak przemoc fizyczna, lecz symboliczna, w rozumieniu Pierre’a Bourdieu, polegająca na narzucaniu przez klasę uprzywilejowaną treści kulturowych legitymizujących ich władzę i czyniących z dominacji-podporządkowania relację naturalną. Sprawia to, że przemoc stosowana przez instytucje kultury jest trudniejsza do identyfikacji. Dzieje się tak dlatego, że władza muzeum jest rozproszona i przejawia się w szeroko rozumianej sferze wizualnej, na którą składają się: bryła, wnętrze i zewnątrz – w tym, co jest widziane³.

Muzeum nie jest zatem neutralne. Jest to następstwem z jednej strony uzależnienia od zarządców i donatorów w zakresie organizacyjno-finansowym, z drugiej zaś – realizowania przez tę instytucję funkcji władczych, obejmujących dyscyplinowanie i konstruowanie podmiotów – za Tonym Bennettem – patronów, ekspertów i zwiedzających⁴. Nie trzeba jednak zajmować się całością muzealnego założenia, aby to dostrzec. Wystarczy opisać jeden znaczący element – w omawianym przypadku – korytarz, aby odpowiedzieć na pytania: „Jak materializuje się dyskurs?” i „Jakie są tego skutki?”.

Tytułowe „parkur” i „galeria” to określenia dwóch różnych rozwiązań przestrzennych zastosowanych w nowych polskich muzeach historycznych, których topika koncentruje się na II wojnie światowej. Odnoszą się one do głównych ciągów komunikacyjnych w Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW) oraz w Muzeum II Wojny Światowej (MIIWŚ) w Gdańsku. W pierwszym przypadku jest to „parkur”⁵, czyli zgodnie z terminologią hippiczną „tor przeszkód”, który należy pokonać bezbłędnie w określonym czasie, pomimo utrudnień wynikających np. z ciasnoty. Drugi zaś to „galeria” – rozległa aleja – miejsce konstruowania benjaminińskiego *flâneura* – spacerowicza, włóczęgi.

Wybór obu muzeów podyktowany został trzema przesłankami. Po pierwsze instytucje te stanowią współczesne realizacje, a zatem oddają obecne wyobrażenia o muzeum; po drugie funkcjonują jako alternatywne wobec siebie narracje o przeszłości; po trzecie wreszcie mają one charakter ikoniczny jako efekt decyzji Lecha Kaczyńskiego (MPW) i Donalda Tuska (MIIWŚ), przez co identyfikowane są z dwiema stronami politycznego sporu w Polsce⁶.

Ponieważ istnieją różne style uprawiania analizy dyskursu, za konieczne uznałam przedstawienie podstawy teoretycznej w celu uzasadnienia dokonanych wyborów metodycznych. Najwięcej zawdzięczam w tym względzie koncepcjom Michela Foucaulta, przy czym traktuję je jako rodzaj inspiracji, nie zaś gotowy program badawczy. Przyjęcie takiego stanowiska

3 H. Foster, *Preface*, [w:] *Vision and Virtuality*, ed. H. Foster, WA: Bay Press, Seattle 1988, s. IX.

4 T. Bennett, *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995, s. 11.

5 Słowa „parkur” używam w innym znaczeniu aniżeli czyni to Dominique Maingueneau w proponowanej przez siebie typologii dyskursów (D. Maingueneau, *Parcours en analyse du discours*, „Langage et Societe”, 2017, vol. 160-161, no. 2-3, s. 129). Wśród polskich autorów koncepcję tę przybliży Halina Grzmil-Tylutki (H. Grzmil-Tylutki, *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu. Historia, tendencje, perspektywy*, Universitas, Kraków 2010, s. 269).

6 Szerzej na ten temat pisałam w: „Oczy szeroko zamknięte” – czyli o tym, co jest, a czego nie widać w nowych polskich muzeach o II wojnie światowej, „Oblicza Komunikacji”: *Obrazy wojny w mediach, pamięci i języku*, 2017, nr 10, s. 99-115, oraz w: *Muzeum (nie)pamięci. Koń a Muzeum Powstania Warszawskiego*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński i in., Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2017, s. 619-634.

implikowało pominięcie tych perspektyw, które z dorobkiem francuskiego filozofa mają niewiele wspólnego, w tym m.in. krytycznej analizy dyskursu (KAD) Normana Fairclougha i jego szkoły. Co się zaś tyczy przedmiotu analizy – ciągów komunikacyjnych w muzeach, starałam się podążać tropem przed laty wytyczonym przez Tony'ego Bennetta w jego kanonicznej pracy pt. *The Birth of Museum. History, Theory, Politics* z 1995 roku. Wzorem interpretacji był zaś dla mnie tekst Roslyn Deutsche pt. *Agorafobia* z 1996 roku. Podobnie jak ta autorka uważam, że obiekty badań są bardziej efektem niż podstawą dyscyplinarnej wiedzy⁷, starałam się zatem wykazać, że korytarze w MPW i MIIWŚ stanowią syntezę ideologicznych uwikłań instytucji publicznej, jaką jest muzeum. Za Deutsche uznałam też, że koncepcja agonistyki Chantal Mouffe stanowi obecnie jedną z bardziej użytecznych perspektyw krytycznego namysłu nad sferą publiczną, do której w ustroju demokratycznym należą muzea traktowane jako fora politycznych sporów.

Przyznanie priorytetu „skrzynce z narzędziami” sprawiło, że opis muzealnych ciągów komunikacyjnych ma charakter zdawkowy. Pozwala jednak – mam nadzieję – uchwycić zamysł, który sprowokował mnie do napisania tego tekstu, traktowanego jako przyczynek do dalszych badań.

Dyskurs i instytucja – pojęcia i relacje

Czym jest dyskurs? Zapewne kłopotem dla wszystkich domagających się pojęć jednoznacznych. Nie posiada on bowiem jednej powszechnie akceptowanej definicji. Nie znaczy to, że jest pojęciem mało nośnym, a jedynie, że ulega ciągłej reinterpretacji, zaś jego zakres i zastosowania różnią się w zależności od przyjętego paradygmatu teoretycznego⁸.

Dyskurs zwyczajowo kojarzony jest Michele Foucaultem. Mimo że jest to pojęcie fundamentalne w myśli francuskiego filozofa, jego zakres znaczeniowy ewoluował, poczynając od prac poświęconych archeologii wiedzy z lat 60., na pracach genealogicznych z lat 70., inspirowanych Fryderykiem Nietzsche, kończąc. Dyskurs to zatem system wypowiedzi⁹, ale i wytwór powstający na styku wiedzy i władzy¹⁰ oraz akt przemocy dokonywany na rzeczach, a w każdym razie „praktyka, którą im narzucamy”¹¹. Nie jest to wypowiedź wyłącznie językowa, lecz – jak proponuje Marcin Czerwiński – „wizja”, mimo że słowo to w języku potocznym wydaje się nazbyt „słabe” wobec znaczenia, jakie dyskursowi nadał Foucault¹². Dyskurs wprowadzony jest więc z aktów językowych, ale i zachowań, idei, instytucji itd. Cechą charakterystyczną tego zbioru jest wspólny przedmiot, związki, regularności, serie¹³.

Dyskurs funkcjonuje we wspólnocie, która wyrosła „z powiązania produkcji tekstowej z doktryną ideologiczną, jest utożsamiana ze społecznością ludzi związanych z określoną, zinstytucjonalizowaną działalnością mającą swój wyraz w warstwie semiologicznej”¹⁴. Muzeum jest wspólnotą dyskursywną. Oznacza to, że jej członkowie używają języka w celu wyrażania

7 R. Deutsche, *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl i in., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 597.

8 W. Connolly, *The Terms of Political Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 10 i n.

9 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, DeAgostini/Altaya, Warszawa 2002, s. 144 i n.

10 M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 153 i n.

11 M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 38.

12 M. Czerwiński, *Wstęp*, [w:] M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, PIW, Warszawa 1987, s. 6.

13 Por. P. Childs, P. Williams, *Introduction to Post Colonial Theory*, Prentice Hall, Hertfordshire 1997, s. 98-99.

14 H. Grzmil-Tylutki, *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu...*, dz. cyt., s. 10.

norm społecznych i w ramach określonej zinstytucjonalizowanej przestrzeni. Język ten nie jest zatem jednostkową mową (*parole*), to znaczy, że nie należy do osoby, ale to osoba należy do dyskursu w chwili, gdy przyjmuje określone role społeczne¹⁵.

Zdaniem Foucaulta dyskurs służy dyscyplinie. Dzieje się to nie poprzez narzucanie reguł myślenia i postępowania, ale dzięki władzy konstruowania podmiotu. Władza ta nie jest domeną warstwy społecznie dominującej, ale jest wszechobecna¹⁶. Przejawia się ona na różne sposoby. Jednym z nich jest działalność instytucji, które mogą stosować przymus fizyczny. Należą do nich policja, wojsko i inne. Władza obecna jest jednak i w innych instytucjach, choćby edukacyjnych. Sprowadza się ona do wytwarzania i przekazywania wiedzy, zgodnie z tym, co napisał Foucault: „że władza produkuje wiedzę [...]; że władza i wiedza wprost się ze sobą wiążą; że nie ma relacji władzy bez skorelowanego z nimi pola wiedzy, ani też wiedzy, która nie zakłada i nie tworzy relacji władzy”¹⁷.

Tekstem kanonicznym dla badań nad dyskursywnością instytucji jest *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* z 1975 roku. W pracy tej Foucault poddał analizie mechanizmy dyscyplinowania stosowane m.in. przez zakłady penitencjarne. Wzorem był projekt XVIII-wiecznego więzienia – panoptikonu autorstwa Jeremy’ego Benthama. Punkt centralny założenia stanowiła wieża. Przebywający w niej nadzorca miał możliwość ciągłej kontroli więźniów dzięki pierścieniowo rozlokowanym celom. Parcelacja taka wykluczała kontakty między więźniami¹⁸. Konstrukcja zapewniała równocześnie, że strażnik pozostawał niewidoczny dla osadzonych. Nawet gdyby wieża opustoszała, co było jej założeniem, osadzeni mieli nosić w sobie fantazmat nadzorcy – to jedyne było realne¹⁹. Panoptikon był więc modelowym przykładem nadzoru doskonałego, w którym sami więźniowie byli nosicielami władzy, której podlegali. Sama świadomość ciągłej widzialności stanowiła o powodzeniu tego systemu kontroli²⁰. Władza w ten sposób sprawowana, a nie tylko posiadana, była zdepersonalizowana, rozproszona, relacyjna i anonimowa²¹. Panoptyzm wyrażał zatem związek między ciałem, przestrzenią, władzą i wiedzą – nowoczesną technologię dyscyplinowania.

Odwołując się do koncepcji angielskiego utilitarysty, Foucault zwrócił uwagę, że analogiczne mechanizmy nadzoru nie ograniczają się do instytucji zamkniętych, ale występują powszechnie i służą wytwarzaniu porządku społecznego. Wszelkie instytucje działają poprzez aparat instytucjonalny i technologię. Przykładem rozwiązań technologicznych w panoptikonie będzie zastosowanie żaluzji zapewniających niewidoczność nadzorcy²². Aparat instytucjonalny to natomiast architektura, regulacje prawno-organizacyjne, prace naukowe oraz wyrażany przez nie dyskurs²³.

Rozdział składowych obu aparatów nie jest jednak w pracach Foucaulta arbitralny i bywa, że wzajemnie się one przenikają. Niezależnie od problemów klasyfikacyjnych, zastosowane rozwiązania mają na celu wytworzenie „podatnego ciała”. Jak napisał Foucault, „z nieforem-

15 Tamże, s. 11.

16 G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych...*, dz. cyt., s. 176.

17 M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 29.

18 H.I. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago 1983, s. 189.

19 T. Komendant, *Posłowie tłumacza*, [w:] M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 310.

20 M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 196. Odwołując się do innych przykładów użytych przez Foucaulta, Hubert Dreyfus i Paul Rabinow wskazali na kolonie trędowatych i miasto poddane kwarantannie, żeby dodatkowo zilustrować działanie władzy w przestrzeni z wykorzystaniem metody parcelacji: H.I. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault...*, dz. cyt., s. 190.

21 Tamże, s. 192.

nego ciasta, z nieporadnego ciała zrobiono odpowiadającą zapotrzebowaniom maszynę; wytresowano, krok po kroku, zachowanie²⁴. Ciałem takim można manipulować. Daje się ono podporządkowywać, używać i przekształcać.

Transparentnym przykładem ujarzmiania ciała są nakazy i zakazy wraz z towarzyszącymi im sankcjami w przypadku nieposłuszeństwa. Mają one służyć nie tyle karze, ile normalizacji²⁵. Każda z instytucji społecznych posługuje się taką „normalizującą władzą”²⁶.

Skutecznym zabiegiem dyscyplinującym jest też rozdzielenie jednostek w przestrzeni (repartycja). Sprzyja temu wyznaczenie przestrzeni zamkniętej (klauzura), do której dostęp jest reglamentowany. Celem jest wyznaczenie każdemu miejsca. „Należy zlikwidować [...] niekontrolowane ukrywanie się jednostek, ich rozproszoną cyrkulację, ich bezużyteczną i groźną koagulację – to taktyka antydezercyjna, antywłóczęgowska, antyaglomeracyjna. Trzeba mieć informacje o obecności i nieobecności, wiedzieć, jak i kiedy każdego znaleźć [...] – M. L.”²⁷. Inną techniką dyscyplinującą jest instrukcja, która określa charakter relacji ciało-przedmiot, jeszcze inną – efektywna organizacja czasu.

Instytucjami w rozumieniu Foucaulta jest np. Państwo, ale i Rodzina, Sztuka czy Rynek²⁸. Instytucją jest też Muzeum, traktowane jako dyskurs, czyli wyspecjalizowany rodzaj wiedzy, posiadający specyficzne: język (języki), konwencje, praktyki i rytuały. Sam budynek muzeum, jak u Foucaulta więzienia, czy szkoły jest aparatem nadzoru. Funkcjonują w nim – poza wszechobecnym systemem monitoringu – nakazy i zakazy, instrukcje oraz ograniczenia polegające na reglamentacji dostępu poprzez wyznaczanie limitów odwiedzin w danym czasie.

Muzeum jest instytucją, w której zakazy i nakazy, przestrzenie widoczne i ukryte, zamknięte i otwarte, narzucają określone sposoby zachowania. O ile ekspozycja stała / główna pozostaje zwykle otwarta, a ewentualne ograniczenia wynikające z cenzusów wykształcenia, majątkowego i innych nie odgrywają w tym względzie istotnej roli, o tyle organizacja ciągu komunikacyjnego ma decydujące znaczenie w reglamentacji dostępu do muzealnych przestrzeni. Zastosowane rozwiązania architektoniczne ograniczają dotarcie do jednych przestrzeni, udostępniają zaś inne. Poza widzeniem większości osób znajdujących się w muzeum pozostają: magazyny i pracownie, laboratoria i archiwa, wszystkie te miejsca, w których wytwarzana jest wiedza. Do przestrzeni tej dopuszczeni są jedynie upoważnieni, czyli eksperci. Analogicznie dzieje się w przypadku dykcji i administracji, której pomieszczenia rozlokowane są na wyższych piętrach, w piwnicach lub najdalszych skrzydłach. Powszechnym zaś rozwiązaniem jest umieszczanie zakazu wstępu dla osób nieupoważnionych. Tego rodzaju zabiegi uzasadnia się pragmatyzmem w korzystaniu i udostępnianiu obiektu publiczności. Z drugiej strony czyni to sfery zarządzania instytucją i wytwarzania przez nią wiedzy niewidocznymi. W efekcie osoba wchodząca do muzeum poddana zostaje działaniu wiedzy-władzy. Nie jest w stanie zidentyfikować twórców ekspozycji stałych, zwykle kuratora, architekta i scenogra-

22 G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych...*, dz. cyt., s. 210.

23 S. Hall, *The Work of Representation*, [w:] *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997, s. 47.

24 M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 131.

25 To właśnie „normalizację” polegającą na uczynieniu z jednostek uległych przedmiotów H. I. Dreyfus i P. Rabinow uważają za najbardziej oryginalny wkład Foucaulta (H. I. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault...*, dz. cyt., s. XXVII).

26 R. Rorty, *Moralna tożsamość a prywatna autonomia. Przypadek Foucaulta*, [w:] „Nie pytajcie mnie, kim jestem...”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, t. XLVIII, Poznań 1998, s. 34.

27 M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 138.

28 G. Deleuze, *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2004, s. 104.

fa oraz specjaliści od nowoczesnych technologii. Dostaje gotowy produkt: wystawę – zwiualizowaną opowieść, która rości sobie prawo do obiektywności. W zależności od profilu zbiorów, może to być ekspozycja poświęcona historii naturalnej, etnografii, sztuce itd. Przy czym już samo rozróżnienie między muzeami – jak uważa Mike Bal – „jest ideologicznym błędem, który legitymizuje to, co powinno podlegać krytycznej analizie”, to rodzaj „retorycznej taksonomii” – typowy przykład dyskursu²⁹. Już sam autorytet instytucji uwiarygodnia dobór, prezentację i opis artefaktów. Inaczej rzecz ma się w przypadku wystaw czasowych, w których rola kuratora jest wyraźniej eksponowana, czego przykładem jest umieszczanie jego lub jej personaliów w materiałach promocyjnych.

Zastosowane rozwiązania architektoniczne i scenograficzne, poza walorami estetycznymi, wytwarzają więc wiedzę. Przykładem szeroko opisanym w literaturze są XIX-wieczne muzea. Przystawiona w nich trasa zwiedzania oparta została na regułach: periodyzacji, klasyfikacji i hierarchizacji³⁰. Zasadą rządzącą zmianą był postęp³¹. Odwiedzający muzeum historii naturalnej odbywał podróż przez chronologicznie uporządkowane epoki, poznając ewolucję gatunków istot żywych, zwieńczeniem której był *homo sapiens sapiens*³². Nie był to jednak każdy przedstawiciel tego gatunku, ale biały mężczyzna z klasy średniej. Alternatywę dla prezentacji teorii ewolucji stanowiła anatomia porównawcza ssaków. Jej zwolennicy – jak Georges Cuvier we francuskim Muzeum Narodowym Historii Naturalnej – skonstruowali wizualizację porządku natury – „dostępna utopia” – wobec niepokojów rewolucyjnych³³. Analogiczne praktyki stosowano i w innych instytucjach wystawienniczych. W muzeach, galeriach i salonach sztuki publiczność mogła zobaczyć „dzieła”, uporządkowane zgodnie z hierarchią podejmowanych tematów, z podziałem na kierunki i szkoły. Wszystkie te kryteria miały moc powszechnie obowiązującą i uznawane były za naturalne i obiektywne. Rodzajem znaku probierczego, dzięki któremu dane obiekty stawały się dziełami sztuki, była instytucja, która w XIX wieku przybrała formę zbliżoną do obiektów sakralnych. Muzeum przemieniono – dzięki monumentalnej, głównie klasycystycznej architekturze – w „świątynię sztuki”, w której nie chodziło o krytyczną refleksję nad systemem konstytuującym obiekt jako dzieło sztuki, lecz o kontemplację walorów estetycznych, będących dziełem ludzkiego geniuszu³⁴. Wobec tej receptywności istniał opór, czego przykładem był chociażby Salon Dodatkowy (Salon Odrzuconych) – bachtinowski „świat na opak” względem pierwowzoru. Oba salony stanowiły wobec siebie punkty odniesienia, dzięki którym możliwe było uchwycenie napięć w systemie konstytuowania dzieła sztuki i władzy-wiedzy wytwarzanej przez instytucję w tym zakresie.

Analiza dyskursu – cel i metoda

Zdaniem Gilles’a Deleuze’a „najdonioślejszą historyczną zasadą Foucaulta jest pokazanie, że w każdej epoce wszystko jest zawsze powiedziane: za zasłoną nie ma nic do zobaczenia, jednakże dlatego też za każdym razem tak ważne staje się opisanie zasłony, podłoża, skoro

29 M. Bal, *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 353.

30 Analogiczne praktyki stosowano również w ogrodach botanicznych: L. R. Brown, *The Emerson Museum*, „Representations”, 1992, vol. 40, s. 70.

31 Szerzej na ten temat: M. Armstrong, „A Jumble of Foreignness”. *The Sublime Museums of Nineteenth-century Fairs and Expositions*, „Cultural Critique”, 1992–1993, vol. 23, s. 199–250.

32 Dotyczyło to muzeów, którymi kierowali zwolennicy teorii ewolucji.

33 D. Outram, *Georges Cuvier. Vocation, Science and Authority in Post-Revolutionary France*, Manchester University Press, Manchester 1984, s. 176–184.

34 H. Sedlmayr, *Muzeum*, przeł. D. Bęben, M. Mozler-Wawrzinek, [w:] *Muzeum sztuki...*, dz. cyt., s. 47–48.

35 G. Deleuze, *Foucault*, dz. cyt., s. 83.

niczego nie ma ani poza, ani poniżej³⁵. Muzeum jest taką zastoną. Jak jednak ją badać? Postępując w ślad za Foucaultem – uprawiając analizę dyskursu, przy świadomości, że sam autor nie nazywał tak uprawianej przez siebie praktyki badawczej. Zamiast tego swoje praktyki określał – chronologicznie rzecz ujmując – archeologicznymi i genealogicznymi, za przedmiot obierając historyczne sposoby konstruowania znaczeń.

Metodą archeologiczną jest opis wypowiedzi i relacji zachodzących między nimi. Pytania stawiane przez Foucaulta poprzedza zatem partykuła „jak”. Udzielając na nie odpowiedzi, należy zrezygnować z wszelkiego esencjalizmu i fetyszowania roli ludzkiego podmiotu jako źródła dyskursu. Zdaniem Richarda Rorty’ego Foucault „ujmuje ludzką podmiotowość jako przygodny wytwór przygodnie istniejących sił, nie wierząc w istnienie jakiegokolwiek ahisterycznego i nieprzygodnego rdzenia”³⁶.

W ujęciu archeologicznym – jak zauważa David Howarth – dyskurs składa się z czterech elementów: przedmiotów, których dotyczą wypowiedzi, miejsc, w których one padają, pojęć uwikłanych w formowanie się dyskursu oraz motywów i teorii, jakie z nich powstają³⁷. Przedmioty dyskursów są efektem praktyk, w wyniku których określony system wypowiedzi znajduje się w polu zainteresowania. Decydują o tym autorytety. Wszystkim zaś rządzą reguły formacyjne. Dotyczy to wytwarzania pojęć, jak i modalności wypowiedzi. Foucault zaleca zatem badanie: sposobów udzielania głosu, kontekstu instytucji i pozycji zajmowanej przez podmiot wypowiadający³⁸. Postuluje on rekonstrukcję źródeł epistemologicznych i pola epistemologicznego właściwego danej kulturze, a zwłaszcza krytykę własną badacza³⁹. Filozofa interesują „zerwania”, a więc brak ciągłości dyskursów. Istotne jest tu odniesienie do rzeczywistości, a zatem śledzenie zmian dyskursów, przy równoczesnej rezygnacji z wszelkich ujęć teleologicznych i ewolucyjnych, zakładających postęp lub następstwa zgodne z jakąś prawdziwością. W tym ujęciu Foucault to – jak chce Deleuze – „nowy archiwista”, którego nie interesują sądy i zdania, a jedynie wypowiedzi⁴⁰.

Podstawową słabością metody archeologicznej jest stosunek dyskursów do rzeczywistości, którą przedstawiają⁴¹. Prawda nie istnieje tu poza świadomością. Konsekwencją takiego założenia jest sprowadzenie rzeczywistości do sposobów jej postrzegania. Niebagatelna w tym rola instytucji wytwarzających i odtwarzających „reżimy prawdy”⁴². Dobrym przykładem są tu muzea historyczne, które przywiązują szczególną wagę do przekonania widza o naukowości i obiektywizmie przekazu. Analogiczne zabiegi dotyczą również muzeów sztuki, w których sam gest umieszczenia na ekspozycji czyni z pracy dzieło, czyli ma być poświadczaniem faktycznej wysokiej wartości artystycznej danej pracy (a także – co z tym się wiąże – ekonomicznej, o czym szerzej traktuje m.in. Bourdieu⁴³).

Metoda genealogiczna oznacza natomiast poszerzenie pola badawczego. O ile archeologia zajmuje poszczególne dyskursy traktowane jako „autonomiczne praktyki rządzone przez

36 R. Rorty, *Moralna tożsamość a prywatna autonomia...*, dz. cyt., s. 34.

37 D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 87.

38 Tamże, s. 88-89.

39 M. Czerwiński, *Wstęp*, dz. cyt., s. 11.

40 G. Deleuze, *Foucault*, dz. cyt., s. 35.

41 D. Howarth, *Dyskurs*, dz. cyt., s. 113.

42 Na ten temat istnieje obszerna literatura, której przytaczanie wykracza poza założenia niniejszego tekstu. Szerzej na ten temat m.in.: T. Bennett, *The Birth of Museum*, dz. cyt.; E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London 1992; *Grasping the World: The Idea of the Museum*, eds. D. Preziosi, C. J. Farago, Ashgate Press, Aldershot 2004; *The New Museology*, ed. P. Vergo, Reaktion Books, London 1989.

reguły, o tyle genealog tworzy opowieść, która ma tłumaczyć, jak dochodzi do konstytuowania się wiedzy, dyskursów, domen przedmiotowych⁴⁴. Konieczna staje się więc analiza uwarunkowań powstawania dyskursów, w tym ich relacji z praktykami niedyskursywnymi. Zadanie badawcze polega tym razem na rozpoznaniu roli, „jaką władza i dominacja odgrywają w konstytuowaniu się dyskursów, tożsamości i instytucji”, jak również na ich krytyce. Implikuje to pytania: „Jak używane są dyskursy?” oraz „Jaką rolę odgrywają w społeczeństwie?”⁴⁵.

Podejścia archeologiczne i genealogiczne nie są alternatywne wobec siebie, lecz mają się uzupełniać. Najpełniej widać to w pracach Foucaulta powstałych w latach 1972 – 1979 i poświęconych „archeologio-genealogii” polityki⁴⁶. Podejmowane w tym okresie zabiegi miały na celu – jak zauważył jeden z uznanych badaczy myśli Francuza, James Bernauer – podważenie naturalności oraz uhistorycznienie wielkich pytań Kanta, w tym m.in.:

– Nie: „co wiem?”, ale – „jak moje pytania są wytwarzane?” oraz „jak sposoby mojego myślenia zostały zdeterminowane?”;

– Nie: „co powinienem robić?”, lecz raczej – „jak działa wykluczenie?”;

– Nie: „na co mogę liczyć?”, ale – „w jakie zmagania jestem zaangażowany?”⁴⁷

Konsekwencją krytycznej refleksji nad usytuowaniem siebie w roli badacza było stworzenie katalogu pytań fundamentalnych, na które należało odpowiedzieć, dokonując deskrypcji. Podejście archeologiczno-genealogiczne do instytucji tożsame jest zatem z opisem stosowanych przez nią praktyk językowych i pozajęzykowych, warunkowanych przez kontekst. Wymaga to równocześnie przyjęcia założenia, że instytucja nie jest źródłem tych praktyk, ale jest samą praktyką⁴⁸.

Dwa muzealne korytarze – przyczynek do studiów przypadków

„Korytarz”, „trasa”, „ścieżka” to wybrane przykłady wyrazów bliskoznacznych „ciągu komunikacyjnego”. Stanowią one definicje tautologiczne tego wyrażenia. Na pytanie „Co to jest ciąg komunikacyjny?” można odpowiedzieć, że jest to korytarz, czyli wydzielony pas ruchu, którego parametry techniczne wyrażane w jednostkach miar regulują normy i przepisy uznane za zgodne z funkcją użytkową danego obiektu. Ciąg komunikacyjny w muzeum oznacza jednak coś więcej niż szerokość korytarza, to przestrzeń, która nie tylko umożliwia, ale przede wszystkim organizuje przemieszczanie się po wystawie głównej/stałej. Dzieje się to dzięki zastosowanym rozwiązaniom architektonicznym, oznaczeniom, informacjom i systemowi nadzoru.

Najbardziej transparentnym przejawem organizacji ruchu w ciągu komunikacyjnym jest numeracja sal wraz ze strzałkami określającymi kierunek zwiedzania. W MPW zostały one zastosowane, a w MIIWŚ – pominięte. Błędem jest jednak sądzić, że w muzeach, w których zrezygnowano ze znakowań, równocześnie zniesiono zasady poruszania się. Funkcjonują one nadal, ale decydującą rolę pozostawiono tu architekturze wnętrz i scenografii. To one determinują porządek zwiedzania, choć pozwalają zachować iluzję swobody wyboru.

43 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001. Por. z koncepcją „ekonomii niematerialnego” Jeana Claira (J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 41-450).

44 D. Howarth, *Dyskurs*, dz. cyt., s. 116.

45 H. I. Dreyfus, P. Rabinow, *Michel Foucault...*, dz. cyt., s. XXV.

46 Określenie za: J. W. Bernauer, *Michel Foucault's Ecstatic Thinking*, „Philosophy and Social Criticism”, 1987, vol. 12, no. 2-3, s. 157.

47 Tamże, s. 157-158.

Plan zwiedzania jest zatem każdorazowo wpisany w projekt wystawy. Czyni to adekwatnym użycie określeń: „trasa zwiedzania” lub „ścieżka zwiedzania” jako synonimów ciągu komunikacyjnego, wskazując na aspekt teleologiczny całego założenia przestrzennego. Równocześnie słowo „korytarz” okazuje się wystarczające i uzasadnione, gdy mowa o danych technicznych, jak szerokość, długość, wysokość, czyli o podstawowych wielkościach odróżniających „trasę” od „ścieżki zwiedzania”. Chodzi zatem o to, jak doświadczam przestrzeni w obu instytucjach i co z tego wynika.

MPW to budynek dawnej zajezdni tramwajowej zaadaptowany na potrzeby muzeum, w przeciwieństwie do MIIWŚ zaprojektowanego od początku jako przestrzeń ekspozycyjna wraz z całą infrastrukturą towarzyszącą. Ograniczenia wynikające z organizacji ekspozycji w przestrzeni stworzonej pierwotnie do innych celów to europejska tradycja. Dopiero – jak zauważył Marcin Fabiański – z końcem XVIII wieku wykształciła się świadomość odrębnych potrzeb architektonicznych związanych z ekspozycją kolekcji⁴⁹. Inaczej więc należy patrzeć na adaptację niż na obiekty, które zaprojektowane zostały do celów wystawienniczych. Wobec pierwszych wskazana wydaje się pokora, gdyż adaptacją rządzą inne prawa aniżeli budową. Mnie jednak interesują efekty, a te czynią z wąskiego korytarza w MPW parkur, zaś z szerokiego ciągu komunikacyjnego w MIIWŚ – galerię. Ciasnej, zamkniętej przestrzeni, nasyczonej artefaktami (głównie kopiami i replikami), obfitującej w kolory i faktury, wydobyte dzięki sztucznemu oświetleniu, przeciwstawiona została kilkukondygnacyjna otwarta oś główna, monochromatyczna – z dominacją szarości, doświetlona – mimo lokalizacji podziemnej – naturalnym światłem. Cytując Bazylego Domstę z Pracowni Kwadrat, będącej jednym z podmiotów odpowiedzialnych za rozwiązania przestrzenne zastosowane w MIIWŚ: „Przestrzeń robi wrażenie przez swoją wielkość, a przede wszystkim długość i monumentalność [...]. Ta uliczka, która znajduje się wzdłuż wystawy, powoduje, że nie ma dedykowanej ścieżki zwiedzania. Możemy pójść dalej, coś ominąć i później wrócić. Zgubisz się, to możesz się tu umówić”⁵⁰.

Muzealny korytarz jest niczym osnowa. W zależności od przyjętej perspektywy, słowo to oznacza: układ, w który wplata się wątki (włók.); wybrany zestaw punktów w terenie, stanowiących podstawę mapy (geod.), ale i zasadniczą treść wniosku, dokładnie określone żądanie (praw.). Przytoczone ujęcia słownikowe czynią zeń fundament określonego układu. Analogiczne funkcje pełni muzealny korytarz, który organizuje porządek zwiedzania.

Podążając za Foucaultem, można powiedzieć, że często pozornie nieznaczące elementy mogą mieć decydujące znaczenie dla funkcjonowania systemu. Takimi są w moim przekonaniu muzealne ciągi komunikacyjne. Stanowią one syntezę całego konceptu muzealnej instytucji. Kluczem do jego zrozumienia wydaje się jej publiczny status. Muzea publiczne to bowiem specyficzne instytucje kultury finansowane przez państwo, których rolą jest ochrona i udo-

48 G. Deleuze, *Foucault*, dz. cyt., s. 104.

49 Szerzej na ten temat: M. Fabiański, *Iconography of the Architecture of Ideal Musaea in the Fifteenth to Eighteenth Centuries*, „Journal of the History of Collections”, 1990, vol. 2, no. 2, s. 95 i n.

50 https://archirama.muratorplus.pl/architektura/co-o-swoim-projekcie-muzeum-ii-wojny-swiatowej-mowia-architekci-z-pracowni-kwadrat,67_4832.html [dostęp: 10.11.2018].

stępnianie zbiorów. Co to jednak znaczy, że instytucja jest publiczna w ustroju demokratycznym? To zależy od przyjętej perspektywy. Publiczne to nie prywatne. Publiczne to widoczne, prywatne – ukryte. Krytyka feministyczna utożsamia pierwszą przestrzeń z zastrzeżoną dla mężczyzn, drugą zaś z miejscem kobiet. Wychodząc poza ten dychotomiczny podział, warto zastanowić się, jak muzea publiczne wykorzystują przestrzeń jako miejsce uprawiania ideologii, czyli odpowiedzieć na pytanie: „Jak konstruowana jest polityczność muzeum?”

W myśli politycznej świata zachodniego oznacza to zwykle wybór między koncepcjami autorów zorientowanych lewicowo, liberalnie lub konserwatywnie. Ideologiczne uwikłanie instytucji publicznych sprawia, że są one miejscem przejawiania się określonych wizji rzeczywistości, systemów wartości i praktyk. Rozważania dotyczące sfery publicznej to w przeważającej mierze domena przedstawicieli tzw. nowej lewicy. Dla Jürgena Habermasa sfera publiczna to przestrzeń między państwem i społeczeństwem, charakteryzująca się otwartością i dostępnością. Opuszczając sferę prywatną i wkraczając do publicznej, obywatele stawali się członkami wspólnoty zdolnymi działać dla dobra ogółu⁵¹. Konsensus osiągnęto w drodze dyskusji. Konflikt zaś był czymś niepożądanym, burzącym jedność tego idealnego społeczeństwa burżuazyjnego⁵².

Lewicowa wrażliwość nie oznacza, rzecz jasna, jedności. Na antypodach koncepcji Habermasa znajduje się koncepcja agonistyki Chantal Mouffe. Zgodnie z nią „polityczność” to „wymiar antagonizmu leżący u podstaw każdego ludzkiego społeczeństwa”, zaś „polityka” to „zestaw praktyk i instytucji, które w obliczu wprowadzonego przez polityczność konfliktu tworzą porządek umożliwiający ludzkie współistnienie”⁵³. Agonistyka wynika z przekonania o nieodzowności konfliktu w warunkach demokracji, ale schmittowską kategorię „wroga” zastępuje „przeciwnikiem” na poziomie zbiorowości. Motywy i wynik konfrontacji różnią się zatem od przewidywanych przez autora *Teologii politycznej* i nie wykluczają istnienia pluralizmu demokratycznego. Inaczej niż wrogowie, którzy nie dzielą punktów odniesienia i dążą do wyeliminowania się wzajemnie, przeciwnicy świadomi są bowiem niemożności zaistnienia racjonalnego rozwiązania konfliktu i uznają równocześnie prawomocność racji swoich przeciwników⁵⁴. Tym samym oznacza to zakwestionowanie postulowanego przez Habermasa⁵⁵ modelu demokracji deliberatywnej, w której konsensus jest możliwy do wypracowania w toku opartej na racjonalnych przesłankach dyskusji. Dla Mouffe istotą polityczności jest bowiem niezbywalny konflikt, który wpisany jest w samą strukturę demokracji agonistycznej. Problem pojawia się wówczas, gdy dochodzi do zawłaszczenia sfery publicznej. Dzieje się to

51 Według liberalnego i konserwatywnego myśliciela politycznego Waltera Lippmanna „powszechnie wiadomo, że coś takiego jak wspólnota (*nothing like the whole people*) nie uczestniczy w sprawach publicznych”. Sama wspólnota jest bowiem złudzeniem (W. Lippmann, *The Phantom Public*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 1993, s. 6).

52 J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Łukasiewicz, W. Lipnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

53 Ch. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 24.

54 Tamże, s. 29–35.

55 Szerzej na ten temat m.in.: J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. I, tłum. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999; tenże, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. II, tłum. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002; tenże, *Uwzględniając Innego*, tłum. A. Romaniuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

56 M. Sorkin, *Variations on a Theme Park. The New American City and The End of Public Space*, The Noonday Press, Nowy Jork 1992, s. XV.

57 Szerzej na ten temat: R. Deutsche, *Agorafobia*, dz. cyt., s. 600–604.

58 T. Bennett, *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*, Routledge, London–New York 2018, s. 107.

59 W nawiasach kwadratowych podano słowa w wersji oryginalnej; M. Foucault, *Nadzorować...*, dz. cyt., s. 249.

poprzez naturalizację wykluczenia i brak możliwości krytyki tej praktyki. Rzecz sprowadza się zatem do swobody wypowiedzi. Istotny jest – jak zauważył Michael Sorkin – nie tyle konsensus czy jego brak, ile traktowanie sfery publicznej jako „sceny obywatelskiej” – forum, w którym realizuje się prawo do głosu⁵⁶. Choć jego uwagi dotyczą parków tematycznych, to można je odnieść również do muzeów, rezygnując równocześnie z idealizmu dotyczącego pierwowzoru w postaci renesansowego placu – raju utraconego społecznej debaty – a zarazem kasandrycznego tonu wypowiedzi Sorkina, związanych z końcem demokracji wraz z końcem tego forum⁵⁷.

Korytarze w MPW i MIIWŚ, traktowane jako ogniskowane w soczewce porządku obu instytucji, stanowią homogeniczne i jednomyślne wizje przestrzenne. To nie fora, gdzie każdy może swobodnie się zachować czy wypowiedzieć. Pierwszy – parkur – zaaranżowany został w sposób niedający wyboru – narzucający trasę zwiedzania. Drugi – galeria – zaplanowany został jako przestrzeń swobodnej wędrówki. Obie aranżacje są wewnętrznie spójne – nie ma w nich pęknięć. Zupełnie inaczej funkcjonują one jednak, jeżeli potraktować je – w duchu wywodów Tony’ego Bennetta – jako części dłuższej historii, w której koniec jednego rozdziału oznacza początek następnego⁵⁸. Dopiero wówczas ujawnia się nieredukowalny konflikt, gdyż nie da się pogodzić arbitralnie narzuconego kierunku ze swobodą wyboru. Możliwość ich współistnienia potwierdza tym samym agonistyczny charakter demokratycznej sfery publicznej.

Zamiast zakończenia, parafrazując Foucaulta

Muzeum to miejsce, w którym władza dyscyplinowania [karania], której zabrakło odwagi, by działać z odkrytą twarzą, milczkiem organizuje pole obiektywizacji, gdzie edukacja [kara] będzie mogła być wystawiona na widok publiczny jako narzędzie wychowawcze [terapia], zaś wykształcone w jej wyniku postawy [wyrok] zgodne będą z dyskursem wiedzy⁵⁹.

Bibliografia

- Bal M., *Dyskurs muzeum*, przeł. M. Nitka, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005.
- Bennett T., *The Birth of Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London 1995.
- Bennett T., *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*, Routledge, London–New York 2018.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Clair J., *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłoczkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Connolly W., *The Terms of Political Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1993.
- Czerwiński M., *Wstęp*, [w:] M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycska, PIW, Warszawa 1987.
- Deleuze G., *Foucault*, przeł. M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, Wrocław 2004.
- Deutsche R., *Agorafobia*, przeł. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl i in., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009.

Dreyfus H.I., Rabinow P., *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago 1983.

Fabiański M., *Iconography of the Architecture of Ideal Musaea in the Fifteenth to Eighteenth Centuries*, „Journal of the History of Collections”, 1990, vol. 2, no. 2.

Foster H., *Preface*, [w:] *Vision and Virtuality*, ed. H. Foster, WA: Bay Press, Seattle 1988.

Foucault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, DeAgostini/Altaya, Warszawa 2002.

Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.

Foucault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

Foucault M., *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. Kozłowski M., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

Grzmil-Tylutki H., *Francuska lingwistyczna teoria dyskursu...*

Habermas J., *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, tłum. M. Łukasiewicz, W. Lipnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Hall S., *The Work of Representation*, [w:] *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London 1997.

Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008.

Mouffe Ch., *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tłum. J. Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Rorty R., *Moralna tożsamość a prywatna autonomia. Przypadek Foucaulta*, [w:] „Nie pytajcie mnie, kim jestem...”. *Michel Foucault dzisiaj*, red. M. Kwiek, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, t. XLVIII, Poznań 1998.

Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, PWN, Warszawa 2015.

Sorkin M., *Variations on a Theme Park. The New American City and The End of Public Space*, The Noonday Press, Nowy Jork 1992.

Źródła internetowe

https://archirama.muratorplus.pl/architektura/co-o-swoim-projekcie-muzeum-ii-wojny-swiatowej-mowia-architekci-z-pracowni-kwadrat,67_4832.html [dostęp: 10.11.2018].

MIASTO – MUZEUM DOŚWIADCZANIA PRZESTRZENI

PATRYCJA OCHMAN-TARKA

doktor sztuk plastycznych w dyscyplinie sztuk projektowych, wykładowca Akademii Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie, asystent w Pracowni Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych. Prowadzi badania w obszarze performatywności przestrzeni, poszerzając tematykę przewodu doktorskiego. Zajmuje się projektowaniem multidyscyplinarnie – projektuje wnętrza prywatne i publiczne, meble i elementy wyposażenia wnętrz, grafikę użytkową i instalacje interaktywne towarzyszące wydarzeniom kulturalno-artystycznym. Bierze udział w wystawach w kraju i za granicą oraz w konferencjach dotyczących projektowania przestrzeni.

Doświadczenie to doznawanie tego, co dzieje się w teraźniejszości. Doświadczenie to bagaż, który ze sobą dźwigamy. Im dłużej żyjemy, tym ten bagaż jest cięższy. Doświadczenie wywiera wpływ na doświadczenie, w zależności od sytuacji jest to wpływ dobry lub zły. Doświadczenie rośnie jak tocząca się powoli kula i ma silny związek z pamięcią. Doświadczenie jest tylko tu i teraz, jego narzędziem są zmysły, intelekt, wyobraźnia. Doświadczenie poszerza spektrum rozumienia świata i rządzących nim zależności. Doświadczenia służą do budowania samoświadomości, to z nich pisane są historie życia ludzi. Doświadczenia są potrzebne, powinny dawać solidny fundament doświadczeniu, nie powinny jednak przesłaniać jego procesu. Przy ciągłym doświadczeniu tych samych przestrzeni potrzebne jest przełamanie w sobie wdrukowanych w wyobraźnię szablonów.

Doświadczenie jako pierwszy w życiu kontakt z czymś dobrym jest jednym z najpiękniejszych. Doświadczenie, które jest zanurzeniem w odbieraniu bodźców zmysłowych. Towarzyszy mu radość, zaciekawienie, świeżość spojrzenia. Doświadczenie jest tu bliższe doznawaniu, jest bardziej żywe, łapczywe, zachłanne. Choć bardzo mocno powiązane z upływającym czasem i ruchem, nie jest z nim nierozłączne. Można doświadczyć dalekiej podróży, wędrując wzrokiem po tekście, można uronić łzę na wspomnienie wydarzeń z przeszłości, można doświadczać miasta jako muzeum relacji przestrzennych. Jedno miasto różni się od drugiego jak książki różnią się od siebie. Książka zazwyczaj ma jednego autora. Ilu autorów ma miasto? Tyle samo prawdopodobnie ma wystawianych przez siebie eksponatów – czyli sytuacji, zdarzeń, relacji, które je opisują. Proponuję przekroczenie granic muzeum w celu odkrycia muzeum w mieście.



Miasto – znak – ślad

Znak, czyli to, co doświadczane, coś znajomego, co wywołuje skojarzenie z czymś innym, wspomnienie czegoś. Znak powstaje w miejscu relacji między elementami budującymi rzeczywistość. Ewa Rewers pisze, że współczesne miasta są przeładowane znakami, których nie potrafimy już odczytywać¹. Italo Calvino jednak, opisując Zoe jako miasto bez znaków, w którym można „w dowolnym jego miejscu [...] na przemian spać, wyrabiać narzędzia, gotować [...], królować, sprzedawać”², pokazuje miasto, w którym budynki z zewnątrz nie kojarzą się z konkretnym przeznaczeniem i dzięki temu, mogą pełnić dowolną funkcję. Człowiek wędrujący po takim mieście nie jest w stanie odwołać się do zapamiętanych struktur miasta, wyznaczyć punktów orientacyjnych. **Miasto staje się miejscem niepodzielonego istnienia.** Można sobie wyobrazić taki eksperyment myślowy, jako oczyszczający pojęcie miasta ze znaków zakodowanych w nim przez nasze doświadczenia, po to by zacząć odkrywać to, co nieodkryte, by choć na chwilę stać się Marko Polo, przekroczyć granice przestrzeni, jak on przekroczył granice literatury, uwalniając za pomocą słów 55 miast – impresji, które za sprawą jego opowieści pojawiają się na mapie wyobraźni Kubłaj-chana.

Z opisu miasta Zoe wysnuwam wniosek, że z sytuacji, o której czytamy u Ewy Rewers, dotyczącej nieumiejętności odczytywania miast, można zrobić użytek i celowo nie odbierać znaków – budynków, ulic, placów, kamienic, kościołów jako znaczących to, co znamy. Czego zatem w nich szukać? Jakiego języka używa przestrzeń, żeby do nas mówić, i czy jesteśmy w stanie tak wyostrzyć zmysły i poszerzyć zasięg wyobraźni, żeby go zrozumieć? Może odpowiedź dadzą bracia Quay, reżyserzy, którzy w swoich dziełach skupiają się na badaniu tego, w jaki sposób przedmioty zwracają się do ludzi. W filmie pt. *Inwentorium śladów* autentyczne przedmioty, pomieszczenia i przestrzenie znajdujące się na zamku w Łańcucie traktowane są jako nośniki niewidzialnych, ale niezatartych śladów, pozostawionych tam przez Jana Potockiego. Metoda pracy braci Quay sprowadza się do odświeżania zmęczonych zmy-

1 E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 30.

2 I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, s. 28.



słów i otwierania ich na nowe reprezentacje, szukanie pokrewieństwa między człowiekiem a przedmiotem, szczególnego rodzaju magnetyzmu, który pozwoli „przyjąć punkt widzenia samego przedmiotu – rozpoznać i zaadaptować jego wrażliwość, a następnie przedstawić ją widzowi”³. W *Inwentorium śladów* przedmioty obserwują ludzi, którzy nie potrafią odczuć, że otaczające ich obiekty przechowują w swojej strukturze wspomnienia dawnych wydarzeń. W swoich filmach bracia Quay przekraczają granice sztuki filmowej.

Piosenka *Cantate tutti* została napisana w języku polskim, a zaśpiewana przez Dawida Podsiadło w sposób uniemożliwiający jej zrozumienie. Czy jest ciągle po polsku, jeśli jej zapis jest polski, a wykonanie przypomina wszystkie języki równocześnie? Znak staje się tutaj śladem (wg *Słownika PWN* ślad to znikoma ilość czegoś, świadcząca o tym, że coś istniało). Słowa stają się śladami słów i z tych śladów odbiorca stara się poukładać na nowo słowa – te znane lub całkiem nowe, które wpiszą się w rytm i emocje zarówno głosu wykonawcy, jak i wrażliwości odbiorcy. Nie jest biernym słuchaczem, ale wykorzystuje zmysł słuchu do twórczej kreacji. Nie każdy zrozumie w tej piosence język polski, nie każdy zrozumie sens powstania takiej piosenki, ale każdy dostrzeże tutaj kilka przekroczonych granic.

Bernard Tschumi, szwajcarski architekt, w *Zapiskach z Manhattanu* opracował metodę do przełamania konwencjonalnego doświadczenia architektury, polegającą na odczytywaniu jej dzięki zachodzącym w jej przestrzeni relacjom. Zakwestionował w ten sposób stosowane powszechnie przez architektów sposoby przedstawiania architektury za pomocą rzutów, przekrojów czy aksonometrii, stanowiące logiczną redukcję myśli architektonicznej. Powstał dzięki temu zbiór zapisów przestrzeni uporządkowanych w czasie, w których zestawione ze sobą zjawiska poddawane są abstrakcyjnym przekształceniom. Odczytuję metodę Tschumiego jako próbę uchwycenia elementów miasta – materialnych i niematerialnych, które generują miasto z płynnych i zmiennych w czasie relacji z tego, co dane człowiekowi w doświadczeniu. Architektura miasta w tym ujęciu to nie tylko przestrzeń i forma, ale także wydarzenie, działanie, to, co się wydarza.

3 13 miesiąc. *Kino Braci Quay*, red. K. Mikurda, A. Prodeus, Korporacja Ha!art, Kraków–Warszawa 2010, s. 38.



Fotografia, jako bezpośredni świadek zdarzeń, i zestawione z nią rysunki ukazują złożoną relację między przestrzeniami i ich wykorzystaniem. To lektura architektury, w której przestrzeń, ruch i zdarzenia są niezależne, pozostają w nowej relacji względem siebie, a konwencjonalne elementy architektury są rozkładane i przebudowywane wzdłuż różnych osi. Ten sposób myślenia o architekturze zachwyca, inspiruje do poszukiwania swoich ścieżek, do tworzenia oryginalnych dzieł, co zawsze wiąże się z przekraczaniem granic. Żeby jednak przekraczać granice, trzeba najpierw dokładnie zbadać miejsce i czas, w których przebiegają. Trzeba zbadać miasto.

Takiego badania podjął się Daniel Libeskind, projektując Muzeum Żydowskie w Berlinie, nawiązał szczególny dialog z pamięcią przestrzeni. Narysował na mapie miasta matrycę, łącząc liniami miejsca zamieszkania ważnych osobowości żydowskich. Z trójkątów powstała gwiazda Dawida, na nią nakładał kolejne warstwy: zapis niedokończonych, a pisanej przez Schönberga w Berlinie opery o Mojżesz i Aaronie, zapis dat i miejsc śmierci deportowanych i zamordowanych w czasie Holocaustu mieszkańców miasta. Te niewidoczne ślady, ukryte w geometrii budynku, nazwiska, miejsca, słowa, dźwięki, anonimowy dotyk, spojrzenie, uczucie, obecność nieobecności – zaszyte są w tym budynku. A ile takich śladów jest w całym mieście? Prawdopodobnie tylko od naszej wyobraźni zależeć będzie, czy je odczytamy.

Jak czytać? Proponuję nie tłumaczyć języka architektury miast na język człowieka, bo są to wartości niewysłowione i niewyraźne, bo piesi przemierzający ulice miasta „piszą” je własnymi ciałami, lecz zanurzeni w przestrzeni miejskiej nie są zdolni do odczytania napisanego „tekstu”⁴. Gdyby, jak pisze de Certeau, mieli możliwość wzniesienia się ponad architekturę miasta i spojrzenia na trajektorie swoich ruchów, mogliby przeanalizować ślady, jakie zapisują, wędrując po ulicach, jak one się nawarstwiają i przenikają ze śladami innych użytkowników przestrzeni⁵.

4 Por. E. Rewers, *Post-polis...*, dz. cyt., s. 64.

5 P. Mayola, L. Giard, M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Mieszkać, gotować*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 93.



Miasto – archiwum myśli i gzymsów

Postanowiłam skatalogować miasto i otrzymałam słowa-pojęcia: miasto; przestrzeń zamknięta; przestrzeń otwarta; przestrzeń pośrednia, przejściowa (tarasy, kolumnady, portyki) – umożliwia ciągłość między przestrzeniami wewnętrznymi i zewnętrznymi, filtruje światło, wiatr, deszcz, dźwięki, służy do wchodzenia i wychodzenia, do przechodzenia przez nie, komunikuje sąsiadujące ze sobą przestrzenie, jest lepszem między nimi, w jego granicach mieszają się ze sobą, łączą i oddzielają od siebie; miasto to osie – wyznaczają w ramach struktury architektonicznej dynamiczny przepływ przestrzeni miejskiej. Miasto – zestawienie relacji między punktami, liniami, płaszczyznami, bryłami, relacji między centralnym, peryferyjnym, frontalnym, bocznym, wklęsłym, wypukłym, między kątami prostymi, rozwartymi, ostrymi, między skalą a usytuowaniem, między kierunkami wertykalnym i horyzontalnym, między przestrzenią dwu- i trójwymiarową, między dalekim i bliskim, horyzontem, między wąskim i szerokim kadrem, między symetrią i asymetrią, między statyką i dynamiką, między światłem i cieniem, między ciasnym, wąskim a szerokim, rozległym, między brudnym, niechcianym, wypartym a reprezentacyjnym, między cichym i głośnym, ciężkim i lekkim, świętym i nieświęconym. I prawdopodobnie to szaleństwo katalogowania – o którym mówi Umberto Eco, pisząc, że kulturowo jesteśmy obciążeni tworzeniem takich spisów, kiedy stajemy w obliczu nieuporządkowanych zjawisk – nie miałyby końca. Mając jednak pod ręką taki katalog, można przejść przez miasto tak świadomie, jak świadomie przemierza się muzeum. Słowa-pojęcia, które opisują miasto, pomogą w zrozumieniu, czym jest przestrzeń.

Przestrzeń – miasto – my?

Siegfried Giedion omawia trzy sposoby myślenia o tym, czym jest przestrzeń, które rozwijały się wraz z upływem czasu i zmianą percepcji człowieka – od zanurzenia w przestrzeni, która kształtowała się naturalnie i była oswojona przez człowieka, bez stawiania granic między nią a człowiekiem, poprzez wznoszenie obiektów będących manifestami ludzkiej siły stwórczej,



które przeznaczone były raczej do doświadczania z zewnątrz. W czasach starożytnych dominowało doświadczanie przestrzeni jako zewnętrznej powłoki, to właśnie fasada, idealne proporcje wznoszonych obiektów przeznaczone były do kontemplowania z oddalenia. Można było objąć przestrzeń wzrokiem jako układ elementów, bryłę, która przynosiła satysfakcję zmysłom patrzącego. W czasach nowożytnych ludzie zaczęli przywiązywać uwagę do wnętrza, co wynikało ze zwiększenia liczby funkcji wznoszonych budynków. Zaczęto projektować wnętrza, biorąc pod uwagę różne sposoby ich użytkowania. Wiąże się z tym prawdopodobnie coraz większa ilość czasu spędzanego we wnętrzach – wraz ze zmianą pojęcia przestrzeni człowiek przenika z otwartej, wolnej przestrzeni, poprzez taką, która dzieli przestrzeń na naturalną i zbudowaną, aż do takiej, w której wnętrzu spędza większość życia. Według Giordano kolejnym sposobem ujmowania przestrzeni wynikający z rozwoju nauki i technologii polega na dostrzeżeniu wzajemnych relacji między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną. W którą stronę zmierza zatem przestrzeń w XXI wieku, w którym oprócz zewnętrznej i wewnętrznej mamy nieskończoną ilość przestrzeni pośrednich, powstałych na gruncie przenikania, transformacji, cyfryzacji i technologii, które pozwalają nam być równocześnie w kilku przestrzeniach? *Smart city* to organizm, który wie o nas wszystko – cyfrowe sieci telekomunikacyjne to nerwy w jego ciele, sztuczna inteligencja to jego mózg – rozproszony i wszechobecny, czujniki, kamery, znaczniki, sensory – jego narządy zmysłów, którymi nas obserwuje, odczuwa – wszystko sprzężone oprogramowaniem utożsamianym z wiedzą. To podobno miasto, które ma ułatwiać nasze życie, udostępniać nam potrzebne informacje, zapewniać bezpieczeństwo i pomagać w nawiązywaniu relacji z innymi ludźmi. Komunikuje się z nami za pomocą inteligentnych odbiorników – smartfonów, więc warunkiem aktywnego przebywania w tym systemie jest konieczność bycia w sieci. Teoretycy *smart city* podkreślają, że w takim mieście najważniejszy jest człowiek i jego potrzeby. W takim ujęciu – gdzie jest przestrzeń, gdzie my jesteśmy? My obserwujemy przestrzeń i przestrzeń obserwuje nas? My jesteśmy z nią, w niej – jesteśmy przestrzenią...?



Ghostwriter miasta

Ghostwriter – pisarz-widmo to ktoś, kto w czyimś imieniu pisze autobiografię. Kto w imieniu miasta pisze o jego życiu? Architekci piszą miasta na podstawie doświadczenia dotyczącego relacji płaszczyzn, brył i przestrzeni, używając do tego kamieni. Literaci piszą je z doświadczania tych kamieni, używając do tego słów. Kiedy architekci mówią o mieście, wcale nie mówią o kamieniach, bliżej do kamieni jest literatom. Zarówno jedni, jak i drudzy poruszają się na granicy uprawianych przez siebie sztuk.

[...] obiekt architektoniczny jest raczej obecnością niż czymś, co oznacza nieobecność⁶.

Kenneth Frampton pisze o mieście jako obecności i nieobecności – przestrzeniach zamkniętych w postaci budynków i przestrzeni otwartych w postaci rozległych placów, ulic i nieba.

Architektura jest kością w mięsie miasta⁷.

Coop Himmelblau widzi miasto jako organizm. Jego kościec – wszystko to, co wzniosł człowiek – twarde, materialne, stanowiące oś, konstrukcję – kręgosłup. Czy zatem my – ludzie – fluktuacje naszych niematerialnych doświadczeń – stanowimy zmienne ciało otulające kościec miasta?

[...] istnieje pewien zbiorowy obraz miasta, który powstaje przez nałożenie się na siebie wielu indywidualnych wyobrażeń⁸.

Dla Kevina Lyncha miasto to wielowarstwowa struktura myśli, skojarzeń i obrazów, które pojawiają się w wyobraźni mieszkańca.

⁶ Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013, s. 287.

⁷ Tamże, s. 307.

⁸ Tamże, s. 35.

Z czasem miasto rozrasta się, zdobywa świadomość i pamięć⁹.

U Aldo Rossiego miasto rozwija się razem z nami i również jest ściśle powiązane z naszą sferą duchową, miasto rośnie nie tylko materialnie, rozpierając się w swoich granicach kolejnymi obiektami, miasto rośnie wewnętrznie – duchowo – w nas. [...] „jest przedmiotem nieustannego odczytywania, a właściwie wielu odczytań, które [...] są złożone i wieloznaczne”¹⁰. Charles Moore czyta z miasta, a każde odczytanie – spacer, kontemplacja, analiza – są zupełnie nowym miastem.

Wiśława Szymborska pisze o mieście jako o istniejącej obiektywnie machinie, która porusza się w niezależny od nas sposób. Jak wskazówki zegara po wyznaczonym torze odmierzają upływający czas, tak miasto przemieszcza się lub stoi w miejscu, odmierzając przestrzeń.

[...]

Dworzec w mieście N.
dobrze zdał egzamin
z istnienia obiektywnego
Całość stała na swoim miejscu.
Szczegóły poruszały się
po wyznaczonych torach.
Poza zasięgiem
naszej obecności¹¹

Herbert pisze o mieście – pamięci przestrzeni, o mieście, które tworzy się w naszej wyobraźni, we wspomnieniach, które barwią ulice, place i ogrody uczuciami przeżytych w nich chwil. Które są bardziej realne, te miasta ze wspomnień czy te z planów i map? Emocje, przeżyte chwile, doświadczenia wpływają na doświadczanie miasta. Jedno miasto to w rzeczywistości nieskończona ilość miast w wyobraźni jej mieszkańców.

[...]

powietrze destyluje
błyszczące kamienie
ułamna pamięć tworzy
plan miasta
rozwiazdę ulic
planety dalekich placów
ogrodów zielone mgławice¹²

Antoine de Saint Exupéry pisze, że całe miasto zawiera się w człowieku, w jego wyobrażeniu o mieście, podobnie jak drzewo jest zawarte w nasieniu¹³. Nasiono zawiera w sobie całą

⁹ Tamże, s. 54.

¹⁰ Tamże, s. 90.

¹¹ <http://wiersze.doktorzy.pl/dworzec.html>.

informację na temat drzewa, jakie z niego wyrosnie. W zbiorowej świadomości ludzi istnieje pewien obraz miasta – nasionko przekazywane przez pokolenia.

U Schulza czytamy:

Przepycham się wśród tych ciasnych framug, pochylam głowę pod te tuki i sklepienia nisko nawisłe i oto nagle sufit urywa się, z gwiazdnym westchnieniem otwiera się na chwilę kopuła bezdenna, aby wnet zaprowadzić mnie znów między ciasne ściany, przejścia i framugi [...], cały zawikłany i wieloraki zgiełk ulic i zaułków, ostrą wyrazistość gzymsów, architrawów, archiwolt i pilastrów, świecących w późnym i ciemnym złocie pochmurnego popołudnia, które pograża wszystkie załomy i framugi w głębokiej sepii cienia. Bryły i przyzmy tego cienia wcinają się, jak plastry ciemnego miodu, w wąwozy ulic, zatapiały w swej ciepłej, soczystej masie tu całą połowę ulicy, tam wyłom między domami, dramatyzowały i orkiestrowały ponurą romantyką cieni tę wieloraką polifonię architektoniczną [...]. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało gorączką, domy dostawały wypieków¹⁴.

Miasto Schulza jest zatem kipiącym energią żyjącym stworzeniem, którego framugi, gzymsy i pilastry jak czyjeś ręce czy nogi wyginają się w grymasie gotujących się w nim emocji. Światło i cień wędrują po tym mieście wedle własnych zachcianek, drażąc tunele, świdrując na wylot, szukając schronienia, wytchnienia lub sceny dla odgrywanego przez siebie spektaklu. Człowiek w tym mieście jest tylko kolejną, jedną z wielu iskier, która zapala się, płonie, wybucha i gaśnie, i jeśli dane mu będzie doświadczyć tego ogromu wrażeń, jakie dostarcza otaczająca go przestrzeń – to prawdopodobnie postrada zmysły i kontakt z bezpiecznym miastem, w którym fasady wznoszą się wzdłuż szarych ulic i milczą, bo nikt na nie nie patrzy.

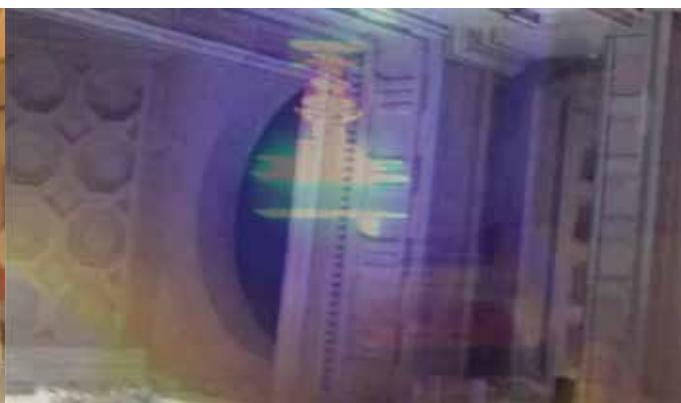
Niematerialny duch miejsca – materialny dotyk miasta

Spacer po mieście jak po muzeum przestrzeni wymaga przekroczenia kilku granic, które starałam się przybliżyć, poczynawszy od tej związanej z przyzwyczajeniem pojmowania muzeum jako zamkniętej przestrzeni eksponującej sztukę. Miasto jako muzeum pomaga w zrozumieniu pojęcia przestrzeni, ponieważ umożliwia doświadczenie tworzących ją relacji i zdarzeń. Relacji między architekturą, zanurzonymi w niej ludźmi i upływającym czasem. Symultaniczność, płynność i równoczesność życia w czasach, w których przestrzeń miasta jest materialna i niematerialna, sprawia, że jej muzeum nie musi mieć murów-granic. Miasto to wnętrze ogromnego muzeum, budynki: świątynie, kamienice, pomniki to elementy jego wyposażenia. Ekspонатami nie są tu tylko obiekty – ale głównie relacje między nimi i emocje, jakich są katalizatorem. Ulice – ścieżki wystawy, place – sale ekspozycyjne, z naturalnym zmiennym oświetleniem, zsynchronizowanym z upływającym czasem. Miejsca w mieście – potencjalne historie – opowiedziane za pomocą architektury lub zaledwie pomyślane, gotowe do doświadczenia lub będące załączkiem, z którego wyłoni się interpretacja, poznawane świadomie lub mimochodem, peryferyjnie. To miasto jako złożony obiekt ekspozycyjny nie ma jednego autora, jak jest w przypadku dzieł zgromadzonych w muzeach. Autorami i równocześnie widzami trwającego spektaklu są wszyscy ludzie – zanurzeni w mieście jak w naczyniu na życie. Zapraszam do miasta – muzeum.

12 <https://bliskopolski.pl/poezja/zbigniew-herbert/hermes-pies-i-gwiazda/moje-miasto/>.

13 A.de S. Exupéry, *Twierdza*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005, s. 74.

14 <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-podklepsydra-noc-lipcowa.html> [dostęp: 10.11.2018].





Bibliografia

Calvino I., *Niewidzialne miasta*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013.

Exupery A. de S., *Twierdza*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005.

Jencks Ch., Kropf K., *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.

Mayola P., Giard L., de Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Mieszkać, gotować*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

13 miesięcy. Kino Braci Quay, red. K. Mikurda, A. Prodeus, Korporacja Ha!art, Kraków-Warszawa 2010.

Źródła internetowe

<http://wiersze.doktorzy.pl/dworzec.html>.

<https://bliskopolski.pl/poezja/zbigniew-herbert/hermes-pies-i-gwiazda/moje-miasto/>.

<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/schulz-sanatorium-podklepsydra-noc-lipcowa.html>

MIEJSCE PROJEKTANTA WYSTAWY W PROCESIE TWORZENIA WSPÓŁCZESNEJ EKSPOZYCJI MUZEALNEJ

ADAM ORLEWICZ

dr, absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (2003). Tworzy projekty z zakresu wystawiennictwa muzealnego i plenerowego, m.in. dla Muzeum Literatury w Warszawie, Domu Spotkań z Historią w Warszawie, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie. Projektował wystawy w Moskwie, Odessie, Kijowie, Tuluzie, Pradze, Brnie. Jest autorem projektów muzeów Józefa Kraszewskiego w Dreźnie, Josepha Conrada w Berdyczowie na Ukrainie, Witolda Gombrowicza w Vence we Francji. Współpracuje z miesięcznikiem „Architektura – Murator”. Laureat nagród m.in. na Biennale Wystaw Międzynarodowych oraz wyróżnień muzealnych – Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2004, 2015. Stypendysta Ministra Kultury w roku 2004. Od 2008 wykładowca na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie.

Przedmiotem niniejszego wystąpienia jest analiza możliwej architektoniczno-plastycznej działalności projektowej w muzealnictwie. Projektowanie wystaw muzealnych jako przestrzeni o dużej złożoności problemów i celów wymaga w ramach architektury wnętrz podejścia specjalistycznego. W dodatku wewnątrz wąskiej specjalizacji wystawiennictwa wyraźnie wyodrębnić można dalszą typologię. Zależnie od tematyki i charakteru posiadanych zbiorów muzea mogą oczekiwać od projektantów odmiennego warsztatu projektowego, który odpowiednio uwypukli zadania realizowane przez różne typy muzealnych instytucji.

Żeby zrozumieć rolę projektanta w muzealnictwie, warto zacząć od podstawowej definicji wspólnej dla wszystkich muzeów. Definicja ustalona przez Georges'a Henriego Rivière'a, przyjęta następnie przez Międzynarodową Radę Muzeów (ICOM UNESCO) jako obowiązująca od 2007 roku, brzmi: „Muzeum jest instytucją trwałą, o charakterze niedochodowym, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, dostępną publicznie, która prowadzi badania nad świadectwem ludzkiej działalności i otoczenia człowieka, gromadzi zbiory, konserwuje je i zabezpiecza, udostępnia je i wystawia, prowadzi działalność edukacyjną i służy rozrywce”¹.

Ten podstawowy opis pokazuje, jak nieodzowne dla działalności muzealnej jest przemyślane projektowanie. Każde muzeum nie tylko udostępnia swoje zbiory, lecz również wystawia. Rola wystawiennicza w definicji została wymieniona jeszcze przed zwróceniem uwagi na działalność edukacyjną. Samo wystawianie jest bezpośrednio uzależnione od odpowiedniego zaprojektowania, w definicji jest wyliczone wspólnie z określeniem „rozrywka” (w wersji ang. *enjoyment*). Wydaje się, że to ostatnie określenie może mieć zbyt puste i pozbawione celu brzmienie, dopóki nie zostanie wypełnione profesjonalną działalnością projektanta, która umożliwi takie nakierowanie uwagi widza, aby sam mógł ze zbiorów czerpać

1 D. Folga-Januszewska, *Muzeum: Definicja i pojęcie. Czym jest muzeum dzisiaj?*, „Muzealnictwo”, 2008, nr 49, s. 200.



Ekspozycja stała Muzeum J.I. Kraszewskiego,
Drezno, Niemcy, 2012, proj. A. Orlewicz
(fot. A. Orlewicz)

intelektualną i estetyczną przyjemność. Stopień twórczej ingerencji projektanta w przestrzeń muzealną powinien być przy tym uzależniony od charakteru opracowywanych zbiorów. Oprócz spełniania wymogów technicznych, konserwatorskich i użytkowych projektant wprowadza w przestrzeń wystaw swoją „jakość interpretacyjną” – rodzaj oprawy plastycznej, która może nieść dodatkowe informacje, wprowadzać odpowiedni klimat, ale też np. naprowadzać widza na rozbudowane skojarzenia czy tropy interpretacyjne.

Można w tym miejscu powołać się na zapis jednego z projektowych konkursów wystawienniczych. Jak głosił od 1966 roku regulamin konkursu na najlepszą ekspozycję Międzynarodowych Targów Poznańskich, który był niegdyś uznawany za kuźnię kanonów w wystawiennictwie, w projektowaniu ekspozycji należy dążyć do „maksymalnego efektu przy oszczędnym zastosowaniu środków oddziaływania artystycznego”². Natężenie tych właśnie środków oddziaływania można regulować zależnie od typu i tematyki muzeum. Przestrzenie muzeów organizujących wystawy sztuki domagają się od projektanta w pierwszej kolejności wydobywania walorów samych dzieł. Cała ich oprawa, w tym oświetlenie i kolorystyka tła, powinna być ograniczona do niezbędnego minimum podkreślającego odpowiednie walory kolorystyczne czy przestrzenne eksponatów. Z bardziej rozbudowanymi założeniami można pracować np. nad ekspozycjami muzeów historycznych, w których konkretne eksponaty są wystawiane wraz z istotnymi opisami czy choćby licznymi dodatkowymi reprodukcjami. Tu rola projektanta nie może się ograniczyć tylko do porządkowania informacji. W muzeach, które ogólnie nazwać można kulturowymi (związanymi z różnymi pozaartystycznymi dziedzinami działalności człowieka oraz jego historii), a także naturalnymi (przyrodniczymi), istnieje dużo większe pole do działalności plastycznej projektanta, którego ograniczenie na wzór działania

2 A. Kuca, *Polska sztuka wystawiennicza*, www.expovortal.com, artykuł z 17.02.2013 r.



koniecznego przy eksponowaniu dzieł sztuki byłoby zubażające dla widza i dla misji samego muzeum. Do tej grupy muzeów, które dają pole do zwiększonej działalności projektanta, zaliczyć można muzea literackie.

Muzea takie są instytucjami spełniającymi bardzo specyficzne zadania, stojąc w swojej działalności na pograniczu dziedzin historycznych i biblioznawczych. Po pierwsze zatem są skarbnicami, niezwykle podobnymi do bibliotek znanych już od czasów starożytnych, jednak muzea te w gromadzonych zbiorach mogą posiadać nie tylko rękopisy, inkunabuły czy druki. Są również miejscem przechowywania wszelkiego rodzaju przedmiotów – pamiątek po twórcach literatury, niejednokrotnie również dzieł sztuki należących lub tworzonych przez pisarzy, poetów, których działalność nierzadko wychodziła poza literaturę. Po drugie są miejscem upowszechniania tych zbiorów. Po trzecie są miejscem do interpretacji. Zgromadzone materialne ślady stają się punktem wyjścia interpretacji wartości niematerialnych, tzn. samej twórczości literackiej. To właśnie twórczość literacka jako zasadniczy temat wystaw stwarza potrzebę przekazania widzowi dodatkowych znaczeń plastycznych. Żeby określić jakich, a także jakiemu widzowi, warto krótko scharakteryzować sytuację muzealnictwa w pierwszych dekadach XXI wieku.

Lata 1995–2005 są nazywane przez specjalistów okresem renesansu muzeów³. To właśnie wtedy doszło do zmiany ich roli z instytucji pasywnych na kreatywne, tworzące wydarzenia kultury na pograniczu edukacji i rozrywki, działające również na polu społecznym. W tym samym czasie widz, który odwiedza muzeum, stał się osobą o zupełnie nowym typie percepcji. Przywykł do obcowania z mediami cyfrowymi, które zaczęły kształtować jego wymagania. Odpowiedzią na jego potrzeby stały się ekspozycje o charakterze interaktywnym,

3 D. Folga-Januszewska, *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo”, 2009, nr 50, s. 29.



ale przede wszystkim multimedialnym, czego na gruncie polskim przełomowym przykładem była realizowana w roku 2004 ekspozycja Muzeum Powstania Warszawskiego zaprojektowana przez zespół, który tworzyli: Dariusz Kunowski, Jarosław Kłaput i Mirosław Nizio. Po jej otwarciu w całym kraju powstawać zaczęły muzea z wystawami narracyjnymi, tworzące klimat dla swoistego spektaklu scenograficznego postępującego się różnymi środkami wizualnymi i technicznymi. Zaletą takich ekspozycji stał się rewolucyjny skok zainteresowania i frekwencji widzów. Rola upowszechniania i edukacji zaczęła być wypełniana w sposób nieporównywalny do wcześniejszych okresów w muzealnictwie. Wystawy stały się też egalitarne, odchodząc od dawnego założenia przemawiania do publiczności o pewnym wymaganym na wstępie stopniu wiedzy czy wyrobienia kulturalnego. Ekspozycje nauczyły się tworzyć w sposób uwzględniający zróżnicowany poziom wiedzy, status materialny, pochodzenie kulturowe czy stan zdrowia widza. Niewątpliwym sukcesem stała się podstawowa dostępność tych instytucji.

Tak znaczne poszerzenie pola odbioru ma jednak również swoje wady. Narracyjny pęd do odtwarzania atmosfery opowiadanych historii czy rekwizytów z tych historii grozi tworzeniem przestrzeni bardziej scenograficznych niż wystawienniczych. Środki scenograficzne tymczasem jako zarezerwowane dla działania w spektaklach, na scenach, w oddaleniu od widza z założenia są przerysowane, często materiałowo imitacyjne. W zupełnie odmiennych warunkach ekspozycji muzealnej środki scenograficzne mogą narażać się na śmieszność, dosłowność i sztuczność, zwłaszcza jeśli idą w parze z ogólnym natłokiem informacji i stosowanych do ich przekazu technik multimedialnych. To właśnie w technologii tkwi kolejna wada takich ekspozycji. Wystawiane ekspozyty działają poza i ponad czasem, niestety towarzyszą-



ce im urządzenia techniczne mają ograniczoną żywotność, a przede wszystkim aktualność techniczną. Mogą się stawać zbyt szybko anachroniczne, ciągnąc za swoim złym wrażeniem całą, nawet starannie opracowaną, ekspozycję. Tymczasem aktualność nabrała w tym samym czasie znaczenia pierwszorzędного również w przestrzeni muzeów.

Wszystko zaś z powodu widza – chłonnego informacji z mediów elektronicznych, przyzwyczajonego do powszechnej dostępności wizerunków i ich zbiorów bez ruszania się z domu. Żeby przekroczyć progi muzealnych instytucji, odbiorca musi się najpierw dowiedzieć o dużym wydarzeniu, niepowtarzalnym spektaklu. Dlatego muzea zaczęły się ścigać ze światem informacji i nowości na wydarzenia, dzięki którym mogą funkcjonować w społecznościach, dla których wszak istnieją. Tak niepostrzeżenie technologie multimedialne doprowadziły muzealnictwo do sytuacji paradoksalnej pułapki, w której instytucje z gruntu postawione jako pomost między czasami, stawały się niewolnikami chwilowej mody ekspozycyjnej czy raczej technicznej. W środowisku muzealników przyniosło to sprzeciw i poszukiwanie całkowitego oczyszczenia ekspozycji z natłoku informacji i środków wyrazu, którymi zdążyły obrosnąć ekspozycje od początku XXI wieku. W ramach nowych inwestycji muzealnych planowanych po roku 2017 ma nastąpić, szeroko dyskutowany w kręgach muzealnych, wyraźny zwrot ku przywracaniu nadrzędnej roli oryginalnego ekspozycji. Pokazywane jednak przy okazji zamierzenia mogą nasuwać wątpliwości, czy przywracanie to nie usuwa z kolei istotnej jakości zarezerwowanej dla otoczenia ekspozycji.

Techniki odwzorowania i wizualizacji pozwalają już od kilku lat na sporządzanie wizerunków ekspozycji w jakości dającej możliwość ich oglądania nawet z lepszym przybliżeniem szczegółów, niż często ma to miejsce w sali ekspozycyjnej. Czy jednak widz oglądający na



Przestrzeń Muzealna Witolda Gombrowicza,
willa Alexandrine, Vence, Francja, 2017,
proj. A. Orlewicz – nowy motyw (fot. A. Orlewicz)

przykład wypreparowany skan na ekranie dowolnego monitora w przypadkowym miejscu nie traci zbyt wiele? Traci wówczas kontekst dodatkowych informacji (choć takie zawsze może uzyskać, samodzielnie przeszukując dalej sieć internetową), traci może też specyficzny klimat „muzealny”, często mający własną, odrębną historię, ale przede wszystkim – i co wydaje się najważniejsze dla zagadnień niniejszej pracy – traci możliwość doświadczania oryginalnej przestrzeni. Przestrzeń tę należy rozumieć przede wszystkim jako samo niepowtarzalne oglądanie w naturze eksponatów trójwymiarowych, ale również jako miejsce przekazu znaczeń pozawerbalnych, a wyrażanych właśnie przez umiejętną i nienachalną ideę plastyczną. W przypadku eksponatów historycznych taka idea plastyczna nie może odwoływać się do imitacji czasów dawnych, powinna być raczej elementem łączącym, pomostem do czasów minionych dla widza współczesnego wyrażanym w jego języku. Problemem jest oczywiście dopasowanie poziomu języka wypowiedzi plastycznej do poziomu percepcji widza. Muzeum nastawione na sukces frekwencyjny nie chce o tym zapominać. Krzysztof Pomian zauważa, że aby osiągnąć sukces w muzeum, żaden uczestnik procesu podejmowania decyzji (a w przypadku tworzenia współczesnych ekspozycji uczestników procesu jest naprawdę wielu) nie może dążyć do narzucenia swojego punktu widzenia pozostałym, a powinien dochodzić do kompromisu polegającego na optymalnym zrównoważeniu wszystkich kryteriów⁴. Warto jednak postawić tezę, że w przypadku samego projektu plastycznego ekspozycji kompromis powinno się zawierać bardziej po stronie racji estetycznych.

Dobry projekt plastyczny w takich warunkach to projekt, który skupi uwagę mniej wyrobionego widza po prostu na ekspozycji, jednak bardziej wytrawnemu odbiorcy zapewni dodatkową wartość odkrywania tropów idei plastycznej. Przesadny natłok plastyczny jest

⁴ K. Pomian, *Muzeum: Kryteria sukcesu*, „Muzealnictwo”, 2009, nr 50, s. 57.



wprawdzie powtórzeniem języka masowych mediów elektronicznych i o tyle może być dla widza znany, jednak na dłuższą metę nie wprowadzi on dodatkowej jakości edukacyjnej do zwiedzania wystawy. Z kolei ograniczanie wspomnianej wcześniej przestrzeni otaczającej do prostych ścian bez odpowiedniego projektu budującego kontekst plastyczny wydaje się tak samo bezkompromisowym i krótkowzrocznym działaniem.

Można już zatem określić wynikające z potrzeb kryteria właściwego projektu wystawy, jako ładunku nie tylko parametrów użytkowych, ale też dodatkowych znaczeń plastycznych w ekspozycjach z grupy nazwanej tu kulturowymi, do których zaliczają się muzea literackie. W pierwszej kolejności istotne jest oczywiście skupianie uwagi na oryginalnym eksponacie – pozostającym niezaprzeczalnym atutem zbiorów muzealnych w ich klasycznym znaczeniu. Takie skupianie wymaga zastosowania wizualnego wyciszenia wokół obiektu. Wprowadzenie odpowiedniego, dość rozległego, tła w jego najbliższym otoczeniu będzie jakością nieosiągalną poza muzeum. Unikać zatem należy nadmiernego nagromadzenia eksponatów. Po drugie konieczna jest przestrzenność – im bardziej projekt otaczać będzie widza swoim przekazem, tym większe zapewni mu wrażenia zmysłowe niedostępne przy pomocy multimediiów poza przestrzenią samego muzeum. Przestrzenność rozumiana jest tu nie jako pusta powierzchnia, ale jako układ trójwymiarowych elementów. Po trzecie elementy przestrzenne tworzące kształt wystawy powinny nieść plastyczną interpretację tematu – nienachalną, skrótową i oszczędną. To jest właśnie wartość dodana wystawiennictwa – wprowadzanie dyskretnych skojarzeń, tropów, które za każdym razem wymagają od projektanta właściwego przygotowania merytorycznego – zgłębienia tematu. Sposób przekazu tych tropów zależy już od talentu i niemierzalnej artystycznej wizji projektanta. Trzeba jednak zaznaczyć, że wprowa-



Przestrzeń Muzealna Witolda Gombrowicza,
willa Alexandrine, Vence, Francja, 2017,
proj. A. Orlewicz – nowy motyw (fot. A. Orlewicz)

dziane do wystawy formy powinny angażować przestrzeń w możliwie najprostszych kształtach i układach. Powinny odznaczać się jak najmniejszą liczbą własnych detali, aby drobne szczegóły uwypuklić na samych eksponatach. Powinny ponadto przybierać własne, niepowtarzalne kształty. Na koniec multimedia – te w wystawach również pełnić winny w stosunku do podstawowych, wystawianych przedmiotów rolę drugorzędą, bardzo dyskretną. Multimedia ułatwiają dokonywanie wyboru i selekcjonowanie przez widza przekazywanych na wystawie informacji, ale też wypełniając tę rolę, powinny wtapiać się w fizyczny kształt wystawy, stając się pomocą, a nie atrakcją wystawy.

Wszystkie te elementy muszą układać się w ramach wystawy w jednolitą kompozycję. Niezależnie od wielkości, liczby działań i sekwencji poszczególnych, nawet zmiennych w klimacie, pomieszczeń całość powinna mieć jeden, charakterystyczny dla danej wystawy motyw, styl utrwalający wystawiennicze wydarzenie w pamięci widza. Działania ujednolicające w ramach jednego tematu są niezwykle ważne w sytuacji dużego natłoku informacji, z jakim zderza się współczesnego odbiorcę treści kulturalnych.

Warto zatem, podsumowując, dojść do nieco przewrotnej refleksji, że w dobie mediów elektronicznych, dostępności informacji i cyfrowego reprodukowania, również trójwymiarowego, to właśnie sama odpowiednio zaprojektowana przestrzeń wystawiennicza jako element niereprodukowalny pozostanie nadal czynnikiem przyciągającym widza do muzeum, pod warunkiem wszakże zachowania odpowiedniego poziomu projektowego. Za tradycją awangardy pierwszych dekad XX wieku można powtórzyć, że kształtowanie gustu poprzez nowatorskie formy artystyczne pozwala „wytworzyć” lepszego odbiorcę. Tak samo język nowych form w kolejnych wystawach staje się koniecznym atryktem dla publiczności. Osią-

5 *Exhibition design*, red. J. Fajardo, daab gmbh, 2009, s. 8.



gnięcia awangardy artystycznej XX wieku nie bez powodu są tu przywoływane. To z nich bowiem wyrosła chwilowo zarzucona na początku XXI wieku tradycja polskiej szkoły wystawienniczej. Poszukiwania nowych skrótowych form wyrażane były nie tylko w teoriach minimalizmu, ale w dokonaniach takich projektantów jak choćby Stanisław Zamecznik, który poszukując swojego języka wyrazu, eksperymentował z formami. Wystawiennictwo, zwane czasem architekturą efemeryczną, było wówczas i – jak się uważa – może być nadal poligonem doświadczalnym dla nowych form w architekturze i projektowaniu wnętrz⁵.

Tekst stanowią fragmenty rozprawy doktorskiej pt. *Tekst literacki a forma wystawiennicza. Rozważania nad kształtem muzeum literackiego w epoce cyfrowej* przedstawionej do obrony 14 grudnia 2017 roku pod opieką promotorską prof. Henryki Noskiewicz-Gałązki. Ilustracje stanowią projekty własne autora.

Bibliografia

Exhibition design, red. J. Fajardo, daab gmbh, Cologne 2009.

Folga-Januszewska D., *Muzea w Polsce 1989–2008*, „Muzealnictwo”, 2009, nr 50.

Folga-Januszewska D., *Muzeum: definicja i pojęcie czym jest muzeum dzisiaj*, „Muzealnictwo”, 2008, nr 49.

Kuca A., *Polska sztuka wystawiennicza*, www.expovortal.com, artykułu z 17.02.2013 r.

Orlewicz A., *Tekst literacki, a forma wystawiennicza. Rozważania nad kształtem muzeum literackiego w epoce cyfrowej*, praca doktorska, promotor: prof. Henryka Noskiewicz-Gałązka, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2017.

Ekspozycja czasowa *Krew. Łączy i dzieli*,
Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN w Warszawie, 2017,
proj. A. Orlewicz – nowy motyw z zespołem (fot. A. Orlewicz)





Ogólnopolska Wystawa Sztuka Projektowania 2008. Architektura – Architektura Wnętrz – Wzornictwo, red. P. Pereptyś, OW ZPAP, Warszawa 2008.
Pomian K., Muzeum: Kryteria sukcesu, „Muzealnictwo”, 2009, nr 50.

DZIEDZICTWO / PODOBIENSTWO / PRZEKLEŃSTWO ARCHITEKTONICZNEGO MYŚLENIA

TADEUSZ PIETRZKIEWICZ

architekt wnętrz, absolwent kierunku architektura wnętrz Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prowadzi działalność twórczą w zakresie architektury wnętrz. Projektuje wnętrza hoteli, obiektów zabytkowych, domów, apartamentów, kościołów, a ponadto założenia pomnikowe oraz wystawy dzieł sztuki. Dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w kadencji 2016–2020. Prodziekan ds. Studenckich Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w kadencji 2012–2016. Począwszy od 2012, kieruje III Pracownią Projektowania Architektury Wnętrz na kierunku architektura wnętrz Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, prowadząc dyplomy licencjackie i magisterskie. W ramach pracy badawczej zajmuje się teorią i etyką projektowania. Głównym obszarem jego zainteresowania są przestrzeń prywatna oraz architektura sakralna. Najważniejsze jest dla niego pytanie o sens – o istotę projektowania. Kolejne ważne pytania dotyczą indywidualizmu twórczego, sensu tworzenia ideału przestrzeni, a także ryzyka, bez którego podjęcia projektowanie nie istnieje – czyli eksperymentu twórczego. Pytać należy według niego również o ponadmaterialne, duchowe znaczenie miejsca, czyli również o dystans pomiędzy *sacrum* a *profanum* i obecność *sacrum* we współczesnej nam przestrzeni.

Nie jest sztuką przejrzeć na oczy. Jest nią – sprostać widzeniu.

Błoto uczynione z ziemi i śliny zostało nałożone na powieki niewidomego. Po obmyciu oczu niewidomy przejrzał. Jeżeli wzrok został przywrócony, to sytuacja wydaje się stosunkowo prosta, by móc jej sprostać. Gdy jednak po raz pierwszy przejrzy na oczy osoba, której wcześniejsze doświadczenia są tylko doświadczeniami pozawzrokowymi, to szok związany z przejrzaniem musi być ogromny. Światło, formy, ruch... Wszystko to będzie dla tej osoby nieznanne. Rzeczy i ludzie przyjmują kształty zupełnie rozbieżne z wcześniej utrwalonym wyobrażeniem niewidomego. Jeżeli jednak ktoś poszukuje, potrzebuje wyzwania, jeżeli go pragnie, to właśnie zaistniała sytuacja będzie tym wyzwaniem.

„Prawdziwym celem każdej formy kształcenia architekta [...] jest rozpalenie entuzjazmu do przyjmowania coraz to większych wyzwań”¹. Odkrycia – to one są sensem istnienia projektanta. Wszystkie będą ważne, zwłaszcza te najmniejsze z odkryć, uruchamiające indywidualną wrażliwość na coraz to istotniejsze niuanse.

Sześć obrazów pod wspólnym tytułem *Zabawy dziecięce* i nazwisko autora, Francisco Goya, upoważniało organizatorów planowanej wystawy do tego, aby ich cykl tworzył odrębną ekspozycję czasową w gdańskim Muzeum Narodowym². Pojawił się jednak problem, jak zrealizować wystawę sześciu obiektów, z których żaden nie jest znanym i szczególnie uznanym dziełem uzasadniającym odrębne eksponowanie. Cykl jako całość również nie wypracował sobie stosownej renomy. Wszystkie obrazy eksponowanej serii są tej samej wielkości, nieznacznie przekraczającej rozmiary formatu A3. Ich skromne gabaryty nie ułatwiały umotywowania organizacji wystawy ani też nie czyniły łatwiejszym zadania stojącego przed autorami ekspozycji. Jeżeli spojrzeć na sprawę z trochę odmiennego punktu widzenia, to nigdy dotąd nie wystawiono w Polsce jednocześnie tak dużej liczby obrazów F. Goi. W powyżej

1 W. Gropius, *Pełnia architektury*, Karakter, Kraków 2014, s. 70.

2 Autorami ekspozycji wystaw *Goya. Zabawy dziecięce* byli: projektanci arch. wewnątrz: dr hab. Tadeusz Pietrzkiwicz, prof. ASP przy współpracy arch. wewnątrz, mgr Urszuli Pietrzkiwicz, przy kompozycji tła współpracował art. rzeźbiarz prof. Wojciech Sęczawa.



wskazanym rozumieniu inicjowana wystawa mała być zatem największą wystawą malarstwa tego artysty w Polsce. Głównie nazwisko twórcy i region, w którym występuje deficyt jego dzieł, mogły więc stanowić realny pretekst do sfinalizowania tej wystawy. Realia projektu ekspozycji przenosiły zadanie z obszaru racjonalności w obszar intuicji i emocji, przecząc doświadczeniu analitycznego myślenia. Niejednokrotnie przekonałem się już jednak, że prawdziwe projektowanie rozpoczyna się na granicy racjonalności i ryzyka wyobrażenia.

„Iskra inspirująca artystę wykracza poza logikę i rozum”³ – tymi słowami przemawia do nas Walter Gropius jako twórca Bauhausu, czyli nurtu prawdopodobnie dotąd ostatniego spośród w pełni nowatorskich, jakie pojawiły się w architekturze. Nurtu aktualnie podejrzanego – spłycając argumentację zarzutów – o głęboką bezdusność i doktrynerstwo będące podstawą nieomal wszelkiego zła, jakie pojawiło się w nowej architekturze. Gropius jednak, przemawiając z gęsto zadrukowanego papieru, twardo rozwija swój pogląd o tym, że „program nastawiony na odkrywanie – a nie odszukiwanie – informacji rodzi nadzieję na ukształtowanie architekta kreatywnego”⁴. Bauhaus faktycznie jest odpowiedzialny za nasze dziedziczenie architektonicznego myślenia. Odpowiada za jego błogosławieństwa i przekleństwa.

3 W. Gropius, *Pełnia architektury*, dz. cyt., s. 77.

4 Tamże, s. 87.

5 Tamże, s. 23.

Przytoczę jeszcze jedną deklarację założyciela Bauhausu – dotyczyła niechęci do kreowania jakichkolwiek „stylów”, systemów czy dogmatów. Chodziło jedynie o ożywienie projektowania⁵.

Ciągła potrzeba poszukiwania i ryzyko z nią związane są immanentną cechą tworzenia. Pytania – to one są najważniejsze. Nie należy się spieszyć z odpowiedzią. Dla powstającego dzieła istotna jest głównie reakcja na pytanie. Ważne jest, aby jak najdłużej unosić się na fali poszukiwania. Zaniechanie ryzyka powoduje poddanie się stagnacji lub trybowi rzemiosła. Można poszukiwać odkrycia wartości na drodze pogłębiania rzemiosła, ale jest to bardzo specyficzna ścieżka zakładająca weryfikację *de facto* poprzez utrwalanie tego, co już jest oczywiste. Zapewne i w tym działaniu będzie chodziło o przekroczenie, dyskretne wyjście poza zasady lub szczególnie perfekcyjne ich zastosowanie, tak jak poeci czynią to w sonecie (trzeba jednak, żeby te zasady były znane i czytelne). Tutaj mogłaby się rozpocząć długa dyskusja na temat skali ograniczeń, które teoretycznie mogłyby stymulować twórczo i naprowadzić projektanta na określony i sprawdzony, dobry tryb (metodę) pracy nad projektem. Cóż więcej można jednak o tym przekonującego powiedzieć w dobie dynamiki projektowej o skali współcześnie przez nas doświadczanej? Czy ograniczenia te są właściwe wobec dynamiki współczesności? Nie wiem.

Wiara otwiera szeroki horyzont rzeczywistości obszaru abstraktu, uruchamiając kolejne wymiary przestrzeni. Nadaje realny wymiar temu, co jest niematerialne, a jednocześnie realnie istnieje. Tworzy to pole do budowania zakresu języka komunikatu abstrakcyjnego. Sztuki projektowe dotyczą obszaru wypowiedzi abstrakcyjnej jako najczęściej jedynie możliwej formy przekazu. Dziś w świecie dominacji słowa „posiadać” wiara może stać się kluczem do odczytania abstraktu. Oczywiście niekonieczne jest wyznawanie wiary, tylko odczytanie jej zasad i wrażliwości. Interesujący jest fakt, że odbywa się to w kontrapunkcie do kontekstu narodzin abstraktu w sztukach plastycznych. Ścieżka przekazu abstrakcyjnego w projektowanych formach czy dziełach daje szansę na poszukiwania w obszarze realnych ograniczeń poza wzorcami metody i rzemiosła. Te ograniczenia budowałyby zasady języka przekazu projektowania.

Na obrazach Goi ziszcza się przenikanie świata dziecięcego ze światem dorosłych. Przedstawione na nich dzieci w prowadzonych przez siebie zabawach naśladowały różne czynności dorosłych oraz powiązane z nimi cechy, przywary i przyzwyczajenia (próżno szukać tych, które przyniosłyby nam chlubę). Naśladowanie przez dzieci sposobu zachowania dorosłych jest dość oczywistym zjawiskiem, ale poprzez szczególną zręczność obserwacji i sposobu notowania spostrzeżeń, jakże charakterystycznych dla autora obrazów, nabrało ono nieomal surrealistycznego, a czasem nawet trochę demonicznego wyrazu. Przerysowane grymasy twarzy i kształt sylwetek postaci bardziej wnikliwemu obserwatorowi nakazują zastanawiać się, czy faktycznie mamy do czynienia z dziećmi, czy też z kartłowatymi postaciami osób dorosłych. Prawdą jest także istnienie pewnej dostrzegalnej „skazy” (w dobrym tego słowa rozumieniu) w malarstwie F. Goi, charakterystycznej również dla El Greca, która wpływa na – nieomal z ręki i natury artysty wychodzące – zniekształcenie postaci pojawiających się na płótnach.



W moim odczuciu jednak F. Goya potrafił panować nad skalą tej swojej „skazy” zależnie od potrzeb założonego przekazu konkretnego dzieła. Interpretuję ją więc głębiej, jako prawdopodobnie również świadomy środek artystyczny. W przypadku malarstwa F. Goi trudno twierdzić o jedynie estetycznym aspekcie sztuki. Goya wydaje się malarzem ze wszech miar nowoczesnym. Jego sztuka, kiedy opuszcza dwór królewski, staje się nowatorska poprzez etyczną aktywność. W sztuce współczesnej, podobnie jak u F. Goi, odczuwa się szczególną formę związku pomiędzy etyką i estetyką. Nie chodzi o to, że „piękno jest etyczne”, lecz o malarstwo wyrażone, wręcz krzyczący niepokój w wyraźnym wydźwięku etycznym. W przypadku F. Goi jest to nie tyle protest, ile jeszcze bardziej zatrważająca od protestu, bo prawie niema, konkluzja na temat bezwolnej i nieomal powszechnie nas otaczającej zgody na rozbieżność fundamentalnych wartości wyznawanych przez człowieka z samym postępowaniem człowieka. F. Goya doświadcza tego zjawiska. Odnoszę wrażenie, że artystę dominuje świadomość tej cechy natury ludzkiej (patrz *Kaprysy*) jako przyczyny człowieczego bólu. Ona rani twórcę. Świadomość F. Goi obejmująca tę bolesną sytuację przenosi się na estetykę formy i koloru. Być może jest to nawet bardziej emanacja pojęcia prawdy niż estetyki. Ta prawda staje się szczególną płaszczyzną związku pomiędzy estetyką a etyką.



Gotycka rzeźba Chrystusa ukrzyżowanego musi pozostać na sali! Taka zapadła decyzja projektowa. On koniecznie powinien pozostać niemy świadkiem zaistnienia etycznego charakteru estetyki F. Goi, jaka się tu miała ujawnić podczas wernisażu, skoro już sam przypadek sprawił, że zastaliśmy Jego figurę na tej sali ekspozycyjnej w momencie rozpoczęcia pracy nad wystawą. Nie wyobrażałem sobie, żeby można było Go stąd usunąć. Podobnie jak nie wyobrażam sobie, abym mógł tę rzeźbę umyślnie tutaj zainstalować. Nie wpadłbym na tego rodzaju pomysł. W latach dzieciństwa podobna rzeźba wisząca w łuku tęczowym kościoła św. Mikołaja w Gdańsku wywarła na mnie ogromne wrażenie swoją ekspresją. Emocje tego zdarzenia powracają do mnie do dnia dzisiejszego. Może i z tego powodu podświadomie chciałem, aby podobna rzeźba pozostała również na ekspozycji wystawy w kontekście jej tematu.

Percepcją współczesnego człowieka kierują doznania budujące jego bieżące doświadczenia. Trudno im nadać obiektywną wartość. One nawet nie powinny pretendować do poziomu obiektywności. To one jednak są teraz potencjałem twórczej myśli, również projektowej. Tak naprawdę to one są odpowiedzialne również za te najbardziej podstawowe reakcje współczesnego człowieka na napotykanne zdarzenia wobec zaistniałej już redukcji uniwersalnych



wartości. Za ich pośrednictwem odczytujemy istotę rzeczywistości. Charakter tych doznań, wbrew dotychczasowym doświadczeniom człowieka (uniwersalność wartości), począwszy od ostatniego przełomu wieków, stał się dominujący. Wydaje się też dynamiczny w stopniu dotąd bezprecedensowym. W efekcie podstawowe czynniki determinujące percepcję, jak i reagowanie na rzeczywistość (w tym projektowanie), mają wymiar bardziej osobisty, niż byłoby to możliwe do zaakceptowania ze względu na znaczenie – podświadomie oczekiwanego – ich uniwersalnego charakteru. Odnosząc się do zespołu indywidualnych doznań (doświadczeń) zbieranych i gromadzonych w formie obrazów pamięci, możemy poszukiwać poprzez **do-wyobrażenie**, by w efekcie uzyskać wartości projektowe sobie właściwe, które chcemy przekazać. Większość tych **do-wyobrażeń** ma swoje podstawy w doznaniach z czasów dziecięcych oraz w śladach, konsekwencjach, kontynuacjach budowanych i narastających od dzieciństwa.

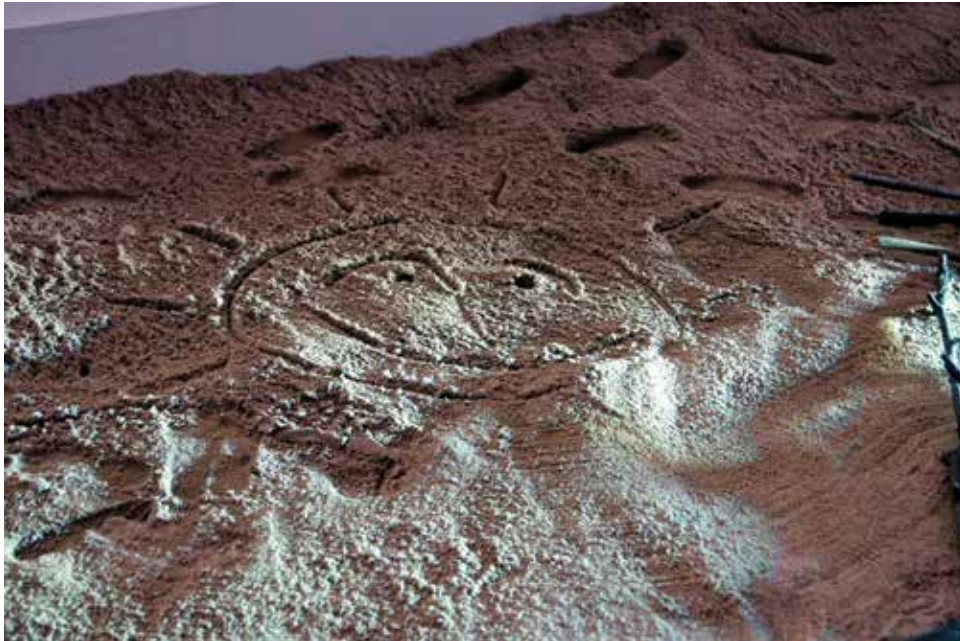
Niejaką wbrew opisywanemu tu przeze mnie indywidualnemu charakterowi sztuki i projektowania oraz potrzebie poszukiwania i eksperymentowania należy uznać, że projektowanie jest również sztuką powtarzalną. Powtarzalność przebiega na wielu płaszczyznach. Najłatwiej odnieść się do tych najprostszych doświadczeń polegających na dostrzeżeniu podobieństw podstawowych schematów projektowych wynikających z wcześniejszych do-

świadczeń (szerokości przejść, proporcje stopni schodów itp.). Powtarzalność dotyczy także głębszego doświadczenia podobieństwa zdarzeń, zjawisk, doznań i doświadczeń. Dotyczy to także naszego podobieństwa i dziedziczenia cech po pokoleniach nas poprzedzających, co musi nas upewnić w tym, że nie jesteśmy całkiem nową „wartością”. Jesteśmy kontynuatorami zachowującymi zdolność do innowacji. Należałoby wnioskować, że kontynuacja jest zapisana w naturze ludzkiej, w naturze naszego istnienia. Z tego powodu architektura jest tak bardzo frapującą dziedziną twórczości, ponieważ wymusza harmonię pomiędzy kontynuacją a innowacją wskazującą na współbrzmienie tych dwóch, tylko pozornych, sprzeczności. Skoro żyjemy w **nie-początku**, to dlaczego w ramach prądu nowoczesności poczuliśmy lęk przed własną przeszłością? Kiedy dojdzie do głębi świadomości treść sentencji Sokratesa: „Wiem, że nic nie wiem”, to faktycznie świadomość otaczającej nas kultury – jako wzrastającej świadomości o niewiedzy – może stać się krępująca. To ona uzmysłowi nam może, że nowoczesna technologia nie wyjaśnia nic podstawowego, ponieważ kluczowe pytania nie leżą po stronie techniki, tylko humanistyki.

Zasada **nie-początku** oparta jest na doświadczeniu wynikającym m.in. z oczywistego faktu dziedziczenia cech psychofizycznych. Dostrzeżemy ją powtórnie wobec tego, co usłyszeliśmy podczas studiów, i wynikającej z tego zasadności oraz istoty badania otoczenia, wyciągania wniosków, obserwowania architektury, ludzi i zdarzeń. Dlatego wobec znaczenia kontynuacji tym bardziej jesteśmy zmotywowani do poszukiwania uzasadnień swoich decyzji projektowych. Nie ma miejsc i zdarzeń, które można by tworzyć „od nowa”. Wszystkie mają swoje uwarunkowania początkowe. Kiedy nauczymy się je respektować, uważamy, że zachowujemy się „racjonalnie”. Odruchowo podlegamy temu przeświadczeniu. Budujemy zatem kolejne wartości.

Architektonicznym odruchem przystąpiono do analitycznego badania danych na temat wystawy. Analiza obrazów nie tworzyła problemów, ponieważ ich właściciel zaopatrzył Muzeum Narodowe w Gdańsku w odpowiednie materiały. Muzeum udało się także pozyskać fachowców. Dr Arturo Ansón Navarro oraz dr Carlos González López przygotowali wyczerpujące opracowania, które znalazły się w katalogu wystawy. Są to opracowania warte gorącego polecenia osobom zainteresowanym tym tematem. Pierwszy z nich szeroko skomentował serię *Zabawy dziecięce*. Drugi odniósł się do Fundacji Santamarca, jej historii oraz zbiorów. Ponadto malarstwo Goi – po prostu – przemawia. Wydaje mi się, że nie może być nikomu obojętne. Seria obrazów *Zabawy dziecięce* należy do madryckiej Fundacji Santamarca. Nazwa fundacji wiąże się z Carlotą Santamarca, ale podwaliny do stworzenia kolekcji i powołania fundacji stanowił majątek jej ojca oraz dzieła gromadzone przez znaczące rody hiszpańskie: Santamarca, Oñate y Zabla oraz Nájera⁶. *Zabawy dziecięce* Francisco Goya stworzył prawdopodobnie pomiędzy 1782 a 1785 rokiem. Seria składa się z sześciu obrazów o niewielkich gabarytach noszących tytuły: *Dzieci bawiące się w żołnierzy*, *Dzieci przy zabawie pídola lub recorrecalles* (u nas określa się to jako „skakanie przez kozła”), *Dzieci bawiące się w korridę*, *Dzieci bijące się i bawiące na huśtawce*, *Dzieci bijące się o kasztany*, *Dzieci szukające w ruinach ptasich gniazd*. Dzieła o podobnej tematyce często zdobiły rezydencje znaczących rodów hiszpań-

6 C. González López, [w:] katalog z wystawy GOYA. *Zabawy dziecięce*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2011 (ISBN 978-83-63185-12-1).



skich. Były one popularne zwłaszcza w formie gobelinów tworzonych głównie w Królewskiej Fabryce Gobelinów Santa Bárbara. Dla niej projektował również F. Goya. Stąd też pojawiły się sugestie, że pierwotnym powodem powstania serii miałyby być sporządzenie tzw. kartonów (projektów) gobelinów. Arturo Ansón Navarro polemizuje jednak z teorią, że mogły być to kartony bądź też forma rozrywki dla malarza, który miałby być znużony tematyką, jaką podejmował w ramach twórczości dworskiej. Ważnymi przesłankami powstania tych dzieł miały być renoma i dochód. Ponadto kwestia odniesienia się do pewnego obszaru spraw społecznych była F. Goi nieobca. Ważne i znamienne jest, że artysta przedstawia dzieci ubogie, niemal z marginesu społeczeństwa. Wynika to zarówno z przedstawianych ubiorów, jak i charakteru zabaw. Te obrazy mają więc głęboko przemyślany przekaz. Podobnie przemyślane jest przedstawienie typowej dla ubożego stanu dzieci umiejętności zorganizowania zabawy „bez zabawek”. Rekwizytami zabawy staje się wszystko, co tylko dzieci znajdą wokół siebie. Nieprzypadkowe jest także tło, które można odnieść do konkretnych miejsc na przedmieściach Madrytu. Pojawiają się jednak także bardziej symboliczne przesłanki tła scenek. Znajdują się tam okolice, które mogły być miejscem dziecięcych zabaw F. Goi, a trzy scenki odbywają się w scenerii antycznego Rzymu⁷. Wszystkie te decyzje artysty tworzą jakiś niezwykły klimat wokół tych maleńkich obrazów.

7 A. Ansón Navarro, [w:] katalog z wystawy GOYA. Zabawy dziecięce, dz. cyt.

Metodyczny plan pracy rozbił się o miejsce ekspozycji, czyli salę przyległą do krużganków wirydarza Gmachu Głównego Muzeum Narodowego, która była pozbawiona jakiegokolwiek infrastruktury wystawienniczej, a także wystarczającego zabezpieczenia termicznego, klimatycznego. Wymagały go zwłaszcza duże ostrołukowe, historyczne okna. Ten fakt zachwiania możliwości zapewnienia podstaw realnych przesłanek wykonania ekspozycji wybił projektantów z typowej ścieżki myślenia o projektowaniu. Niespostrzeżenie projekt zaczął ciążyć ku obszarowi bardziej swobodnych skojarzeń oddalających tok pracy od rutyny projektowej na rzecz unoszenia się na fali treści malarstwa. To zjawisko zdecydowanie bardziej sprzyjało eksperymentowi projektowemu. Problem infrastruktury, przez chwilę, stał się odrębną sprawą.

Nowoczesna myśl twierdziła, że wartości podlegać powinny ciągłemu przewyżczeniu. Zarówno w filozoficznym ujęciu, jak i w realnym zastosowaniu, najtrudniejszym zadaniem okazało się przewyżczenie nowo wypracowanych wartości, których przewyżczenie nadal było koniecznością wynikającą z niniejszej nowoczesnej zasady ciągłego – właśnie – przewyżczania. Przewyżczanie rozumieć należy jako tworzenie myśli ciągle całkowicie „wolnej” i uwolnionej od jakiegokolwiek obciążenia historycznego. Poprzez przewyżczenie podstaw kultury europejskiej, jako fundamentu historycznego obciążenia, czy też nawet kompleksu historycznego – mielibyśmy (my, „ludzie nowocześni”) budować nowe zasady, by znów je przekraczać, przewyżczać. Wobec wspomnianej już powyżej trudności przewyżczania nowo powstałych, nowoczesnych wartości Friedrich Nietzsche założył konieczność redukcji wartości polegającej na ich bezwarunkowym odrzuceniu. Wizja ponowoczesnego świata (świata „redukcji wartości”) według czołowych filozofów końca XIX wieku zakładała, że z dotychczasowych wartości powinno pozostać „nic”. „Nic”, włącznie z dotychczasowymi wartościami trwałymi, do których dotąd należało się odnosić. Nimi do momentu założenia redukcji były: Bóg oraz sztuka – wyniesiona przez nowoczesność do poziomu nieomal świętości. Na tym polegał nihilizm rozpoznany przez XIX-wieczną filozofię. Jego skutki nadal zbieramy szeroką garścią⁸.

Faktycznie, im bardziej rozpoznajemy i poszerzamy swoją wiedzę, tym głębsza jest świadomość tego, że „dobry” efekt projektowania jest niemożliwy do osiągnięcia, ponieważ tego uczą wciąż nabywane doświadczenie i wiedza. Nie jestem pewien, ale to chyba wówczas – pracowicie zgłębiając projektowane miejsce – zaczynam się zastanawiać, czy zachowuję się dojrzałe, czy też jestem niczym projektowe dziecko, które naśladuje „dorosłych projektantów”, z których najwięksi (na ogół i może na szczęście) za nic mieli wartości i ich implikacje, jeżeli swoją myśl uznali za wartą realizacji.

Wystawa z założenia miała stać się przekazem działającym na możliwie jak najszerszy zakres zmysłów. Wszystkie przewidziane działania, poza samą bezpośrednią ekspozycją obrazów, powinny odbyć się w sferze scenografii. Miały przejść w wyraźnie odrębny wymiar niż same obrazy. Cel ten miał zostać osiągnięty przez odpowiednie światło oraz nieinwazyjny, wyciszony sposób oddziaływania na odbiorcę. Tło ekspozycji obrazów zostało utopione w nieco błękitnym, scenicznym świetle. Stanowił je rozsypany na posadzce piasek noszący ślady zabaw dziecięcych odnoszących się do scen z obrazów. Piasek jednoznacznie iden-

⁸ Kontekst filozoficzny odnośnie do źródła: G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, Universitas, Kraków 2006.



tyfikowany jest jako środowisko zabawy dzieci. Obrazy oświetlono światłem o naturalnej temperaturze barwowej, wyprowadzając je z błękitnego tła na pierwszy plan. W standach ukryte zostały głośniki, z których płynął (bardzo wyciszony) zapis odgłosów z palcu zabaw w Hiszpanii. Standy na obrazy początkowo projektowano jako zespolone ze sobą, nieomal sprasowane stare zabawki (pomysł ten wywołał na tyle duże emocje, że z żalem odstąpiłem od niego – uznałem, że emocje te, jeżeli będą podzielane przez widzów, mogą zacząć konkurować z przekazem obrazów). W efekcie standy stworzono jako autonomiczne formy nierozdające bezpośrednich skojarzeń. Całość uzupełniała gotycka rzeźba Chrystusa na krzyżu, która już wcześniej była w tej sali. Stał się On świadkiem etycznego kontekstu scen notowanych na obrazach. W przeponach wejścia na salę rozstawione zostały kosze wiklinowe pełne rozciętych pomarańczy, które swoją wonią podbijały klimat wystawy. Symbolicznym godłem wystawy stał się „byk”. Godło to miało być ustawione przed wejściem do sali ekspozycyjnej.

Korrida była tematyką podjętą na jednym z obrazów Goi. Pierwotnie godło miał symbolizować materac, siennik zwinięty (wydęty) w łuk i naszpikowany lancami pikadorów, czyli prętami zbrojeniowymi. Ostatecznie materac zastąpił stary, wysłużony kosz wiklinowy. Notabene widoczny w tej roli na obrazie F. Goi.

Nieomal równoległe z powyższymi decyzjami rozwiązano problem izolowania termicznego okien. Tworzyć je miały, zgodnie z pierwotnymi założeniami projektanta, membrany z przezroczystego pleksiglasu umieszczone w lekkiej oprawie z profili wykonanych z blachy stalowej. Jedynym dopuszczalnym izolatorem stało się niewidzialne powietrze uwięzione pomiędzy oknami a dodaną warstwą pleksiglasu. Całość tej instalacji po zamontowaniu na okna była nieomal niewidoczna. To, wydawałoby się, doraźne rozwiązanie działa w tej sali do dnia dzisiejszego.

Dwie ściany sali ekspozycyjnej przeznaczonej na wystawę, które teoretycznie mogłyby przyjąć ekspozycję (ze względu na swoją lokalizację i gabaryt), były nie do wykorzystania, ponieważ w jednej z nich znajdowały się wejścia, a na drugiej okna. Okien nie dało się zabudować ze względu na neogotyckie sklepienia. Wobec konfiguracji sali jedyną logiczną decyzją funkcjonalną i kompozycyjną było zbudowanie standu ekspozycyjnego na obrazy ustawionego tyłem do okien, naprzeciwko wejść. Dwa wejścia zapewniały logiczną cyrkulację zwiedzających. Tylko taka koncepcja wydawała się zdolna naturalnie zaangażować całą powierzchnię pomieszczenia w ekspozycję wystawy. Założenie to godziło się także z przyjętym scenariuszem wykonania tła jako instalacji, czyli układu rekwizytów inspirowanych elementami używanymi przez dzieci do zabawy na wystawianych obrazach.

„Byk” z daleka zapowiadał miejsce wystawy w formie odmiennej od pierwotnych szkiców. Utworzony został z wiklinowego kosza uzbrojonego w metalowy róg. Wiklinowe cielsko byka zostało zranione przez piki wykonane z prętów zbrojeniowych. „Byk” lekko lewitował nad posadzką na podkładzie płyty z pleksiglasu. Po przejściu przez przepony z welurowej tkaniny można było ujrzeć obrazy. Każdy z nich znalazł swoje miejsce na osobnym standzie. Na standach zamontowane zostały też projektory oświetlające obrazy. Strumień światła o odpowiednio dobranej temperaturze, maksymalnie zbliżonej do światła dziennego, został ukształtowany w ten sposób, aby oświetlał wyłącznie pole płótna zawartego pomiędzy ramami, nie tworząc żadnych dodatkowych szumów świetlnych. W ten sposób obrazy zaświeciły swoim naturalnym światłem malarskim. Za standami na piasku znalazła swoje miejsce zaprojektowana instalacja zawierająca rekwizyty inspirowane scenami z obrazów, odbite ślady dziecięcych stóp, rysunki rysowane patykami. Piasek początkowo założony przez projektantów z przyczyn czysto kompozycyjnych i narracyjnych nabrał strategicznego znaczenia, ponieważ stał się materiałem maskującym całą sieć przewodów niezbędną do realizacji wystawy. W ten sposób dopełniła się dość paradoksalna historia projektu, ponieważ jego część będąca nieracjonalnym naddatkiem narracyjnym stała się podstawą możliwości jej fizycznej realizacji.

Nie-początek, jego świadomość nadal jest momentem przejrzenia na oczy. On jest tym momentem, w którym możemy wyraźnie dostrzec, że rzeczy nie tworzy się „od nowa”, bo nic nie może być i nie jest całkowicie „nowe”. Temu widzeniu jakże trudno jest sprostać, gdy jednocześnie ciągle pragniemy – poszukiwać z nadzieją na autonomiczność swoich odkryć.

Bibliografia

Gropius W., *Pełnia architektury*, Karakter, Kraków 2014.

Katalog z wystawy GOYA. *Zabawy dziecięce*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2011 (ISBN 978-83-63185-12-1).

Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, Universitas, Kraków 2006.

MUZEUM NIE MUSI BYĆ W MUZEUM. ZAPIS DOŚWIADCZEŃ

KATARZYNA PISZCZKIEWICZ

koordynatorka projektów kulturowych, projektantka, animatorka. Absolwentka teatrologii oraz zarządzania (UJ, AGH, Université Lille 1). Pracuje w krakowskim Muzeum Etnograficznym. Producentka wystaw polskiego etnodizajnu w Krakowie, Warszawie, Paryżu, Saint Étienne. Współautorka koncepcji placu zabaw Dzikie PLANTY w Krakowie.

Muzeum Etnograficzne w Krakowie (MEK) istnieje od ponad 100 lat¹ i przeszło w XX wieku rozmaite koleje losu, który etnograficzną wrażliwość i zmysł społeczny pracowników muzeum zderzał z zamętami historii oraz ideologii. Od początku swego istnienia muzeum kolekcjonuje rzeczy będące świadectwami życia. Dziś tę podstawową intuicję rozwijamy, tworząc przestrzeń poszukiwania prawdy o sobie. Staramy się pracować tak, aby odbiorca mógł myśleć: „moje muzeum, muzeum o mnie”. Dziedziczymy najstarszą i najbogatszą kolekcję etnograficzną w Polsce, którą stanowi blisko 300 tys. zbiorów. Staramy się traktować ją jak rodzaj zwierciadła, w którym każdy może rozpoznać własną historię, kulturę i samego siebie. Wciąż poszukujemy sposobów eksplorowania zgromadzonego zasobu, szukamy nowych środków wyrazu i nowych ścieżek komunikacji z publicznością. Chcemy patrzeć z perspektywy „tu i teraz”. Wierzymy, że kolekcja etnograficzna to nie tylko ślad przeszłości, ale – nade wszystko – potencjał do wykorzystania współcześnie. Zadanie nie jest jednak proste. Pracując z rzeczami, nieustannie musimy stawiać sobie kantorowskie pytania o przedmiot i jego relację z człowiekiem. Przywołanie Tadeusza Kantora nie jest tu przypadkowe. W istocie bowiem muzeum takie jak nasze tworzy swą kolekcję w sposób bliski artystycznej metodzie Kantora: wrywa przedmioty z codzienności i pozbawia je więzi z życiem. W ten sposób, opacznie, stać się może magazynem przedmiotów **biednych**, zbiorem zdekompletowanych **bio-objektów**, zestawem resztek po przeszłości. Jak uchronić się przed losem instytucji, które „robią wrażenie składów, brikabraków”². Jak uruchomić sprawczość zgromadzonych przedmiotów? Jak wciągnąć przeszłość w czas teraźniejszy? Jak wytworzyć „ciśnienie potrzebne do wyrzucenia ładunku w przyszłość”³? To pytania, na które stale musimy odpowiadać, obowiązkowo szukając odpowiedzi nie w muzeum, lecz **wokół** niego.

1 Muzeum Etnograficzne w Krakowie powstało formalnie w 1911 r. Jest owocem pasji i zaangażowania Seweryna Udzieli (1857–1937), etnografa-amatora, nauczyciela i społecznika, który gromadzeniem obiektów etnograficznych zajmował się od lat 80. XIX w. Pierwszą siedzibą muzeum był niewielki lokal w oficynie przy ul. Studenckiej w Krakowie. Od 1913 zbiory etnograficzne prezentowane były na Wawelu. Po II wojnie światowej muzeum trafiło na pl. Wolnica, zajmując gmach dawnego kazimierskiego ratusza. Do dziś prezentowana jest w nim ekspozycja stała MEK.

2 T. Kantor, *Pisma. Dalej już nic... teksty z lat 1985–1990*, t. 3, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 376.

3 Tamże, s. 377.



il. 1. Źródło inspiracji, czyli fragment zdobienia skrzyni wiannej z okolic Janowa Lubelskiego, pocz. XIX w.



il. 2. Przetworzony wzór opracowany przez Olafa Ciruta w 2010 r.

Etnodizajn, czyli eksperyment

Zajmując się gromadzeniem rzeczy, które wymyślono na użytek codzienności, muzeum niewątpliwie dokumentuje proces przeobrażania świata przez człowieka. Ten rodzaj zaangażowania kazał nam przed kilku laty zainteresować się etnodesignem, czyli coraz popularniejszą praktyką sięgania do etnografii przy projektowaniu przedmiotów oraz rozwiązań dla współczesnych odbiorców. W Polsce ideę czerpania wzorów z przeszłości rozwinął pod koniec XIX

4 Stanisław Witkiewicz (1851–1915) – malarz, pisarz, krytyk i teoretyk sztuki. Zafascynowany górami i sztuką Podhala opracował tzw. styl zakopiański, łącząc elementy zaczerpnięte z architektury chat i mebli górskich z motywami secesyjnymi. Styl zakopiański w założeniu miał stać się podstawą do stworzenia stylu narodowego w polskiej sztuce użytkowej i architekturze. W jednym z istniejących do dziś w Zakopanem obiektów zaprojektowanych przez Witkiewicza – willi Koliba – mieści się Muzeum Stylu Zakopiańskiego.

5 Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana istniało w Krakowie w latach 1901–1913. Zajmowało się promocją wzornictwa i tzw. sztuki stosowanej, jak określano wówczas sztukę użytkową. Członkami towarzystwa byli m.in. Kazimierz Brzozowski, Józef Czajkowski, Karol Frycz, Kazimierz Sichulski, Karol Tichy, Henryk Uziębło oraz Jerzy Warchałowski. Towarzystwo wydawało bogato ilustrowane czasopismo.

6 Warsztaty Krakowskie były stowarzyszeniem działającym w Krakowie w latach 1913–1926 na rzecz podniesienia jakości produkcji rzemieślniczej. Artyści i rzemieślnicy pracowali w nim wspólnie, wzajemnie się inspirując w kreacji i dzieląc się doświadczeniem oraz znajomością warsztatu i materiałów. Wyroby Warsztatów Krakowskich wykorzystujące inspiracje kulturą tradycyjną cieszyły się uznaniem koneserów i były nagradzane na rozmaitych wystawach i w konkursach. Z działalnością Warsztatów Krakowskich związane są nazwiska znanych twórców i pedagogów, takie jak: Antoni Buszek, Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski, Zofia Stryjeńska, Karol Tichy.



il. 3. Aplikacja przetworzonego wzoru
na portal budynku muzeum, 2014 (fot. M. Wąsik)

wieku Stanisław Witkiewicz⁴ ze swą ideą budowania stylu narodowego, a po nim podjęty ją, z rozmaitym skutkiem i motywacjami, kolejne inicjatywy: Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana⁵, Warsztaty Krakowskie⁶, Spółdzielnia Ład⁷, wreszcie powojenna CePeLiA⁸. Powracająca falami fascynacja etnodesignem trwa, a jego dzisiejsza kariera nie jest niczym innym jak kontynuacją tamtej drogi, drogi poszukiwania własnej wyrazistości. Jednak w globalizującym się świecie oraz w kulturze wyrobów gotowych, gdy wzornictwo jest poddawane twardej rynkowej grze, kontekst etnograficzny zyskuje nowe znaczenie. Victor Papanek, projektant, nauczyciel, teoretyk designu, tak diagnozował tę sytuację:

⁷ Spółdzielnia Ład to kolejna, po TPSS i Warsztatach Krakowskich, międzywojenna inicjatywa poświęcona rozwojowi wzornictwa i łącząca środowisko artystów i rzemieślników. Powstała w Warszawie w 1926 r., założona m.in. przez Wojciecha Jastrzębowski, Karola Stryjeńskiego i Józefa Czajkowski. Członkowie spółdzielni mieli za cel projektowanie i wytwarzanie mebli, ceramiki oraz przedmiotów użytkowych do wnętrza mieszkalnych inspirowanych sztuką ludową. Ład realizował także zlecenia wyposażania wnętrz rozmaitych państwowych instytucji w kraju oraz placówek i ekspozycji zagranicznych. W 1931 r. w warszawskim Hotelu Europejskim otwarto nawet sklep firmowy Ładu. Po wojnie Ład reaktywowano, lecz wkrótce podporządkowano nowo powstałej instytucji o nazwie CePeLiA (patrz niżej)

⁸ CePeLiA (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego) działała w latach 1949–1990. Pomyślana była jako parasolowa organizacja otaczająca opieką wytwórczość ludową i zapewniająca jej ogólnopolską sieć dystrybucji. Skupiała spółdzielnie rękodzielnicze i artystyczne oraz zakłady przemysłu artystycznego z całego kraju, miała rozbudowaną sieć hurtowni i sklepów detalicznych. W latach 50. XX w. liczbę rękodzielniczych, którzy pracowali dla Cepelii, szacowano na 200 tys.



Etnozabawki z Małopolski, Bruksela,
Parc du Cinquantenaire, wrzesień 2010 (fot. MIK)



Polski etnodesign w Paryżu, Paryż, Quai d'Orsay,
październik 2011 (fot. N. Blanc)

W epoce masowej produkcji, kiedy wszystko musi być zaplanowane i zaprojektowane, wzornictwo stało się najpotężniejszym instrumentem służącym człowiekowi do kształtowania narzędzi i środowiska (a co za tym idzie – także społeczeństwa i siebie samego). Nakłada to na projektanta wielką odpowiedzialność społeczną i moralną. Wymaga też lepszego rozumienia ludzi i zapewnienia społeczeństwu większego wglądu w proces projektowania⁹.

I dodawał, że projektowanie powinno oznaczać „tworzenie z powodu ludzkich potrzeb, a nie z powodu zachcianek”. Tym prostym twierdzeniem Papanek odesłał design do jego własnych źródeł, to jest do człowieka. Tylko gdzie i jak szukać mamy prawdy o naszych potrzebach? Wydaje się, że szansą może być właśnie etnografia. Eksplorując etnograficzne zbiory, można bowiem dotrzeć do podszewki życia i zejść do [gruntu rzeczy](#).

[Park doświadczeń kulturowych](#)

Dla muzeum etnodesign, rozumiany jako recycling wzorów, idei i umiejętności, stanowił zupełnie nowe wyzwanie, a zarazem szansę sensownej ingerencji w otoczenie. Postanowiliśmy przeprowadzić eksperyment i zainterweniować w przestrzeni publicznej Krakowa, wprowadzając do niej rozwiązania wzornicze wywiedzione z naszej kolekcji i odpowiadające na oczekiwania mieszkańców miasta. Do współpracy zaprosiliśmy młodych polskich projektantów, otwierając przed nimi magazyny muzealne i zachęcając do własnych poszukiwań, do studiowania dawnych form, materii i technik. Zorganizowaliśmy dla nich spotkania z muzealnymi kustoszami oraz z rzemieślnikami z podkrakowskich miejscowości, inicjując dialog pomiędzy środowiskami, które dotychczas nie miały szansy czy okazji, by razem pracować. W efekcie ich współdziałania powstał zestaw etnozabawek miejskich, stanowiących alternatywę dla stosowanych obecnie urządzeń placów zabaw.

⁹ V. Papanek, *Dizajn dla realnego świata*, Recto-verso, Łódź 2012, s. 9.

¹⁰ Autorami koncepcji i projektu parku doświadczeń kulturowych są Olaf Cirut, Katarzyna Wojtyga i Krzysztof Radoszek. Koncepcje etnozabawek zrealizowali rzemieślnicy: Aleksander i Leszek Lisowscy (PHU Lisowski) oraz Zbigniew Kluska (Lantryk).



Dzień Dziecka, Kraków, pl. Wolnica,
czerwiec 2016 (fot. M. Wąsik)

Za bezpośrednią inspirację projektantom posłużyły konkretne obiekty z Muzeum Etnograficznego w Krakowie – skrzynie wianne, narzędzia rolnicze, zabawki ludowe z przełomu XIX i XX wieku oraz produkty Warsztatów Krakowskich. Przetworzyli je, zsyntetyzowali, przeskalowali do wymiaru człowieka i wspólnie z rzemieślnikami zbudowali w przestrzeni miasta park doświadczeń kulturowych¹⁰ przeznaczony zarówno dla dzieci, jak i dorosłych.

Interaktywne instalacje zaprezentowano w formie ogólnodostępnych wystaw plenerowych w przestrzeni publicznej Krakowa (Bulwary Wiślane, 2010), a także Brukseli (Parc du Cinquantenaire, 2010), Paryża (Quai d'Orsay, 2011) i Saint-Étienne¹¹ (Parc du François Mitterand, 2013). Etnozabawki spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności. Okazało się, że mądrze przetworzone etnograficzne wzory skupiają uwagę, kreują dialog i waloryzują przestrzeń publiczną. Gdy prezentowaliśmy etnozabawki w Paryżu, od jednego z naszych rozmówców reprezentujących władze miejskie usłyszeliśmy: „Patrząc na te urządzenia i ich działanie w przestrzeni publicznej, zaczynam żałować, że kiedyś, decydując o charakterze infrastruktury paryskiej, tak beztrąsko pozbyliśmy się z naszego miasta kolorytu lokalnego”.

Z przeprowadzonego eksperymentu wyciągnęliśmy istotne wnioski. Wyjście poza mury i działania w przestrzeni publicznej miasta jest niezwykle obiecującym obszarem aktywności muzeum. Umożliwia dotarcie do zupełnie nowej publiczności i może mieć znaczący wpływ na kształt krajobrazu kulturowego. Nadto pozwala odzyskać przestrzeń i sprzyja wykorzystaniu kapitału społecznego. Jest też okazją do demokratyzacji kolekcji muzealnej oraz szansą na uspołecznienie narzędzi pracy etnografa. I wreszcie: pozwala zmieniać świat.

¹¹ Wystawa w Saint-Étienne prezentowana była pod nazwą *Nieposkromiona potrzeba frajdy* w ramach III Międzynarodowego Biennale Designu.



Prace przy realizacji Naturalnego Ogrodu Zabaw,
Kraków, ul. Piekarska, październik 2015 (fot. MEK)



Zajęcia na torze sprawnościowym
Naturalnego Ogrodu Zabaw,
Kraków, ul. Piekarska, marzec 2016 (fot. MEK)

Odbiorcy to nie widzonia

Nasze muzeum położone jest w sercu Kazimierza, przedwojennej dzielnicy żydowskiej Krakowa. To szczególny obszar miasta. Kompletnie wyludniony w okresie II wojny światowej z dawnych mieszkańców, w latach powojennych pozostawiony samemu sobie i poddany stopniowej degradacji, dopiero ostatnio podlega powolnej rewitalizacji. Nowa populacja Kazimierza napływa do dzielnicy z różnych stron miasta i różnych środowisk. Muzeum stara się pracować z całą lokalną społecznością, w szczególny sposób traktując najmłodszych odbiorców – dzieci i młodzież. Ten rodzaj aktywności ma charakter edukacyjno-społeczny¹², bo uczestnikami działań są młodzi ludzie, dla których dom nie jest bezpieczną przystanią. Używając etnograficznych metod badawczych, edukatorzy muzeum pomagają im w zdobywaniu wiedzy o codziennym życiu, ale też o dzielnicy, jej historii, dawnych i zupełnie nowych mieszkańcach. Wspólnie wypracowują nowe spojrzenie na okolicę.

Obszar działań prowadzonych przez muzeum na krakowskim Kazimierzu wyznaczają cztery tematy: więzi, moja opowieść, natura oraz projektowanie otoczenia. W ten sposób, wykorzystując doświadczenia z projektów pracy w innych przestrzeniach miasta, muzeum w swoim najbliższym otoczeniu uruchamia procesy partycypacyjne, których liderami są najmłodsi mieszkańcy dzielnicy. W 2015 roku, wykorzystując narzędzia etnograficzne (wywiady, zdjęcia, nagrania), grupa projektowa przebadła społeczność Kazimierza, identyfikując jej potrzeby i oczekiwania wobec otoczenia. W wyniku badań postanowiono poddać sensownej i przemyślanej rewitalizacji wybrany skwer na terenie dzielnicy, tak by stał się otwartą przestrzenią spotkania dla mieszkańców w różnym wieku.

Przejęcie drogi projektu – od pomysłu, przez planowanie, do realizacji – wymagało od uczestników rzetelnego zaangażowania społecznościowego i pracy nad sobą. Wspólnie uczyli

¹² Realizując projekt „Wolne Muzeum na Wolnicy – Kolektyw Kazimierz”, muzeum działa wspólnie z Centrum Profilaktyki i Edukacji Społecznej Parasol, które łączy terenową pracę socjalną ze wsparciem psychologiczno-pedagogicznym.



Zajęcia na ścieżce bosych stóp Naturalnego Ogrodu Zabaw,
Kraków, ul. Piekarska, maj 2017 (fot. MEK)

się pracy w dużej grupie, ćwiczyli techniki negocjacyjne, starając się wypracować postawę otwartości i wrażliwości na potrzeby innych. W efekcie, wykorzystując naturalne materiały i siły własne, na skwerze przy ul. Piekarskiej w Krakowie stworzono niezwykłą przestrzeń zabawy i relaksu. Prace konstrukcyjne wykonywane były przez młodzież, którą wsparli okoliczni przedsiębiorcy oraz zaprzyjaźnieni z muzeum projektanci.

Postawiono na proste i łatwo dostępne materiały (drewno, żwir, piasek, szyszki) oraz żywą architekturę (szałas z rosnącej wikliny). W tym – jak go nazwano – Naturalnym Ogrodzie Zabaw znalazły się: boisko do gry w badmintonu i zośkę, sensoryczna ścieżka bosych stóp, tor sprawnościowy z kolorowych pieńków i labirynt z traw. Istniejące już asfaltowe ścieżki pokryto planszami do tradycyjnych gier podwórkowych. Odświeżono też zastane elementy małej architektury placu – ławki i ogrodzenia. Ogród zabaw działa już trzeci sezon. Regularnie, od kwietnia do października, organizowane są w nim spotkania i zajęcia, a cała przestrzeń stanowi laboratorium do obserwacji przemian w przyrodzie i opieki nad roślinami. Od chwili otwarcia nie dokonano w tej przestrzeni żadnej dewastacji. Co istotne, ogród – coraz częściej słyszy się: „nasz ogród” – nie stał się bynajmniej finałem działań sprawczych. Jest dziełem otwartym, terytorium do rozbudowy, stale ulepszanym własnym miejscem w mieście.

Przestrzeń mediacji

W Krakowie refleksja nad społecznym znaczeniem przestrzeni nie jest niczym nowym. W ścisłym centrum miasta znajdują się Plany – ponad 20 hektarów zorganizowanej zieleni, która jak pierścień opasuje stare miasto. Plany to potężny teren i zarazem rewolucyjny pomysł, którego realizacja zaczęła się niemal 200 lat temu. Idea, by w miejscu starych fortyfikacji założyć miejski ogród, nawet z perspektywy współczesnego odbiorcy wydaje się nowoczesna.



Fragment pilotażowej aranżacji placyku
na krakowskich Plantach, maj 2015 (fot. O. Cirut)

Jednak w ostatnich dekadach Planty jakby zastygły w dostojeństwie chronionego konserwatorsko rezerwatu stylizowanych ławek i kutych ogrodzeń. Nic więc dziwnego, że wywiązała się publiczna dyskusja o tym, czego Plantom brakuje. Coraz częściej zaczęły się też pojawiać społeczne postulaty kulturowej odnowy miejskiego ogrodu, sugerujące w szczególności stworzenie w nim miejsc dedykowanych dzieciom. Muzeum, bazując na swych doświadczeniach w pracy z przestrzenią, włączyło się w tę debatę. Zaproponowaliśmy mieszkańcom Krakowa, by w praktyce sprawdzić intuicje dotyczące placu zabaw na Plantach i stworzyć tymczasową, pilotażową aranżację inspirowaną zbiorem dawnych zabawek sygnowanych przez Warsztaty Krakowskie.

Gdy w 2015 r. na kameralnym placyku Plant w pobliżu hotelu Royal pojawiły się figury zwierząt, odbiorcy, zwłaszcza najmłodszy, z entuzjazmem przystąpili do ich intensywnego użytkowania i to niemal bezpośrednio po montażu urządzeń. A my wszyscy przekonaliśmy się, jak bardzo Planty potrzebują nowych pomysłów i nowych funkcjonalności. W takich okolicznościach idea stworzenia w tym miejscu stałego placu zabaw doczekała się szybkiej i powszechnej akceptacji. Plac powstał już w 2016 roku i przyjął nazwę Dzikie Planty¹³.

Aranżacja, która przywodzi na myśl bujny, gęsto zamieszkanym mikrokosmos, nawiązuje do schulzowskiej idei dziczającego ogrodu, przywołuje też uniwersalne wątki literackie: od

¹³ Autorem koncepcji artystycznej Dzikich Plant jest Olaf Cirut, założenia programowe opracowała Katarzyna Piszczkiewicz, projekt architektoniczny powstał pod kierunkiem Wojciecha Jakubowskiego.



Plac zabaw Dzikie Plany,
Kraków, maj 2017 (fot. M. Wąsik)

Alicji w Krainie Czarów, przez Calineczkę, po Miłoszowy Świat – poema naiwne. Muzeum miało udział w tworzeniu Dzikich Plant – autorzy koncepcji w swoich propozycjach odwołali się do twórczości Józefy Kogut¹⁴, genialnej artystki amatorki, adepty Warsztatów Krakowskich, zaludniając placyk tajemniczymi stworzeniami, wziętymi jakby wprost z jej szkiców zachowanych w kolekcji MEK. Po pierwszym sezonie istnienia Dzikich Plant przyznać trzeba, że w niesłychanie szybkim tempie zmieniły one charakter najbliższej okolicy. Oblegane przez użytkowników, pełne życia i radości, są nową interpretacją szlachetnych intuicji niedgdyjszych twórców miejskiego ogrodu.

Muzeum nie musi być w muzeum

Opisywane wyżej projekty i przedsięwzięcia, które prowadziliśmy w okresie od 2009 do 2016 roku, traktujemy jako swoisty proces zbierania doświadczeń. Pozwoliły nam one określić nową perspektywę rozwoju muzeum, a także opracować metodę dynamicznej pracy ze zbiorami oraz ożywczą formułę multidyscyplinarnej kooperacji na rzecz przestrzeni wspólnej. Co niezmiernie istotne – dzięki aktywności w przestrzeni publicznej miasta, udało się nam pozyskać do współpracy i współdziałania nowe środowiska, do których prawdopodobnie nie umielibyśmy dotrzeć, gdybyśmy poprzestali na zwyczajowej ofercie. Warto podkreślić, że w toku prac nad krajobrazem miasta, działając na „nie swoim” terenie, przeciwczyliśmy

¹⁴ Józefa Kogut – jedna z najzdolniejszych adeptyk Warsztatów Krakowskich, zrekrutowana (wraz z siostrami Marią i Zofią) jako dziewczynka w pierwszej dekadzie XX w. przez Antoniego Buszka, który – zafascynowany pomysłem i działaniem paryskiej École Martine Paula Poireta – zorganizował w Krakowie podobny eksperyment dydaktyczny, zatrudniając do prac zdobniczych dzieci bez wcześniejszego przygotowania artystycznego.

zasady współpracy z innymi podmiotami, sprawdzając w praktyce efektywność partnerstwa publiczno-prywatnego, a także – co w polskich warunkach nawet istotniejsze – partnerstwa publiczno-publicznego. Z naszych doświadczeń wynika, że przestrzeń wspólna to dziś jedno z najcenniejszych i najbardziej deficytowych dóbr, a jej demokratyczne współdzielenie i mądre kreowanie stanowi niezaprzeczalną wartość i zarazem wyzwanie, z którym zmierzyć się jest naszą powinnością.

Bibliografia

Kantor T., *Pisma. Dalej już nic... teksty z lat 1985–1990*, t. 3, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005.

Papanek V., *Dizajn dla realnego świata*, Recto-verso, Łódź 2012.

MIEJSCA PAMIĘCI JAKO PRZESTRZENIE EKSPOZYCYJNE

KONSTANCJA PLESKACZYŃSKA

dr hab., prof. nadzw. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu – kierownik Pracowni Projektowania Przestrzeni Publicznej na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii. W zakresie aktywności artystycznej zajmuje się projektowaniem przestrzeni publicznej i wystaw oraz grafiką projektową. W działalności badawczej koncentruje się na zagadnieniach związanych zarówno z historią, jak i najnowszymi tendencjami w kreowaniu przestrzeni publicznej, jako miejsc o szczególnym znaczeniu dla użytkowników pod względem budowania poczucia tożsamości i wspólnotowości oraz sprzyjających integracji społecznej.

Na ziemiach polskich znajdują się tysiące miejsc upamiętniających męczeństwo Polaków w czasie II wojny światowej. Są to tablice, kamienie, płyty, pomniki, mogiły, cmentarze, a także miejsca pamięci narodowej zlokalizowane na dużych obszarach, na których Niemcy dokonywali masowych mordów. Wszystkie one upamiętniają tragedię Polaków – pojedynczych osób, kilkunasto- lub kilkusetosobowych grup aż po dziesiątki tysięcy ludzi wywożonych w miejsca odosobnione i tam zabijanych. Właśnie tych obszarów, na których dokonano zbrodni o niewyobrażalnej skali, dotyczyć będzie niniejsza analiza, przeprowadzona pod kątem ich współczesnego wyglądu, wartości wizualnych jako miejsc-nośników pamięci i wiedzy o szczególnym znaczeniu dla naszego narodu.

Zaraz po wybuchu II wojny światowej Niemcy rozpoczęli akcję eksterminacji polskiej inteligencji (*Intelligenzaktion*), polegającej na fizycznej likwidacji przedstawicieli polskich elit: politycznych, kulturalnych, duchowieństwa, naukowców, nauczycieli, społeczników itd., często według już wcześniej przygotowanych list proskrypcyjnych. Jeszcze jesienią 1939 roku na terenach przyłączonych do Rzeszy rozpoczęto akcję ludobójstwa, kontynuowaną jako Akcja AB (*Außerordentliche Befriedungsaktion*) w Generalnej Guberni oraz później na Kresach Wschodnich. Schemat działania był zawsze podobny: Niemcy wybierali na miejsce zbrodni odludne tereny – lasy i tam transportowali Polaków. Na miejscu ofiarom konfiskowano wszystkie rzeczy osobiste (które pozwoliłyby na późniejszą identyfikację), często kazano im kopać doły – ich własne groby, następnie zabijano strzałem w tył głowy lub rozstrzeliwano z broni maszynowej [fot. 1]. Pod koniec wojny Niemcy, chcąc zatrzeć ślady swych zbrodni, na terenach masowych kaźni wydobywali i palili zwłoki, przez co trudno dziś zidentyfikować ofiary i precyzyjnie oszacować ich liczby. Wyjątek stanowią podwarszawskie Palmiry, w których z jakichś przyczyn Niemcy nie dokonali zniszczenia śladów zbrodni i gdzie zidentyfikowane ofiary leżą w indywidualnych grobach. W pozostałych miejscach straceń istnieją



fot. 1. Piaśnica - Niemcy ochotnicy rozstrzelują swoich polskich sąsiadów (fot. domena publiczna)

jedynie masowe groby kryjące prochy lub fragmentaryczne szczątki tysięcy niezidentyfikowanych ofiar.

Na wymienionych terenach przykładami miejsc o szczególnej skali zbrodni są: na ziemiach wcielonych do Rzeszy – Piaśnica, Mniszek-Grupa, Szpęgawsk, Fordon – Dolina Śmierci w Bydgoszczy oraz Lasy Rożnowskie koło Obornik w Wielkopolsce; na terenach zajmowanych przez GG – Palmiry, oraz na Kresach Wschodnich – Ponary.

Historia upamiętnień w miejscach masowych zbrodni jest również podobna. Po wojnie dokonywano tam badań i ekshumacji na terenach wskazywanych przez świadków czy służby leśne. Na ogół nie eksplorowano całych obszarów, lecz jedynie wybrane fragmenty, i ustalano liczbę ofiar na podstawie statystyki – jak w przypadku Fordonu, w którym przebadano 25% terenu, znajdując szczątki około 300 osób i określając przybliżoną ogólną liczbę pochowanych na 1200 [fot. 2.].

W okresie PRL-u dla uczczenia pamięci ofiar wznoszono centralne pomniki [fot. 3., fot. 4., fot. 5.], a miejsca palenia zwłok zaznaczano najczęściej prostokątnym obramieniem [fot. 6.]. W miejscach kaźni ludność organizowała potajemnie drogi krzyżowe, których stacje już w sposób jawny zaczęły się pojawiać po roku 1989, zazwyczaj w postaci krzyży lub kamieni z tablicami [fot. 7.]. W owym czasie daje się zauważyć pewną swobodę w fundowaniu coraz to nowych pomników wznoszonych z inicjatywy różnych grup – stowarzyszeń, parafian, uczniów, harcerzy, mieszkańców miejscowości, z których wywodziły się ofiary zbrodni. Najbardziej wyrazistym przykładem owej swobody wydaje się Las Piaśnicki, miejsce największej zbrodni ludobójstwa na Pomorzu, w której śmierć poniosło od 12 do 14 tysięcy Polaków. W przestrzeni tej rozmieszczone są pomniki o różnej stylistyce, od figuratywnych do bardziej abstrakcyjnych, wzniesione z najróżniejszych materiałów, w rozmaitej kolorystyce. Na otoczonych murkami grobach pojawiły się zespoły rzeźb odwołujące się bezpośrednio do określonych grup ofiar, konkretnych osób lub wydarzeń związanych z Piaśnicą [fot. 8., fot. 9.,



fol. 2. Fordon, symboliczne groby ofiar ludobójstwa
(fol. K. Pleskaczyńska)



fol. 3. Piaśnica, Pomnik Ofiar Piaśnicy, odsłonięty
w 1955 r., krzyż dodano bez zgody władz po 1956 r.
(fol. K. Pleskaczyńska)

fol. 10.]. Nad wszystkim góruje (wielkością i ostrą czerwienią) nowa kaplica inspirowana, jak można sądzić, stosem paleniskowym z drewnianych bali z grupą 12 rzeźb symbolizujących ofiary Piaśnicy – autorstwa Tomasza Sobisza oraz postacią Chrystusa – autorstwa rzeźbiarza Marcina Plichty [fol. 11]. Z pewnością pomniki, które w ostatnich latach pojawiły się w Lasach Piaśnickich, niosą olbrzymi ładunek emocjonalny i symboliczne znaczenie, zwłaszcza dla ich inicjatorów i fundatorów, z drugiej jednak strony trudno tę przestrzeń określić jako spójną stylistycznie czy uporządkowaną, jeśli chodzi o kompozycję przestrzenną. Wydaje się, że brak tu pewnego uniwersalizmu, przestrzeń stała się rozdrobniona, niejako prywatna, należąca do rodzin i bliskich pomordowanych [fol. 12]. Jest to być może subiektywne spostrzeżenie, ale przebywaniu tam towarzyszy odczucie podobne do tego, które pojawia się na cmentarzu, gdy patrzymy na groby obcych nam ludzi. A przecież przestrzeń ta powinna być bliska dla Polaków, bo niezależnie od tego, skąd przybywamy, łączy nas więź tożsamości, przynależności, wspólnego nieszczęścia.

Wielością pomników charakteryzują się również podwileńskie Ponary, miejsce zagłady 100 tysięcy ludzi. Tu jednak w tak dużym stopniu nie odczuwa się przestrzennego nieuporządkowania – być może dlatego, że poszczególne pomniki znajdują się w znacznym oddaleniu od siebie, a teren spięty jest siecią ścieżek, na których rozstawione są jednorodne graficznie informacje. Ponary odbiegają nieco swym charakterem od pozostałych przytoczonych przykładów miejsc masowych kaźni – tu Polacy nie byli jedyną grupą ofiar (zginęło ich tu około 20 tysięcy), większość stanowili Żydzi (około 70 tysięcy). Oprócz pomnika poświęconego Żydom znajduje się tu nieduża aranżacja przestrzenna dla upamiętnienia Polaków, są także pomniki poświęcone jeńcom sowieckim oraz Romom, łącznie cała trasa zwiedzania, z pomnikami, masowymi grobami oraz centrum informacyjnym liczy aż 19 punktów [fol. 13, fol. 14]. Upamiętnienie w Ponarach jest także inne pod jeszcze jednym względem, a mianowicie z racji mrocznego faktu kolaboracji Litwinów (Oddziału Specjalnego *Ypatingasis būrys*)



fot. 4. Ponary, sowiecki pomnik z początku lat 50. (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 5. Fordon – „Dolina Śmierci”, centralny pomnik z 1975 r. autorstwa rzeźbiarza Józefa Makowskiego (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 6. Piaśnica - jeden z 35 grobów zbiorowych (fot. K. Pleskaczyńska)

z Niemcami i dokonywania przez nich większości rozstrzeliwań oraz wielu innych niewyobrażalnych zbrodni. Trudno zatem oczekiwać, by Litwini poprzez jakiegokolwiek nowe spektakularne inwestycje zamierzali podsycać zainteresowanie tym miejscem.

Nowe pomniki, ich uroczyste odsłonięcia i poświęcenia z pewnością zwracają uwagę opinii publicznej i stają się okazją do przypomnienia o dramacie pomordowanych. Wciąż pojawiają się nowe upamiętnienia – choćby obecnie w Szpęgawsku, miejscu straceń około 7 tysięcy Polaków, gdzie wkrótce stanie nowy pomnik, właściwie aranżacja przestrzenna, wyłoniona w wyniku przeprowadzonego konkursu. Nowoczesna forma betonowych ściętych drzew projektu Katarzyny Ephraim z Hagi stanie obok istniejącego głównego pomnika oraz masowych grobów. Z punktu widzenia zachowania pamięci o historycznych wydarzeniach, chęci zmanifestowania faktu, że wciąż pamiętamy o ofiarach zbrodni, są to działania jak najbardziej potrzebne i wskazane, z drugiej jednak strony – tej odnoszącej się do kwestii wartości wizualnych całych założeń – dodawanie nowych, stylistycznie innych od istniejących rozwiązań przestrzennych, zwłaszcza w ich bliskim sąsiedztwie, może przynieść pewne zawirowanie, niejednorodność całej kompozycji. Czy można pogodzić okazywanie pamięci z jednoczesną dbałością o wizualne walory przestrzenne tych miejsc? Możliwe są różne rozwiązania – gdy nowe aranżacje czy też wprowadzane elementy są kontynuacją istniejących lub gdy doprojektowane elementy tworzą z zastanymi kompozycję o nowej, dodatkowej wymowie, albo jeśli istniejące założenia całkowicie zastępowane są nowymi. Przykładem zdecydowanego działania jest dawny niemiecki obóz zagłady w Bełżcu, gdzie całą przestrzeń zakomponowano w sposób nowy, spójny, niezwykle przejmujący – z zastosowaniem form symbolicznych, abstrakcyjnych, na ogromną skalę. Ta skala właśnie, jako odniesienie do skali zbrodni, w takich miejscach wydaje się trafnym rozwiązaniem. Skala, wielkość form lub ich

fot. 7. Fordon – stacja drogi krzyżowej projektu rzeźbiarza Jacka Kucaby (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 8. Piaśnica – pomnik zamordowanych dzieci, rzeźba anioła i pustej kołyski autorstwa rzeźbiarza Tomasza Sobisza (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 9. Piaśnica, jedno z miejsc palenia zwłok (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 10. Piaśnica, brama usytuowana na wprost kaplicy (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 11. Piaśnica, nowa kaplica autorstwa arch. Andrzeja Sotkowskiego (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 12. Rozdrobnienie kompozycyjne upamiętnienia w Piaśnicy (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 13. Skromny Pomnik Ofiar Zbrodni Ponarskiej u wejścia na teren miejsca pamięci – centralnie umieszczony symbol gwiazdy Dawida może sugerować, że ofiarami byli wyłącznie Żydzi (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 14. Ponary, niewielkie założenie przestrzenne upamiętniające tragiczną śmierć 20 tysięcy Polaków (fot. K. Pleskaczyńska)

wielość wywołują zawsze silne wrażenie. W Piaśnicy dostrzec można pewien symptom działania skalą – są to dodawane w miarę odnajdywania zdjęcia i nazwiska ofiar [fot. 15]. Trudno wyobrazić sobie liczbę 14 tysięcy ludzi, co innego, gdy widzi się tysiące fotografii, kobiet, mężczyzn, dzieci.

Istnieją przykłady miejsc bardzo różniących się wizualnie od siebie, które, jak się wydaje, zdołały się oprzeć spontanicznym, rozdrobnionym działaniom mającym na celu upamiętnienie ofiar. Są to między innymi Lasy Rożnowskie, Mniszek-Grupa, Fordon, Palmiry. W okolicach Rożnowa, w lasach, gdzie życie straciło około 12 tysięcy Polaków, spotykamy skromne, wpisujące się w leśne otoczenie pomniki, wzniesione z naturalnych materiałów, takich jak drewno i kamień. Poza masowymi grobami otoczonymi prostokątnym murkiem, znajdującymi się w różnych miejscach w lesie, wprowadzone pomniki, tablice i kaplica zlokalizowane zostały wzdłuż jednej linii, co korzystnie wpłynęło na kompozycję całej przestrzeni i zachowanie pewnej powagi poprzez skromność i prostotę [fot. 16]. Bardzo wyrazista decyzja projektowa podjęta została w Mniszku-Grupie, miejscu straceń 10 tysięcy Polaków, gdzie pomnik upamiętniający ofiary przybrał formę głębokiego rowu o długości 150 metrów, w którym w jednej linii rozstawiono 12 bloków poświęconych każdej z grup ofiar. Obiekt ten ujmuje swoją powściągliwością i powagą wynikającą z pewnego minimalizmu, prostoty, uniwersalnego przekazu [fot. 17].

Asumptem do przeprowadzania zmian czy wprowadzania nowych pomników może być jakieś ważne wydarzenie, rocznica. W przypadku Fordonu były to słowa papieża Jana Pawła II, który podczas wizyty w Bydgoszczy w 1999 roku zaapelował o utrwalanie pamięci o martyrologii: „Przyszedeł teraz czas przypomnienia tych wszystkich ofiar i oddania im czci należnej. (...) I dobrze, że się o nich mówi na ziemi polskiej, bo ta ziemia zaznała wyjątkowego

1 Z homilii Jana Pawła II wygłoszonej podczas wizyty w Bydgoszczy 7 czerwca 1999 r., https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/homilie/bydgoszcz_07061999.html [dostęp: 7.12.2018].



fol. 15. Nazwiska i zdjęcia ofiar z Piaśnicy
(fol. K. Pleskaczyńska)



fol. 16. Miejsce masowej kaźni w Lesie Rożnowskim
(fol. K. Pleskaczyńska)

udziału w tej współczesnej martyrologii. Dobrze, że się to mówi w Bydgoszczy!¹¹. Dziesięć lat później, w 70. rocznicę wybuchu II wojny światowej, dokonano poświęcenia nowego pomnika stanowiącego element drogi krzyżowej, Golgoty XX wieku. Jest to monumentalna ściana zbudowana z ponad 700 krzyży greckich z elementami płaskorzeźb wykonanych na bazie zachowanych, przejmujących zdjęć z egzekucji Polaków [fol. 18]. Nowy monument i całe nowe założenie jest pewnym znakiem czasu, współistnieje z dawnym pomnikiem nawiązującym do ściętych kłósów. Z pewnością ta koegzystencja mówi wiele o tym, jak czcić można było pamięć kiedyś, a jak dziś, jaka symbolika mogła się pojawić w poprzednim ustroju, a jaka współcześnie. Potężna ściana z krzyżami z wymownym pęknięciem pośrodku, stacja XII drogi krzyżowej to symbol cierpienia i zbawienia. Skala monumentu oddaje skalę tragedii, która rozegrała się w Dolinie Śmierci. Forma upamiętnienia w Fordonie z pewnością przyczynia się do rozpowszechniania wiedzy o tamtejszych wydarzeniach z okresu II wojny światowej, jest to miejsce zapewne o wiele lepiej kojarzone niż choćby Lasy Rożnowskie, pomimo że liczba ofiar była tam dziesięć razy większa.

Oprócz walorów wizualnych, symbolicznych odwołujących się do warstwy emocjonalnej, miejsca pamięci narodowej powinny być również nośnikami wiedzy o rozgrywających się tam wydarzeniach. Każdy odwiedzający powinien być odpowiednio przygotowany, tak by godnie i świadomie uczcić pamięć poległych tam ludzi. Przekaz informacji jest niezwykle istotny i powinien być przygotowany w sposób profesjonalny zarówno pod względem treści, jak i formy. W omówionych dotąd miejscach nośnikami informacji są zazwyczaj różnego typu wystawy plenerowe, plansze z mniej lub bardziej trwałymi materiałami – czasem w formie grawerowanych tablic, kamieni z inskrypcjami, czasem informacja o zbrodni stanowi element pomnika. Objętość i zakres owych treści przybierają skrajnie różne wielkości – od przykładu Piaśnicy,



fol. 17. Upamiętnienie w Mniszku-Grupie
(fol. K. Pleskaczyńska)



fol. 18. Fordon, Golgota XX wieku, XII stacja drogi
krzyżowej autorstwa rzeźbiarza Jacka Kucaby, 2011 r.
(fol. K. Pleskaczyńska)

gdzie na parkingu ustawiono ponad 25 sporej wielkości tablic, aż po lapidarną killkudzaniową notkę w Grupie-Mniszku. Pewna powściągliwość na pewno jest wskazana, ale również i ona ma swoje granice. Nośniki informacji, ich forma graficzna są niezwykle istotne, również i one mogą wprowadzić odwiedzającego w stan powagi i zadumy – powinny więc współgrać z ogólną stylistyką przyjętą na danym terenie. Wiedza, którą nabywa odwiedzający w miejscu pamięci, pozwala na zupełnie inne przeżycie wizyty. Uświadomienie sobie, co rozegrało się w tych często urokliwych i sielskich zakątkach, jest niezbędne do odpowiedniego doświadczenia prawdziwej grozy tych miejsc. Wówczas już nawet samo przebywanie w pustym lesie, gdzie rozegrały się dramaty tysięcy ludzi, wystarczyłoby, aby w pełni świadomie przeżyć tę chwilę, oddając cześć pamięci ofiar. Zdając sobie sprawę, że ofiarami były również dzieci, nie musimy już patrzeć na pustą kołyskę i misia, by przeżyć grozę związaną z faktem bezwzględnego zabijania najbardziej niewinnych istot.

Nie ulega wątpliwości, że najpełniejszą informację przekazać można za pośrednictwem stałej ekspozycji muzealnej, która – jak w przypadku Palmirów, działa na odwiedzających w sposób niezwykle wielowątkowy, kompleksowy – za pośrednictwem opracowań historycznych, filmów, zdjęć, przekazu audio – dostarcza nie tylko wiedzę, ale także emocje, które zawsze towarzyszą obcowaniu z artefaktami. Przejmująca ekspozycja autentycznych pamiątek po zamordowanych, którą oglądamy na tle tysięcy grobów widocznych przez ogromne przeszklenie, to niezapomniany i wzruszający widok [fol. 19]. Oczywiście zakres ekspozycji uzależniony jest od aktualnego stanu wiedzy, zasobu dokumentów, pamiątek, wspomnień. W ostatnich latach podjęto cenną inicjatywę założenia Muzeum Piaśnickiego w Wejherowie (ekspozycja ma być udostępniona w 2019 roku), w dawnej willi dr. Franciszka Panka, pierw-



fot. 19. Muzeum Miejsce Pamięci Palmiry pod Warszawą,
 proj. architektury – arch. Szczepan Wroński i Wojciech Conder,
 aranżacja wnętrza: arch. wnętrz – Marek i Maciej Mikulscy,
 otwarcie 2011 r. (fot. K. Pleskaczyńska)



fot. 20. Uroczyste odsłonięcie Pomnika Pamięci Ofiar
 Zbrodni Pomorskiej w Toruniu (fot. K. Pleskaczyńska)

szego po odzyskaniu przez Polskę niepodległości przewodniczącego Rady Miejskiej w Wejherowie, którego dwie córki zginęły w Lasach Piaśnickich. Już sam fakt nieprzypadkowego wyboru lokalizacji dobrze rokuje temu projektowi.

Inną inicjatywą, już zrealizowaną, która ma na celu kultywowanie pamięci o ofiarach ludobójstwa, jest Pomnik Ofiar Zbrodni Pomorskiej w Toruniu, odsłonięty 6 października 2018 roku. Jest to obelisk projektu artysty rzeźbiarza Zbigniewa Mikielewicza, który upamiętnia ofiary wszystkich zbrodni dokonanych przez Niemców na Polakach na Pomorzu – i w pojedynczych, i w masowych egzekucjach [fot. 20]. Na froncie pomnika umieszczono nazwy ponad 400 miejscowości (z pozostawionym miejscem na kolejne, które stale są odkrywane), w których popełnione zostały zbrodnie. Lokalizacja pomnika w centrum Torunia jest z pewnością słuszną ze względu na przywracanie pamięci o ofiarach, zwrócenie uwagi na ten temat, być może wypierany ze świadomości, czy unikany ze względu na ogólną niechęć mówienia o nieszczęściu, krzywdzie czy o niejednokrotnie wręcz wyszydzanej martyrologii.

„Pamięć jest tą siłą, która tworzy tożsamość istnień ludzkich zarówno na płaszczyźnie osobowej, jak i zbiorowej. Przez pamięć bowiem w psychice osoby tworzy się poniekąd i krystalizuje poczucie tożsamości”² – święty Jan Paweł II mówi o tym, jak ważna jest pamięć dla zachowania tożsamości, poczucia zbiorowości. Pamięć trzeba kultywować, przenosić, zaszczepiać kolejnym pokoleniom, choćby po to, żeby nie było nigdy wątpliwości, kto był katem, a kto ofiarą. Wsparciem w kultywowaniu pamięci może być sztuka, za pośrednictwem której oddziaływać można na ludzkie emocje i uczucia. Dobrze zaprojektowana przestrzeń miejsc pamięci czy wartościowe, profesjonalnie opracowane ekspozycje opisujące ich dzieje to klucz do zachowania pamięci. Warto poczynić starania, aby elementy plastyczne poprzez

2 Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Znak, Warszawa 2005, s. 149.

swoje wysokie walory wizualne i estetyczne przyciągały do owych miejsc, stawały się interesującymi punktami na trasie zwiedzania, by kultywowaniu pamięci towarzyszyło wzruszenie wywołane obcowaniem z historią i ze sztuką. Zapewne głębokie przeżycia estetyczne właściwe są tylko ludziom o pewnej wrażliwości, jednakże można zaryzykować twierdzenie, że należy zapewnić przestrzeniom miejsc pamięci narodowej najwyższą jakość artystyczną z myślą o tych, którzy potrafią to docenić, a przede wszystkim z szacunku dla tych, których pamięć celebруемy.

Bibliografia

Ceran T., *Zbrodnia pomorska 1939*, IPN, Warszawa 2018.

Golka M., *Pamięć społeczna i jej implanty*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.

Homilia Jana Pawła II wygłoszona podczas wizyty w Bydgoszczy 7 czerwca 1999 r.

Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Znak, Warszawa 2005.

Miejsce pamięci w Ponarach, Wileńskie Państwowe Muzeum Żydowskie im. Gaona, Wilno [b.d.].

Piaśnica. Miejsce niemieckich zbrodni na Pomorzu w 1939 roku, praca zbiorowa, Muzeum Stutthof w Sztutowie, Wejherowo 2017.

Przewodnik po upamiętnionych miejscach walk i męczeństwa, lata wojny 1939-1945, Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa, wyd. 3, Warszawa 1988.

Rejestr miejsc i faktów zbrodni popełnionych przez okupanta hitlerowskiego na ziemiach polskich w latach 1939-1945. Województwo Poznańskie, Ministerstwo Sprawiedliwości, Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, Warszawa 1982.

MUZEUM EMOCJI CZY MUZEUM TREŚCI

MACIEJ ŚWITAŁA

dr hab., prof. ASP (1967), wykładowca Wydziału Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prowadzi działalność projektową w dziedzinie architektury wnętrz i projektowania wystaw.

Z pewnością zauważyli państwo, że obecnie wiele muzeów posiada salę tortur. Ten muzealny fenomen może oczywiście przywoływać myśl, że historycznie ujmując, byliśmy jakimś szczególnie koszmarem obszarem, w którym dręczenie współbraci miało miejsce szczególnie często. Jeśli jednak spojrzeć na to zjawisko poważnie, rodzi się pytanie: „Dlaczego te ponure wystawy zajmują poczesne miejsce w przestrzeniach muzealnych, szczególnie regionalnych?”. Być może chodzi o to, że osoby zarządzające tymi na ogół komercyjnymi wydarzeniami wystawienniczymi upatrują w emocjonalnym wstrząsie szansy na sukces frekwencyjny, a tym samym finansowy [fot. 1].

Tymczasem w muzealnictwie ambitnym można zauważyć tendencję do organizowania wystaw muzealnych związanych z przekazywaniem treści w oparciu o zabawę lub grę, na co przemożny wpływ ma fascynacja multimedialnym wymiarem projektowania wystaw. Oczywiście, że rolą muzeów jest przekazywanie wiedzy, ale zapominamy o pierwotnym znaczeniu muzeum jako miejsca gromadzenia i katalogowania przedmiotów. Zapominamy o pierwotnym doświadczeniu emocji wywołanych przez obcowanie z pięknym lub niecodziennym świadectwem materialnej działalności człowieka. Moje przemyślenia incydentalnego projektanta wystaw z natury rzeczy są subiektywne, mam świadomość, że muzea są różne, tak w odniesieniu do charakteru zbiorów, jak i celów działalności. Wybór przykładów jest też subiektywny, bo oczywiście nie jestem w stanie zwiedzić wszystkich. Pozwolę sobie jednak postawić kilka pytań odnoszących się do trendów w projektowaniu.

Refleksje dotyczące oceny trendów w projektowaniu wystaw, które Państwu przedstawiam, narodziły się z kilku równoległych zdarzeń. Pierwsze wydarzenie to wizyta w Muzeum Żydów Polskich (2014). To wielkie wydarzenie wystawiennicze pozostawiło we mnie odczucie, że zostałem pozbawiony dostępu do materialnego świadectwa bytności kilku milionów ludzi, którzy byli naszymi sąsiadami zaledwie kilkadziesiąt lat wcześniej. Nie mogłem uwierzyć,



fot. 1. Katownia w Gdańsku,
Muzeum Bursztynu
(fot. M. Świłała)



fot. 2. Ekspozycja w Muzeum Chopina w Warszawie
(fot. M. Świłała)

że nie pozostały żadne interesujące materialne świadectwa godne wyeksponowania na tej jakże oczekiwanej wystawie. Drugim zdarzeniem była wypowiedź prasowa z roku 2016 wicedyrektora Muzeum Miasta Warszawy Jarosława Trybusia, który w tym czasie przygotowywał nową ekspozycję w Muzeum Warszawy¹. Wypowiedź ta uświadomiła mi, że moje odczucia nie są do końca tak subiektywne i być może więcej osób postrzega takie, a nie inne organizowanie wystaw za bardziej lub mniej atrakcyjne. Ośmielony tym, że moje spostrzeżenia nie są odosobnione, pozwoliłem sobie w 2016 roku napisać tekst o tym, czy minęła już moda na multimedialne muzea² [fot. 2].

Jedną z obserwacji poczynionych w trakcie zbierania materiału była refleksja, że rozwój wystaw oparty na multimediami to specyfika naszego kraju, na którą wpływ ma wiele czynników: zapóźnienia wynikające z procesów społecznych, chęć ich nadrobienia, ale także brak materialnych eksponatów wynikający z wojennych grabieży. Kolejnym odkryciem stały się teksty Bjørnara Olsena *W obronie rzeczy*, będące dyskusją o powrocie do problemu rzeczy w dziedzinie nauk humanistycznych. Tam znalazłem mój ulubiony cytat: „Ale spróbujcie jechać na rowerze bez roweru; spróbujcie pomyśleć o swych codziennych czynnościach bez rzeczy”³. Dyskusję nad interesującym mnie zagadnieniem postanowiłem przeprowadzić na podstawie komercyjnego tekstu reklamowego znalezionej w Internecie pt. *Ile kosztuje multimedialna wystawa w muzeum?*, który jest opisem usług firmy New Amsterdam⁴.

1 J. Trybuś, *O wyższości muzealnych gablot nad wirtualnym spacerem po muzeum*, wywiad Katarzyny Boguckiej z Jarosławem Trybusiem, wicedyrektorem Muzeum Warszawy dla *magazyn.7dni.pl* „Ekspresu Bydgoskiego” z dnia 19 sierpnia 2016 r.

2 M. Świłała, *Czy minęła już moda na multimedialne muzea*, [w:] *Wystawiennictwo, scenografia, komunikacja wizualna*, Gdańsk 2016.

Teza nr 1. „Jeżeli naszym celem ma być kształtowanie umysłów, zdecydowanie lepiej koncepcyjnie «skręcić» w stronę muzeum narracyjnego. Tego typu muzea są bardziej otwarte na ludzi i edukują skuteczniej, stawiając (o ile pozwala na to charakter wystawy) na naukę poprzez zabawę, czyli edutainment”. Sformułowanie „kształtowanie umysłów” rodzi wątpliwości co do intencji takich poczynań. Przypadek Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku jest przykładem sytuacji, w której wystawa stała się ofiarą konfliktu wokół prezentowanej narracji. Niestety dominacja narracji i interpretacji historii może odbiegać od rzeczywistości.

Teza nr 2. „Muzeum narracyjne jest odpowiedzią na obecne zmiany społeczne, wywołane postępowaniem technicznym, który wpłynął na styl życia, sposób komunikacji, ale przede wszystkim na pracę mózgu, koncentrację i percepcję. Czy wiesz, że uczniowie o wiele sprawniej poruszają się w świecie technologii niż ich nauczyciele? Najmłodsze pokolenie dużo lepiej przyswaja informacje w formie interaktywnej niż tradycyjnej. Dokładnie na tę zmianę odpowiada koncepcja multimedialnej narracji w muzeum”.

Tezę tę trzeba skonfrontować z wynikami badań naukowych dotyczących takich dziedzin jak psychologia czy pedagogika, odnoszących się do relacji człowieka z materią komputerów i sieci. Obraz korzyści zastosowania multimedialnej, „cyfrowej” ekspozycji prezentowany w materiale reklamowym nie musi być do końca prawdziwy. „Wraz z rozpowszechnieniem technologii informacyjnych pojawiły się ostrzeżenia, że zwiększenie dostępu do komputerów będzie miało szkodliwy wpływ na fizjologię mózgu młodego pokolenia, doprowadzi do zaburzeń uwagi, a może nawet depresji. Współcześnie zostało zauważone, że gry komputerowe przyczyniają się do niszczenia myślenia refleksyjnego, nie sprzyjają również kontemplacji, skupieniu uwagi”⁵. Kolejny cytat dotyczy kontekstu wystaw historycznych: „W kulturze elektronicznej przemocy obrazy, które dotychczas sprawiały, że oglądający współczuł cierpiącemu człowiekowi z powodu odczuwanego bólu, w dzisiejszych czasach często prowadzą tylko do chwilowego skoku adrenaliny. Znieczulenie się na cierpienie innych, brak współczucia – kulturowe zaadaptowanie do przemocy – stanowi być może jedną z najbardziej zagrażających naszemu człowieczeństwu konsekwencji, jakie niesie postęp technologiczny. Technologia nie jest neutralna. Współczesny człowiek mniej czyta, rzadziej sięga do zasobów własnej wyobraźni, to powinno w nas budzić niepokój”⁶. Trzeba również zauważyć, że takie wybiórcze definiowanie grupy docelowej, dla której projektuje się wystawę, grozi wykluczeniem odbiorców z innych grup społeczeństwa.

Teza nr 3. „Przygotowanie odpowiedniej wystawy muzealnej to proces, który wymaga wiedzy i doświadczenia ekspertów. Koszt koncepcji i wykonania ekspozycji multimedialnej zależy od wielu czynników. Tworząc ekspozycję, myślimy nie tylko o tym, jaką fascynującą opowieść przedstawiemy. Musimy również skupić się na bardziej przyziemnych sprawach. Należą do nich m.in. budynek, w którym ma znajdować się muzeum, i jego konstrukcja, budżet, charakter ekspozycji, grupa docelowa, dostępne zbiory oraz liczba stanowisk multimedialnych. Wszystkie te elementy mają zasadniczy wpływ na cenę opracowania”.

Nie wiadomo, jakich ekspertów ma na myśli autor. Eksperti od multimediów mogą wyręczyć muzealników od obowiązku przygotowania scenariusza wystawy. Wynajęcie „firmy od

3 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Warszawa 2013, s.18.

4 <http://shortcut.blog/2017/08/09/ile-kosztuje-ekspozycja-multimedialna-w-muzeum/> [dostęp: 4.11.2018].

5 G. Szumera, *Człowiek a współczesne technologie informacyjne*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, 2016, s. 516.

6 Tamże, s. 518.



fot. 3. Muzeum Katedralne w Łodzi
(fot. M. Świtła)

organizowania wystawy” pozwala na przekazanie spisu eksponatów, a resztą zajmą się eksperci. Ich praca zakończy się realną liczbą potrzebnych lub nie „stanowisk multimedialnych”, które mają swoją cenę jednostkową. Do niedawna projektanci chwalili się, ile stanowisk multimedialnych zastosowali w projekcie. Nadal jest to w Polsce miarą nowoczesności rozwiązań. Dla przypomnienia w Muzeum Żydów w Warszawie zastosowano 200 stanowisk, w tym 73 interaktywne⁷.

Teza nr 4. „Dziś ekspozycja bez wykorzystania multimedii należy do rzadkości. Mnogość dostępnych technik i rozwiązań ogranicza w zasadzie tylko budżet, dlatego w tej kwestii trzeba wykazać się zdrowym podejściem”. Przekornie zgodzę się, że muzea bez multimedii to rzadkość, natomiast gorzej ze zdrowym rozsądkiem. Jak wcześniej wspominałem, porównując zwiedzane przez siebie muzea z tymi projektowanymi w naszym kraju ostatnio, uważam, że na świecie powściągliwiej wykorzystuje się multimedia, a z pewnością nie konkurują one z ekspozycją zbiorów materialnych [fot. 3].

Mam wrażenie, że w Polsce wytworzył się swoisty przymus nowoczesności. Moim ulubionym przykładem jest Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, gdzie, śmiem twierdzić, nowoczesne wyparło dobre, a przymus oglądania w trakcie zwiedzania średniej jakości filmów realizowanych z udziałem członków grup rekonstrukcji historycznej odbieram jako opresję (każde intro do gry komputerowej wygląda sto razy lepiej). Wydaje się, że właśnie muzea prowincjonalne znalazły się w tej swoistej pułapce nowoczesności, ponieważ nie stać ich na drogie produkcje filmowe czy komputerowe, a kupione kioski informatyczne porażają banałem lub nudą. Problem treści, które wykorzystujemy w systemach multimedialnych, to osobne niebezpieczeństwo konieczności konkurowania z pędzącym rynkiem cyfrowej rozrywki w szerokim tego zjawiska rozumieniu. Popularne stwierdzenie, które pada

⁷ M. Nizio, *Bez przesady z multimediami. Rozmowa z projektantem Muzeum Żydów*, wywiad Tomasza Urzykowskiego z Mirosławem Nizio dla dodatku *Kultura „Gazety Wyborczej”* z dnia 30 października 2014 r.

⁸ M. Omilanowska, *Muzea dziś*, wywiad Roberta Pasiecznego i Ewy Witkowskiej dla portalu *muzealnictwo.com*, sierpień 2013.



fot. 4. Muzeum Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli
(fot. M. Świtała)

w kontekście sztuk projektowych, że nowoczesne starzeje się najszybciej, prawdopodobnie będzie miało zastosowanie również do sztuki projektowania wystaw. Znamienny wydaje się komentarz kilkunastoletniego syna mojego znajomego po wizycie we wrocławskim Hydropolis, jednej z najnowszych realizacji firmy New Amsterdam. Młodzieniec ten na pytanie, jak się podobało, odpowiedział, że takie rzeczy ma w telefonie komórkowym. Podobny pogląd wyraziła też prof. Omilanowska w wywiadzie dla portalu Muzeo:

Nie wierzę jednak w świetlaną przyszłość muzeum narracyjnego bez dzieł sztuki i artefaktów, opierającego się wyłącznie na przekazie wirtualnym. Według mnie, taki rodzaj przekazu będzie bardzo trudny do utrzymania, ponieważ wszystkie te narzędzia, dzięki którym muzea narracyjne wchodziły w dialog z widzem, szybko się dezaktualizują pod względem technicznym. Wystawa epatująca widza – zwłaszcza młodego – jedynie bezmiarem możliwości, jakie dają multimedia, za kilka lat będzie się nadawała na złom, gdyż postęp techniczny stworzy już zupełnie nowe możliwości prezentacji⁹ [fot. 4].

Kolejnym zagadnieniem, które rodzi się z rozważań nad projektowaniem multimedialnych ekspozycji, jest zamiana muzeów na coś mniej poważnego, na park rozrywki. Nie jest to wcale problem nowy, został już zauważony w latach pięćdziesiątych i został nazwany „zwulgaryzowaniem muzeum”⁹. Ciekawym zagadnieniem w projektowaniu wystaw narracyjnych jest masowa produkcja scenograficznych dekoracji, które mają nadać materialnej realności uwiarygodniającej multimedialne wystawy. Dostrzegam tu pewną aberrację postaw projektantów [fot. 5].

⁹ A. Wilińska, *Współczesne muzea narracyjne. Analiza przestrzeni muzealnej na przykładzie Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Fryderyka Chopina*, praca magisterska napisana pod opieką dr Iwony Kurz na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, czerwiec 2014, s.13.



fot. 5. Ekspozycja w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku
(fot. M. Świtala)

Bardzo interesująco o tym problemie pisze Justyna Żak, wprowadzając z obszaru filozofii pojęcie symulaków, które „podobnie jak reprodukcje – godzą w autentyczność rzeczy”. Zdaniem Walthera Benjamina to właśnie autentyczność jest najczulszym punktem przedmiotów kultury i sztuki: „jest kwintesencją wszystkiego, co od początku jej istnienia poddawało się przekazowi, począwszy od jej materialnego trwania, aż po świadectwo o historii. Ponieważ to ostatnie opiera się na egzystencji materialnej, przeto w reprodukcji – tam, gdzie owa materialna egzystencja rzeczy wymyka się ludzkiemu poznaniu – niepewne staje się również świadectwo wystawione za sprawą historii (...). Zatraca się tutaj coś, co streszcza się w pojęciu aury (...). Według Benjamina ten proces przekazu, oparty na przedmiotach nieautentycznych, prowadzi do wstrząsu tradycji”¹⁰. Jeszcze inaczej tę niematerialną aurę nazywa Mirosław Żelazny w artykule *Problem autentyczności dzieła sztuki*, przypominając zasadę Platona – patrz w rzeczy, postrzegaj ideę. Przypisuje przedmiotom operowanie szyfrem transcendencji łączącym człowieka z niematerialnym wymiarem bytu¹¹.

W moich rozważaniach nie chcę przekreślić roli multimediiów w projektowaniu wystaw, a jedynie zwrócić uwagę na zachwianie proporcji, do jakiego dochodziło moim zdaniem w Polsce w ciągu ostatnich lat, jeśli przyjąć otwarcie MHŻP w 2014 roku jako apogeum nurtu fascynacji multimediami w budowaniu scenariuszy i projektowaniu wystaw. Należy zwrócić uwagę na to, że cały czas powstają muzea, w których emocje wzbudzane są jakością realnej przestrzeni architektonicznej, a multimedia w muzeach świata na ogół pełnią rolę pomocniczą w stosunku do rzeczywistych eksponatów [fot. 6].

10 J. Żak, *Muzea wirtualne na drodze konfliktu i dialogu z rzeczywistością*, [w:] *Sztuka w muzeum*, Bydgoszcz 2017, s. 172.

11 M. Żelazny, *Problemy autentyczności dzieła sztuki (wartości estetyczne, heroizm pochlebstwa, szyfr transcendencji)*, [w:] *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Warszawa-Toruń 2012.



fot. 6. Ekspozycja w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku (fot. M. Światała)

Odpowiedź na pytanie postawione na wstępie jest nieoczywista, bo oba modele konstruowania wystaw usurpują sobie prawo do wywoływania emocji. Jestem zwolennikiem tezy, że w przedmiotach realnych łatwiej te emocje odkryć. Perspektywę zagadnienia pozwolę sobie na zakończenie przedstawić w formie jeszcze jednego cytatu z opracowania Justyny Żak:

Wydaje się, że model nowoczesnego muzeum pełnego symulakrów i reprodukcji może być atrakcyjny nie tylko dla jego twórców, ale również dla odbiorców – ludzi współczesnych, dla których wirtualna rzeczywistość stanowi obecnie istotną sferę życia. Nie należy jednak mieć złudzeń, że różnica w przyjęciu określonej koncepcji muzeum jest jedynie kwestią techniki przekazu. Rezygnacja z „oddziaływania aury” oryginalnego przedmiotu, decyzja, by za sprawą narracji historycznych oraz symulacji kreować minioną rzeczywistość, wiąże się w pewnym sensie z tworzeniem zupełnie nowego świata, który może czerpać z materialnej rzeczywistości, może ją upowszechniać, ale także może ją wypaczać, albo się do niej w ogóle nie odnosić. Reasumując, w pytaniu o znaczenie muzeów wirtualnych zasadnicza powinna być przede wszystkim refleksja nad ich relacją ze światem realnym¹².

Bibliografia

Nizio M., *Bez przesady z multimediami. Rozmowa z projektantem Muzeum Żydów*, wywiad Tomasza Urzykowskiego z Mirosławem Nizio dla dodatku *Kultura „Gazety Wyborczej”* z dnia 30 października 2014 r.

Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Warszawa 2013.

Szumera G., *Człowiek a współczesne technologie informacyjne*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej”, 2016.

Świtła M., *Czy minęła już moda na multimedialne muzea*, [w:] *Wystawiennictwo, scenografia, komunikacja wizualna*, Gdańsk 2016.

Trybuś J., *O wyższości muzealnych gablot nad wirtualnym spacerem po muzeum*, wywiad Katarzyny Boguckiej z Jarosławem Trybusiem, wicedyrektorem Muzeum Warszawy dla *magazyn.7dni.pl „Ekspresu Bydgoskiego”* z dnia 19 sierpnia 2016 r.

Wilińska A., *Współczesne muzea narracyjne. Analiza przestrzeni muzealnej na przykładzie Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum Fryderyka Chopina*, praca magisterska napisana pod opieką dr Iwony Kurz na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, czerwiec 2014.

Żak J., *Muzea wirtualne na drodze konfliktu i dialogu z rzeczywistością*, [w:] *Sztuka w muzeum*, Bydgoszcz 2017.

Żelazny M., *Problemy autentyczności dzieła sztuki (wartości estetyczne, heroizm pochlebstwa, szyfr transcendencji)*, [w:] *Wokół zagadnień estetyki zabytku po konserwacji i restauracji*, Warszawa–Toruń 2012.

Źródła internetowe

<http://shortcut.blog/2017/08/09/ile-kosztuje-ekspozycja-multimedialna-w-muzeum/> dostęp 04-11-2018.

¹² J. Żak, *Muzea wirtualne...*, dz. cyt., s. 173.

PROBLEMATYKA REALIZACJI WYSTAW W OBIEKTACH ZABYTKOWYCH

LECH TEMPCZYK

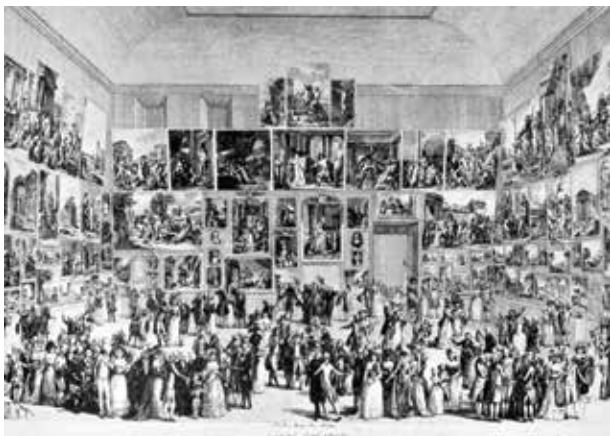
Urodzony w 1946 roku w Sopocie. Absolwent PWSSP (obecnie ASP) w Gdańsku, dyplom na Wydziale Architektury i Wzornictwa w pracowni profesora Bolesława Petryckiego w 1972. Od 1972 roku pracownik ASP w Gdańsku. W latach 1990–1996 pełnił funkcję Dziekana Wydziału Architektury i Wzornictwa. Prowadził Pracownię Podstaw Wystawiennictwa i Pracownię Projektowania Wystaw. Projektant architektury wnętrz, wystaw oraz mebli, prowadzi pracownię projektową w Sopocie. Od projektu dyplomowego zasadniczym obszarem jego zainteresowań jest projektowanie wystaw. W 1997 roku nagrodzony przez Ministra Kultury i Sztuki (wraz z zespołem: prof. Przemysław Krajewski, prof. Hubert Smużyński) nagrodą Grand Prix za wystawę *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, upamiętniającą 1000-lecie Gdańska.

Realizacja kilkunastu wystaw w ciągu ostatnich 20 lat oraz obserwacja wielu wydarzeń wystawienniczych w Polsce i Europie wzbudziły we mnie chęć znalezienia odpowiedzi na pytanie dotyczące właściwego sposobu realizacji współczesnych ekspozycji we wnętrzach historycznych. Zasadniczym problemem jest tu odnalezienie drogi łączącej temat wystawy, jej scenariusz oraz metody ekspozycji w przestrzeni ekspozycyjnej ze specyficznymi cechami historycznymi przestrzeni wykorzystywanej w celach ekspozycyjnych. Zagadnienie to zamierzam omówić przy okazji prezentacji zrealizowanej w 2008 roku wystawy twórczości Bertholda Franza Hellingratha w Ratuszu Głównym Miasta Gdańska.

Tematy wystaw czasowych, ich scenariusze, techniki eksponowania czy fundusze przeznaczone na ich realizację – wszystkie te elementy należy brać pod uwagę, dążąc do opracowania możliwie najlepszej formy ekspozycji w przestrzeni, której nie powinniśmy nadmiernie „modelować”, tym bardziej zaś naruszać jej historycznego charakteru. Uściślając rozważany problem, chcę na początku zaznaczyć wyraźnie, że dotyczy on związków pomiędzy wyznaczoną przestrzenią wystawienniczą a realizowanym tematem ekspozycji.

W takich przypadkach zawsze dochodzi do pewnej formy zderzenia przestrzeni o zdefiniowanej formie architektonicznej, wypełnionej historycznie ukształtowanym wyposażeniem, a realizowaną wystawą. Znana mi literatura opisująca ten problem, obserwacje poczynione podczas licznych wystaw oraz własne doświadczenia skłaniają mnie do przekonania, że precyzyjne określenie wykładni postępowania w omawianych sytuacjach nie jest możliwe.

Odmienność postępowania wynika z różnorodności stopnia historyczności obiektu, a także tematu czy jego prezentowanej „objętości”. Sposób realizowania wystawy w zastanej powierzchni wystawienniczej winien przyczyniać się do wytworzenia czytelnego związku opartego na precyzyjnie budowanej równowadze, której podstawą jest historyczna nieopartzalność charakteru wnętrza budowli.



Il. 1. Luwr



Il. 2. Luwr, Wielka Galeria, widok z końca XVIII wieku

O adaptowaniu wnętrz historycznych na przestrzenie muzealne i wystawiennicze

Muzea można klasyfikować według różnych kryteriów, a więc według rodzaju zbiorów – tu mielibyśmy muzea artystyczne, historyczne, etnograficzne, przyrodnicze, techniczne itd.; następnie według kryterium własności – są więc państwowe i municypalne, uniwersyteckie czy prywatne; dalej według ich statusu: narodowe, centralne, okręgowe, miejskie; według dawności, rangi i wielkości zbiorów, popularności mierzonej liczbą odwiedzających i pewnie wedle jeszcze wielu innych kryteriów. Dla architekta może najciekawsze jest jednak to, w jakiej przestrzeni pokazywane są muzealne zbiory. I tu zasadniczo (jeśli pominąć muzea na wolnym powietrzu, popularnie zwane skansenami) można wyróżnić dwa rodzaje przestrzeni – takie, które zostały zaprojektowane specjalnie na użytek instytucji muzealnej, oraz takie, które na potrzeby muzeum zostały zaadaptowane.

Oczywiście te pierwsze są często spektakularne, to one przyciągają uwagę historyków architektury, to na ich temat wydaje się wiele publikacji i to one przede wszystkim pozostają w historii architektury. Przykładów tego rodzaju można tu przytoczyć mnóstwo – od monachijskiej Glyptotheki Leona von Klenze, przez Galerię Drezdeńską Gottfrieda Sempera, nowojorskie Muzeum Guggenheima Franka Lloyda Wrighta i Centrum Pompidou Renzo Piano i Richarda Rogersa, aż po budowle rosnące jak grzyby po deszczu w ostatnim dwudziestoleciu, których chyba najbardziej spektakularnym i sławnym przykładem jest Muzeum Guggenheima Franka Gehry'ego w Bilbao.

Jednak i wśród budynków adaptowanych są przykłady sławne, ponadto często tak już zośnięte ze swoją nową muzealną funkcją, że zapominamy, iż zbudowane były w innych celach – Luwr czy florencka galeria Uffizi mogą tu służyć za przykład. Właśnie takie przestrzenie będą nas tu interesować.

Luwr to przypadek szczególny. Rozbudowywana przez stulecia siedziba francuskich królów podczas rewolucji francuskiej została zmieniona w pierwsze prawdziwe publiczne mu-

zeum na świecie. Co prawda już wcześniej istniały zbiory, które udostępniono publiczności, jednak dostęp do nich był mocno ograniczony [Il. 1, Il. 2].

To wszystko sprawia, że projektant, zanim przystąpi do pracy już ściśle projektowej, powinien jak najgłębiej poznać i zrozumieć nie tylko obiekty składające się na ekspozycję, ale także sam obiekt historyczny, w którym wystawa będzie prezentowana.

Sądzę, że wystawy z czasem ulegają pewnej dewaluacji nie tyle ze względu na samą ich treść, ile raczej ze względu na sposób ich realizacji. Wprowadzanie nowych technik ekspozycjonowania istotnych w tworzeniu nowego wizerunku wystaw daje szansę nadania im nowego, świeżego obrazu. Wydobywanie wszelkich cech ekspozycji: estetycznych, emocjonalnych, poznawczych czy dydaktycznych staje się celem tworzenia nowych, „bardziej czytelnych” realizacji.

Jedną z ostatnich okazji przyjrzenia się temu problemowi była dla mnie realizacja wystawy B.F. Hellingratha w Ratuszu Głównego Miasta – oddziale Muzeum Historycznego Miasta Gdańska. Realizując trzecią już wystawę w tych historycznych wnętrzach, coraz pełniej – mam nadzieję – odczytuję ich wyraz przestrzenny. Bez wątplenia omawiane miejsce pozwala wyraźnie dostrzec wszelkiego rodzaju „zderzenia” realizowanej wystawy z zastaną przestrzenią, noszącą jasne, czytelne cechy historyczne. Poszczególne wnętrza ratuszowe prezentują różny stan zachowanych cech określających ich historyczność. Niektóre z pomieszczeń wypełnione są stałymi zabytkowymi elementami wyposażenia, dzięki którym przywołać można obrazy sprzed setek lat. Inne zachowały jedynie swoją najogólniejszą architektoniczną wymowę, określoną jedynie przez kształt i skalę przestrzeni.

Te najwcześniejsze, na poły publiczne, muzea powstawały przede wszystkim we Włoszech. Przykład dał Sykstus IV, który udostępnił wspaniały zbiór rzeźb antycznych rzymskiej publiczności jeszcze w XV wieku. Jego śladem poszedł wielki mecenas sztuki Juliusz II, który w 1506 roku otworzył dla publiczności zbiory watykańskie. Następnie – jeszcze w tym samym, XVI stuleciu – w ograniczonym zakresie udostępniono wspaniałe zbiory we florenckich Uffiziach.

Do czasów oświecenia jeszcze w kilku krajach pojawiły się podobne inicjatywy. Dopiero jednak wraz z rozwojem idei oświeceniowych w XVIII wieku zaczęto formułować coraz wyraźniej postulat otwarcia monarszych zbiorów dla szerokiej publiczności, a z czasem – przekształcania ich w zbiory narodowe. Na tej fali narodowe zbiory sztuki stworzyć chciał także Stanisław August Poniatowski, jednak rozbiory zniweczyły zamysł.

Skoro początki muzealnictwa tak często wiążą się z udostępnieniem publiczności zbiorów królewskich, książęcych czy papieskich, nie dziwi, że to właśnie siedziby władców stawały się pierwszymi gmachami muzealnymi, co zapewne płynęło na to, że w XIX wieku nowo projektowane gmachy muzealne również często przypominały pałace. Nas jednak bardziej interesuje tutaj to, w jaki sposób przekształcono dawne siedziby monarsze na muzea. I tu trzeba wrócić do Luwru.

Jeszcze za czasów Ludwika XV udostępniono publiczności jedną salę, w której – zgodnie z gustem epoki – pokazywano przede wszystkim rzeźby antyczne i obrazy Rafaela. Trudno tu jednak mówić o jakiejś świadomej adaptacji na cele muzealne. Taką próbę podjęto dopiero za czasów Ludwika XVI, kiedy to na cele muzealne Francji, jak je zamierzano nazwać, miała zostać przeznaczona część reprezentacyjnych pomieszczeń Luwru, m.in. sławna Wielka Galeria.



fot. 3. Galeria Uffizzi, Florencja



fot. 4. Leo von Klenze, fragment nowej części Ermitażu, ok. 1850

Monarcha jednak nie zgodził się na proponowane wówczas rozwiązania. Radykalną zmianę przyniosła rewolucja francuska.

Królewskie zbiory przekazano narodowi, a Luwr zamieniono na muzeum. W następnych latach zbiory te zaczęły się gwałtownie powiększać, przede wszystkim w wyniku jednej z największych w dziejach akcji grabieży dzieł sztuki rozpoczętej jeszcze w czasach rewolucyjnych, a kontynuowanej przez Napoleona Bonaparte. Ten rozrost kolekcji wymuszał także zmiany aranżacji wnętrz, nowa funkcja wymagała przede wszystkim rozwiązania problemu oświetlenia. Rozległe prace adaptacyjne przeprowadzono w 1801 roku. W ciągu następnych dziesięcioleci rosnąca kolekcja wymusiła rozbudowę pałacu.

Wraz z wprowadzeniem do zabytkowych budynków funkcji muzealnej zmianom podlegały nie tylko ich wnętrza, ale i kształt zewnętrzny. Co prawda na ogół nie posuwano się do jakichś drastycznych przekształceń, jednak zarówno w XIX, jak i w XX wieku nie cofano się przed wprowadzaniem zmian. Dobrym przykładem z XIX stulecia mogą być losy florenckiego pałacu Uffizi, który sam w sobie stanowi jedno z najcenniejszych dzieł włoskich architektury późnego renesansu [fot. 3].

Zaprojektowany w XVI wieku przez Giorgia Vasariego gmach, który pierwotnie miał mieścić siedzibę królewskich urzędów (stąd przecież nazwa), w XIX stuleciu, kiedy już gmach pełnił funkcje muzealne, wzbogacano o posągi wybitnych artystów. W XX wieku bodaj najsłynniejszą ingerencją stał się wprowadzony w końcu lat 80. na dziedziniec Luwru niezwykle udany funkcjonalnie podziemny hall wejściowy, nakryty kontrowersyjną piramidą autorstwa Ieoha Ming Peia.

Nieco inny niż Luwr przykład stanowi siedziba równie sławnego madryckiego Muzeum Prado. I w tym wypadku na publicznie dostępne muzeum otwarte w 1819 roku zaadaptowano wnętrza budowli królewskiej, przy czym zaprojektowany w 1785 roku przez Juana de Villanuewę gmach od początku miał pełnić funkcję muzealną – miał bowiem mieścić królew-



fot. 5. Edmund Malachowicz, ekspozycja
w Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1965

skie zbiory przyrodnicze. Przekształcenie było więc w tym wypadku stosunkowo naturalne.

Z jeszcze innym rodzajem adaptacji mamy do czynienia w wypadku petersburskiego Ermitażu. Tutaj zespół historycznych pałaców carskich w połowie XIX wieku został uzupełniony nowym gmachem, który zaprojektował jeden z najwybitniejszych ówczesnych architektów europejskich, Leo von Klenze. Zmieniająca się w ciągu XIX, a zwłaszcza w XX wieku estetyka wystawiennicza sprawiła, że wnętrza Ermitażu – zarówno te adaptowane, jak i te projektowane specjalnie na cele muzealne – podlegały poważnym zmianom.

W ostatnich dziesięcioleciach, korzystając z rozległych pałacowych przestrzeni, wprowadzono np. obszerne szklane gabloty mieszczące zabytki rzemiosła artystycznego, czego przykład można znaleźć w Sali Herbowej Pałacu Zimowego. Luwr, Prado czy Ermitaż dowodzą, jak dobrze adaptacji na muzea poddawały się wzniesione w XVII czy XVIII wieku obszerne rezydencje monarsze. Nie tylko one służyły jednak do tego celu. Nierzadkie są przecież wypadki umieszczania ekspozycji muzealnych także w o wiele ciasniejszych, pozbawionych układów amfiladowych wnętrzach średniowiecznych czy renesansowych zamków albo w budynkach poklasztornych [fot. 4].

Tu można by podać niezliczone przykłady, wśród których mogłoby się znaleźć także wiele polskich instytucji muzealnych, choćby Muzeum Zamkowe w Malborku, gdańskie Muzeum Narodowe, czy wrocławskie Muzeum Architektury zaaranżowane przez Edmunda Małachowicza w 1965 roku [fot. 5].

To ostatnie jest o tyle ważne, że stanowi dość rzadki na gruncie polskim przykład recepcji sugestywnych wzorów włoskich. Bez wątplenia to właśnie Włosi, zwłaszcza w pierwszych latach po II wojnie światowej, ustanowili pewien standard adaptowania wnętrz historycznych na muzea, który pod wieloma względami obowiązuje do dziś. Przede wszystkim polega on na konsekwentnym unikaniu jakichkolwiek stylizacji historycznych. Elementy nowe utrzymane są w jednoznacznie modernistycznej estetyce, jednakże skalą, barwą i materią wpisują



fot. 6–7. Carlo Scarpa Museo Correr, Wenecja, 1953



fot. 8. Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Verona, 1956–1964

się w zabytkową przestrzeń. Napięcie pomiędzy historyczną materią murów, portali, opraw okiennych czy belkowych stropów a niemal zgeometryzowanymi, abstrakcyjnymi formami nowoczesnych interwencji stanowi istotę tej stylistyki.

Drugim, równie ważnym, a może nawet ważniejszym, jej elementem jest wyraźna pre-dylekcja do aranżowania przestrzeni w sposób oszczędny, wręcz ascetyczny i związana z tym tendencja do prezentowania stosunkowo nielicznych, niekiedy wręcz pojedynczych dzieł w jednej przestrzeni wystawienniczej. Wpływa to z jednej strony na znaczniejsze wyeksponowanie samej przestrzeni architektonicznej mieszczącej ekspozycję, z drugiej zaś – na o wiele wyrazistsze wyeksponowanie samego zabytku czy dzieła sztuki, niż to ma miejsce w tradycyjnej ekspozycji, gdzie sąsiedztwo licznych obiektów wpływa na swego rodzaju kofonię plastycznego wyrazu.

Do najznakomitszych mistrzów tego rodzaju projektowania należą: Franco Albini Palazzo Rosso w Genui (1952–1962), Carlo Scarpa Gallerie dell'Accademia w Wenecji (1945–1959), Carlo Scarpa Museo Correr w Wenecji (1953), Carlo Scarpa Galleria Regionale di Sicilia, Palazzo Abatellis w Palermo (1953–1954), Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio w Weronie (1954–1956), Studio BBPR (Castello Sforzesco w Mediolanie, 1954–1956) [fot. 6–12].

Bez wątplenia włoskie próby z tego okresu wpłynęły w sposób decydujący na pojmowanie powinności projektanta adaptującego na cele muzealne i wystawiennicze przestrzenie historyczne w całej Europie lat 50–70. Równie wiele w tym zakresie zawdzięcza włoskiej tradycji najbardziej spektakularna adaptacja lat 80., co nie dziwi, skoro jej autorką była włoska projektantka. Mowa o Gae Aulenti, która w latach 1980–1986 przeprowadziła znakomitą adaptację paryskiego dworca kolejowego Gare d'Orsay (zbudowanego w latach 1899–1900) na cele muzealne. Tym razem jednak zadanie było zupełnie innego rodzaju niż to, z którym wcześniej mierzyli się architekci [fot. 13].

Dotychczas na cele muzealne przeznaczano zazwyczaj przestrzenie pałaców czy klasztorów, które same w sobie zawierały już znaczny potencjał historyczny i emocjonalny, a do tego stanowiły najczęściej zespół licznych i odseparowanych od siebie większych czy mniejszych



fot. 9–10. Carlo Scarpa Museo di Castelvecchio, Verona, 1956–1964



fot. 11. Franco Albini Palazzo Rosso Genua, 1952–1956



fot. 12. Franco Albini, wystawa Delacroix, Biennale w Wenecji 1956

pomieszczeń. Dzięki temu w naturalny sposób można było skupiać czy wręcz kontrolować uwagę widza, kierując ją na poszczególne dzieła. Tym razem sytuacja była zupełnie innego rodzaju. Adaptacji miała być poddana wielka, jednorodna przestrzeń hali dworcowej. Ponadto sam typ budynku nie budził tak jednoznacznych skojarzeń z historią i sztuką jak adaptowane wcześniej średniowieczne czy renesansowe rezydencje. Projektantce udało się jednak wykreować przestrzeń w jakiś sposób zbliżoną do tych, które wcześniej adaptowali Albini czy Scarpa. Skarby malarstwa projektantka „zamknęła” w odrębnych pomieszczeniach, jakby architektonicznych szkatułach wbudowanych w monumentalną przestrzeń dworcowego hallu, natomiast rzeźby ustawiła dość swobodnie, może nawet nieco abstrakcyjnie w powstałym między tymi „szkatułami” obszernym korytarzu. Dzięki temu – paradoksalnie – imponująca aranżacja Musee d’Orsay, choć dokonana została przy pomocy odmiennych środków plastycznych (raczej postmodernistycznych), zachowała wiele z wcześniejszego włoskiego podejścia skupionego na oddziaływaniu pojedynczego dzieła sztuki. Projektantce udało się bowiem w ogromnej podworcowej przestrzeni stworzyć warunki do zindywidualizowanego obcowania z dziełami sztuki, a równocześnie zachować przestronność i monumentalizm pierwotnej przestrzeni.

Właśnie połączenie szacunku i zrozumienia dla aranżowanej przestrzeni ze zrozumieniem charakteru eksponowanych tam dzieł stanowi podstawę powodzenia tego rodzaju przedsięwzięć. W Polsce ostatnich lat przedsięwzięciem porównywalnym z paryskim Musee d’Orsay jest bez wątpienia Muzeum Powstania Warszawskiego, które również umieszczono w historycznej przestrzeni użytkowej – dawnym gmachu elektrowni tramwajów Miejskich w Warszawie (zbudowanym w latach 1905–1909), budynku zaledwie kilka lat młodszym od paryskiego dworca. Przeprowadzona tam w ostatnich latach aranżacja różni się znacząco od paryskiej, tak jak różnią się między sobą świetliste malarstwo impresjonizmu od mrocznych kanałów powstańczych.

Przywołane powyżej przykłady, które przecież stanowią tylko ułamek realizacji tego typu, wystarczają, by stwierdzić, że problem adaptacji i aranżacji wnętrz historycznych na



fol. 13. Adaptacja paryskiego dworca kolejowego Gare d'Orsay

cele wystawiennicze niezwiązane bezpośrednio z historią adaptowanego obiektu jest problemem ważnym i swoistym, domagającym się specyficznych środków artystycznych. Przykłady te pokazują również, że możliwe są tu różnego rodzaju metody i sposoby podejścia. Ważne, by wynikały one z uczciwego i głębokiego zrozumienia zarówno adaptowanej przestrzeni, jak i tematu oraz treści samej wystawy. Zachowanie równowagi między tymi dwoma fundamentalnymi czynnikami każdorazowo stanowi o powodzeniu podejmowanego przez projektanta przedsięwzięcia.

Powtarzając za Louisem Kahnem, należy stwierdzić iż, „każda budowla musi mieć... swą własną duszę”. Zdanie to należy odnieść przede wszystkim do wnętrz, których wizerunek tworzyła historia, a ludzie pozostawili w nich znak swojej epoki.

ELEMENTY EKSPOZYCJI W PROCESIE REWITALIZACJI WNĘTRZ POKAMEDULSKICH ZESPOŁÓW KLASZTORNÝCH W POLSCE I NA LITWIE

JOANNA WALENDZIK-STEFAŃSKA

absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1990) oraz Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (1986), stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki w 1991 r. Od wielu lat pracuje jako profesor warszawskich uczelni artystycznych – na Wydziale Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych i na Wydziale Sztuki Nowych Mediów Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych. Jest malarką, projektantką architektury, wnętrza i mebli, promotorem i recenzentem rozpraw doktorskich i przewodów habilitacyjnych w dziedzinie sztuk pięknych. Jej rysunki, pastele oraz obrazy olejne można znaleźć w wielu prywatnych kolekcjach w kraju i za granicą. W Polsce są eksponowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych, takich jak Międzynarodowe Biennale Pasteli i Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulotnej w Uniejowie. Maluje portrety i pejzaże. Ulubionym motywem artystki jest pejzaż miejski – autorska interpretacja struktury miasta, jego światła i barwy. Równoległy ważny nurt twórczości artystki to architektura i sztuka sakralna: projekty wnętrza kościołów i kaplic współczesnych i zabytkowych, unikatowe elementy wyposażenia, witraże. Witraże sakralne, abstrakcyjne lub realistyczne, stylizowane i patynowane można znaleźć np. w kościołach Krakowa i Łodzi, w Suszcu koło Pszczyny, w Drzewocinach i Suwałkach. Witraż *Portret prof. Tadeusza Kotarbińskiego* ozdabia gabinet rektora Uniwersytetu Łódzkiego. We współpracy z mężem i architektem Piotrem Stefańskim realizuje budynki mieszkalne, obiekty użyteczności publicznej (szkoły, przedszkola, domy opieki) oraz monumentalne budowle sakralne, takie jak sanktuarium Miłosierdzia Bożego w Łodzi, kościół Archanioła Michała w Łodzi, kościół św. Wacława w Warszawie. Ostatnimi zrealizowanymi projektami były kaplice ekumeniczne na lotniskach w Warszawie i Łodzi, kaplica Adoracji w Archikatedrze Łódzkiej oraz rewitalizacja pokamedulskiego zespołu klasztornego nad jeziorem Wigry. Ostatnie indywidualne wystawy malarstwa to: *Miasto*, Centrum Informacyjne Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Warszawa, styczeń 2018; *Joanna Stefańska. Malarstwo*, Studio Sztuki, ul. Koszykowa 86, Warszawa, 14–30 maja 2014 (w tym Noc Muzeów); *Joanna Walendzik-Stefańska. Salon wystawowy*, NOK Galeria, Nowy Tomyśl, lipiec–sierpień 2015; *Joanna Walendzik-Stefańska. Painting*, Dom Pracy Twórczej w Uniejowie, maj–czerwiec 2015. Autorka monografii *Kaplica w polskiej architekturze sakralnej* (ASP w Warszawie, Warszawa 2017, ISBN 978-83-65455-85-7). Redaktor monografii wieloautorskiej *Przestrzeń i czas* (ASP w Warszawie, Warszawa 2018, ISBN 978-83-65455-86-4).

1. Kameduli w Polsce

Na przełomie XVII i XVIII wieku w Polsce funkcjonowało siedem klasztorów kamedulskich. Dziś w dwóch kongregacjach w Polsce i na świecie żyje około 140 mnichów. Założycielem zgromadzenia był św. Romuald, mnich benedyktyński (dlatego za drugiego ojca założyciela kameduli uważają św. Benedykta). Urodzony w X wieku św. Romuald był duchowym mistrzem i założycielem pierwszej pustelni powstałej we Włoszech, niedaleko Asyżu, na ziemiach możnowładcy Maldoli. Od Campo Maldoli (Pole Maldoli) wywodzi się nazwa pierwszego eremu – Camaldoli. Kongregacja wywodząca się z Camaldoli istnieje do dziś [fot. 1, fot. 2]. Oprócz niej funkcjonuje założona w 1520 roku przez Paola Giustinianiego kongregacja Góry Koronnej, z której wywodzą się wszystkie pustelnie zakładane na ziemiach polskich w XVI i XVII wieku, pustelnie fundowane zwykle na wzgórzach, wśród lasów w pobliżu zbiorników wodnych lub rzek.

Eremy kamedulskie funkcjonujące do dziś w Polsce to: krakowskie Bielany, Pustelnia Srebrnej Góry i bieniszewska Sowia Góra, Pustelnia Pięciu Braci Męczenników. Życie w klasztorze kamedulskim upływa na modlitwie i medytacji. Brodaci, noszący białe habity mnisi zgodnie z benedyktyńską zasadą „Ora et labora” (Módl się i pracuj) kilka godzin dziennie pracują fizycznie. Nie rozmawiają bez potrzeby, modlą się wspólnie, a posiłki spożywają samotnie w swoich domkach. Niektórzy decydują się na rekluzję, czyli całkowite odosobnienie (bez kontaktu z innymi członkami wspólnoty). Żadne ze zgromadzeń zakonnych nie wypracowało tak charakterystycznej formy zamieszkiwania jak kamedulskie domki z ogródkami. Niestety w polskich pustelniach nie zachowało się ich wiele. Za to inne obiekty, kościoły, foresterie (domy gościnne), infirmerie (szpitaliki) i zabudowania gospodarcze stanowią wciąż skarbnicę zabytkowych elementów architektonicznych, cennych przedmiotów i materiałów archiwalnych.

Oprócz wspomnianych działających eremów obecnie w Polsce i na Litwie istnieją cztery pokamedulskie zespoły klasztorne, obiekty pozostające nadal własnością Kościoła katolickiego. Są to:

- litewskie Pożajście (obecnie przedmieście Kowna), obiekty Pustelni Monte Pacis, zarządzane przez siostry kazimierzanki;
- warszawskie Bielany, obecnie parafia pw. bł. Edwarda Detkensa w Lasku Bielańskim;
- położone w diecezji sandomierskiej Rytwiiany – Pustelnia Złotego Lasu, obecnie Diecezjalny Ośrodek Kultury i Edukacji „Źródło”;
- Erem Wyspy Wigierskiej, własność diecezji ełckiej, wiele lat dzierżawiony przez Ministerstwo Kultury i Sztuki jako Dom Pracy Twórczej, obecnie obiekt zarządzany przez Fundację Wigry Pro jako siedziba Wigierskiego Areopagu Nowej Ewangelizacji.

Wszystkie wymienione zespoły pozostają pod ochroną konserwatorską, częściowo lub w całości, niektóre zostały wpisane do rejestru zabytków.

Zespoły te, unikatowe w swoim układzie przestrzennym, wyjątkowe na tle architektury europejskiej XVII wieku, stanowią cenną część dziedzictwa kultury materialnej Polski.

2. Problemy rewitalizacji

Początek XXI wieku to dla kamedulskich zespołów czas wyjątkowy. To właśnie w ostatnich latach przypadły znaczące rocznice w historii ich fundacji. Pustelnia w Rytwianach obchodziła 400. rocznicę założenia klasztoru, 375-lecie obchodziły warszawskie Bielany. Rok 2017 to 350. rocznica przybycia kamedułów nad jezioro Wigry itd. W ostatnich latach też dzięki zaangażowaniu wielu ludzi udało się pozyskać znaczące fundusze na ich rewitalizację. Wszystkie pustelnie (eremy), te czynne i nie, po kilkuset latach podniszczone, niektóre wręcz zdezastrowane, kosztowne w eksploatacji i zupełnie niedostosowane do współczesnych norm budowlanych, wymagały znaczących nakładów finansowych. Ich rewitalizacja wiązała się też z koniecznością adaptacji do nowych funkcji zarówno religijnych, jak i świeckich:

- religijnych (miejsca organizacji dni skupienia, rekolekcji i wykładów);
- edukacyjnych związanych z historią i kulturą regionu (miejsca organizacji warsztatów tematycznych, konferencji, sprzedaży produktów regionalnych);
- związanych z turystyką (funkcje hotelarsko-gastronomiczne).

Podstawowymi zadaniami realizowanymi przy remontach i przebudowach klasztornych budynków były:

- ochrona i konserwacja zachowanej architektonicznej tkanki zabytkowej (osuszenie ścian, wymiana więźby dachowej i tynków);
- dostosowanie do współczesnych norm ochrony przeciwpożarowej (nowe klatki schodowe, instalacje SAP);
- dostosowanie do współczesnych norm cieplnych (ocieplenie ścian i stropów);
- dostosowanie budynków do potrzeb osób niepełnosprawnych (windy, pochylnie, eliminacja barier);
- wprowadzenie współczesnych ekonomicznych systemów instalacyjnych (ogrzewanie, wentylacja, klimatyzacja, instalacje niskoprądowe).

Rewitalizacja zależnie od koncepcji właścicieli i uzyskanych środków przebiegała różnymi torami, z mniejszym lub większym pietyzmem w rekonstrukcji lub stylizacji remontowanych

wnętrz. W Rytwianach przeprowadzono solidny remont tkanki architektonicznej z wyposażeniem obiektu w nowe instalacje i dostępne na rynku standardowe meble i sprzęty.

Solidna konserwatorska rekonstrukcja elementów wyposażenia i mebli miała miejsce w klasztorze na krakowskich Bielanych. Swobodna interpretacja kształtowania klimatu wnętrz nawiązującego do historii miejsca z wprowadzeniem rekonstruowanych elementów wnętrza i mebli to idea przeprowadzona w Pożajściu. Z kolei w obiektach Wyspy Wigierskiej zrealizowano generalny remont dwóch budynków kaplicy Kanclerskiej i Domu Królewskiego, realizując projekt indywidualnej stylizacji wnętrz, nawiązującej do historii, ale wprowadzającej elementy i materiały nowoczesne. We wszystkich rewitalizowanych obiektach realizowane w różnej skali pojawiły się elementy ekspozycji zwykle nawiązującej do historii i duchowości zgromadzenia oraz wkładu mnichów w rozwój cywilizacji regionu:

- cela mnicha (diorama celi z XVII wieku);
- ekspozycje typu muzealnego w gablotach – przedmioty zabytkowe, jak naczynia liturgiczne, książki, habity czy monety (Rytwiany, Pożajście);
- teksty, dokumenty i fotografie (oryginały, nadruki) w gablotach, na ścianach (Wigry);
- stylizowane elementy wyposażenia wnętrz, mebli i oświetlenia (Wigry, Pożajście);
- stylizowane witraże i malowidła ściennie (Wigry).

Niezbędne fundusze na prace rewitalizacyjne pozyskiwano z wielu źródeł. Z własnej działalności (rekolekcje, dni skupienia, szkolenia i wykłady, imprezy lokalne, działalność hotelarsko-gastronomiczna), z dotacji sponsorów i przyjaciół, środków diecezjalnych i programów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz innych instytucji rządowych. Głównym źródłem finansowania były jednak fundusze unijne z puli programów regionalnych dotacji dla poszczególnych województw.

3. Rewitalizowane zespoły architektoniczne

3.1. Erem Pięciu Braci Męczenników w Bieniszewie

Bieniszew to osada położona około 8 km na północny zachód od Konina, wśród lasów dawnej Puszczy Bieniszewskiej. Pustelnia znajduje się na wzniesieniu zwanym Sowią Górą. Według legendy w miejscu lokacji klasztoru w 1003 roku poniosło śmierć męczeńską pięciu uczniów św. Romualda, uznawanych za pierwszych kamedułów na ziemiach polskich. Do Bieniszewa z Krakowa kamedułów sprowadził w 1663 roku Wojciech Kadziłowski, starosta radziejowski i kasztelan inowrocławski.

Wejście na otoczony murem teren pustelni prowadzi przez XVII-wieczny budynek bramny. Za bramą zespół klasztorny składa się z kościoła, dwóch domów gościnnych i pięciu domków – cel kamedułskich. Dominantą zespołu jest trzynawowy kościół pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Maryi Panny. W kościele znajduje się zrekonstruowany rokokowy ołtarz główny z cudownym obrazem Matki Boskiej Bieniszewskiej i relikwie Pięciu Braci Męczenników. W zakrystii zachwycają rokokowe, pochodzące z 1760 roku boazerie i szafy brzoistowe, oryginalne malowidła oraz portret pochodzącego ze zgromadzenia papieża Grzegorza VI. W 2017 roku klasztor uzyskał duże dotacje z budżetu Gminy Kazimierz Biskupi oraz z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na prace remontowo-budowlane przy kościele. Najwięcej środków (2 854 215 zł) uzyskano z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego Wielkopolski (Regionalny Program Operacyjny na lata 2014–2020). W ramach



fot. 1. Domki kamedulskie
eremu w Camaldoli
[fot. archiwum autorki]



fot. 2. Cella św. Romualda w Camaldoli
[fot. archiwum autorki]



fot. 3. Klasztor w Bieniszewie
w remoncie, budynek bramny - stan
z sierpnia 2018 r.
[fot. archiwum autorki]

zachowania, ochrony, promowania i rozwoju dziedzictwa naturalnego i kulturowego dotacje uzyskał projekt: *Remont bramy wjazdowej domu gościnnego pierwszego (dwa skrzydła), remont i rozbudowa budynku forystorium (dom gościnny drugi) oraz wymiana okien w kościele klasztornym oo. Kamedułów pw. Narodzenia NMP w Bieniszewie.*

W uzasadnieniu wniosku czytamy: „Kościół klasztorny oo. Kamedułów w Bieniszewie jest położony na terenie uboższym zarówno pod względem turystycznym, jak i gospodarczym. Obiekt leży w oddali od dużych ośrodków turystycznych i jest jednym z cenniejszych zabytków na terenie gminy Kazimierz Biskupi i powiatu konińskiego. Planowane prace niewątpliwie przyczynią się do zwiększenia atrakcyjności turystycznej regionu oraz kształtowania tożsamości lokalnej i regionalnej, jak również poprawy bezpieczeństwa osób zwiedzających / przebywających w kościele i jego bezpośrednim sąsiedztwie”. Obecnie w budynkach pustelni i wewnątrz kościoła trwają prace remontowo-konserwacyjne [fot. 3]. Życie kamedułów z Bieniszewa doskonale udokumentował Franciszek Kupczyk. Jego cykl czarno-białych fotografii *Po wizę do nieba* zdobył nagrodę główną na V Festiwalu Filmów Dokumentalnych i Fotografii.

3.2. Erem Srebrnej Góry w Krakowie na Bielanych

Erem położony na wzgórzu w południowo-zachodniej części miasta od XVI wieku do dziś użytkowany zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem jest obecnie najlepiej zachowanym polskim kamedulskim zespołem klasztornym. Uzyskana w 2007 roku dotacja ze Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego (Rozwój turystyki i kultury) w wysokości 4 224 425,46 zł na realizację projektu *Modernizacja i adaptacja dawnego Domu Fundatora i Infirmierii w Klasztorze Ojców Kamedułów w Krakowie* pozwoliła zrealizować prace konserwatorskie we wnętrzach. Prace objęły m.in. ołtarz, dwa kominki kamienne, lavabo, dziewięć portali kamiennych oraz polichromię. Przeprowadzono modernizację wirydarza oraz częściową renowację XVII-wiecznych ogrodów wiszących przylegających do budynku infirmerii.

3.3. Pokamedulski kościół i zabudowania poklasztorne w Warszawie na Bielanych

Niewielka parafia w Lasku Bielańskim prowadzona od lat przez charyzmatycznego ks. Wojciecha Drozdowicza po 375 latach także doczekała się generalnego remontu. Dzięki fundu-



fot. 4. Pożajście, muzeum w poklasztornych zabudowaniach – historia zgromadzenia sióstr kazimierzanek [fot. archiwum autorki]



fot. 5. Pożajście, muzeum w poklasztornych zabudowaniach – skarbiec [fot. archiwum autorki]

szom unijnym i zaangażowaniu stołecznego konserwatora zabytków zrealizowano remont podziemi kościoła i prace rekonstrukcyjne rzeźb na fasadzie kościoła.

3.4. Pustelnia Góry Pokoju (Monte Pacis) w Pożajściu

Monumentalny zespół klasztorny Pożajście, oddalony 7 km od centrum Kowna, położony na wzgórzu Monte Pacis (dziś nad sztucznie zbudowanym zalewem) dzięki fundacji Krzysztofa Zygmunta Paca z przepychem obcym prostocie kamedulskich mnichów, miał stanowić pomnik rodowej potęgi. Po carskiej kasacji trafił w ręce prawosławnych mnichów. W czasach radzieckich był użytkowany jako archiwum, szpital psychiatryczny i galeria sztuki.

W okresie międzywojennym kompleks trafił w ręce sióstr kazimierzanek, które opiekują się nim ponownie od 1990 roku. Zgromadzenie Sióstr św. Kazimierza (kazimierzanek) założyła na początku XX wieku Maria Kazimiera Kaupas (Marija Kazimiera Kaupaitė). Jej ołtarz i relikwie znajdują się obecnie w kościele.

Obecnie w części klasztoru zorganizowano muzeum [fot. 4, fot. 5]. Odbudowano trzy emery (z dwudziestu). Latem w klasztornej scenerii odbywają się koncerty renomowanego pożajskiego festiwalu muzycznego (Pažaislio Muzikos Festivalis). Pozostałą część zabudowań klasztornych, skrzydło zachodnie, anektując część ogrodu ze 100-metrową lipową aleją prowadzącą od głównej bramy, adaptowano na czterogwiazdkowy obiekt hotelowy – Hotel Monte Pacis. Obiekt może pomieścić jednorazowo 46 gości. Apartamenty hotelowe nazwano imionami postaci historycznych (kanclerza Krzysztofa Paca, Napoleona, Jana III Sobieskiego, cara Mikołaja, Karola XII), a pokoje standardowe imionami mnichów i twórców klasztornego założenia (np. o. Hieronima czy Giovanniego Battisty Fredianiego). Wysoki standard wykończenia wewnątrz połączono z dużą ilością kosztownych stylizowanych mebli, sprzętów i kopii XVII-wiecznych obrazów. Nawiązując do baroku, zaprojektowano drewniane belkowe stropy, sztukaterie i malowidła, tradycyjne podziały okien, okiennice i zasłony [fot. 6, fot. 7].

3.5. Rytwiany, Pustelnia Żółtego Lasu

W Rytwianach położonych w dużym kompleksie leśnym na styku ziemi sandomierskiej i wiślickiej z zabudowań klasztoru pozostała część parterowych budynków, fragmenty murów i domków [fot. 8]. Dzięki staraniom ostatniego proboszcza Adama Łęckiego we wnętrzu ko-



fot. 6. Pożajście, hotel Monte Pacis – jadalnia [fot. archiwum autorki]



fot. 7. Pożajście, hotel Monte Pacis – apartament [fot. archiwum autorki]



fot. 8. Rytwiany, widok ogólny [fot. archiwum autorki]

ściota zachowało się wiele zabytkowych XVII-wiecznych oryginalnych elementów architektonicznych posadzek, malowideł, marmoryzacji oraz drewnianych mebli. Kiedy 9 czerwca 2001 roku biskup ordynariusz diecezji sandomierskiej powołał diecezjalny Ośrodek Kultury i Edukacji Źródło, rozpoczęto odbudowę klasztoru. Odbudowę wspierało wiele osób prywatnych i firm, przyznano też środki z budżetów wojewody świętokrzyskiego, marszałka województwa i wojewódzkiego konserwatora zabytków. Ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego przeprowadzono znaczący remont kościoła. W latach 2003–2005 i 2010–2011 uzyskano dotację z funduszy unijnych – z Regionalnego Programu Operacyjnego, realizując dwa projekty: *Wiedza, terapia, kontemplacja. Rytwiańskie dziedzictwo kulturowe kamedułów źródłem odnowy duchowej Europejczyków* oraz *Przeszłość dla przyszłości*. Od 1 maja 2008 roku Rytwiany stały się siedzibą Relaksacyjno-Kontemplacyjnego Centrum Terapeutycznego, placówki ukierunkowanej na pomoc osobom zagrożonym chorobami cywilizacyjnymi, w szczególności pracoholizmem.

W roku 2011 z okazji benefisu 40-lecia kręconego w Rytwianach serialu *Czarne chmury* w sali na piętrze kościoła powstało muzeum serialu [fot. 9]. Wkrótce potem erygowane zostało Archiwum Kościoła Rektoralnego i Galeria Kamedulska. W południowym skrzydle zabudowań powstały cela mnicha i muzeum, a także ciekawie zaprojektowana kawiarenka w wyremontowanych pomieszczeniach piwnic [fot. 10].

Pozostała część ośrodka wyposażona została prawdopodobnie bez udziału profesjonalnych projektantów (refektarz, kaplica i odnowione pokoje gościnne), tanio i skromnie.

3.6. Erem Wyspy Wigierskiej

Projekt unijny zatytułowany *Pokamedulski klasztor w Wigrach kolebką dziedzictwa kulturowego Suwalszczyzny*, który uzyskał w 2017 roku wysoką, ponad 8-milionową dotację, dotyczył dwóch budynków klasztornej wzgórza, Domu Królewskiego i kaplicy Kanclerskiej. Obiekty zbudowane w latach 60. ubiegłego wieku na starych fundamentach zniszczonych przez wojny budynków dotychczas funkcjonowały jako turystyczno-hotelowe. Nie zostały wpisane



fot. 9. Rytwiany, muzeum serialu *Czarne chmury* [fot. archiwum autorki]



fot. 10. Rytwiany, cela mnicha [fot. archiwum autorki]



fot. 11. Wigierski zespół pokamedulski – domki kamedulskie i wieża [fot. archiwum autorki]

do rejestru zabytków. Po wizycie papieża Jana Pawła II na Wigrach w latach 80. na parterze kaplicy Kanclerskiej urządzono niezależną część muzealną – tzw. Apartament Papieski.

Nowe założenia funkcjonalno-przestrzenne powstawały w konsultacji z prezesem fundacji Wigry Pro, ks. Jackiem Nogowskim, ks. Dariuszem Kruczyńskim oraz innymi przedstawicielami diecezji ełckiej i wyraźnie ukierunkowały prace projektowe w stronę nawiązania do XVII-wiecznej kultury kamedulskiej i przekształcenia obiektu w lokalny ośrodek edukacyjny pokazujący epokę powstawania obiektu oraz wpływ mnichów na rozwój kultury i cywilizacji regionu obecnej Suwalszczyzny. Przebudowę i nową aranżację wnętrza Domu Królewskiego i kaplicy Kanclerskiej projektował zespół w składzie: autorka (dr hab. Joanna Walendzik-Stefańska, prof. nadzw. ASP w Warszawie), arch. wnętrz Anna Egert, arch. Piotr Stefański, arch. wnętrz Marta Chodorek. Projektowane przez nas prace malarskie realizowali artyści malarze kierowani przez dr. Sylwestra Piędziejewskiego, specjalistę od malarstwa ściennego, również pracownika naukowo-dydaktycznego warszawskiej ASP. Współpracowaliśmy też z arch. Wojciechem Popławskim, autorem projektów architektoniczno-budowlanych.

Nasze prace projektowe poprzedziły szczegółowe studia:

- historii i reguły zakonu kamedułów w Polsce i na świecie;
 - działań zakonników nad jeziorem wigierskim;
 - stylistyki XVII-wiecznych wnętrz klasztornych, materiałów, ornamentyki i barw;
 - stylistyki XVII-wiecznych książek i rycin;
- oraz gromadzenie materiałów bibliograficznych i archiwaliów.

Dysponowaliśmy:

- zdigitalizowanymi dokumentami z archiwów w Łomży, Krakowie, Wilnie i Suwałkach;
- archiwalnymi fotografiami zachowanymi w parafii wigierskiej;
- dostępnymi wydawnictwami książkowymi i albumami fotografii;
- archiwum własnych fotografii z ośrodków kamedulskich w Polsce i we Włoszech;
- zbiorem fotografii Narodowego Archiwum Cyfrowego;



fot. 12. Wizualizacja z projektu wnętrza
Domu Królewskiego – Pokój miodowy
[fot. archiwum autorki]



fot. 13. Wizualizacja z projektu wnętrza
Domu Królewskiego – Pokój zielarski
[fot. archiwum autorki]

– zgromadzonym przez fundację zbiorem fotografii Franciszka Kupczyka ilustrującym życie kamedułów z Bieniszewa.

Podjęliśmy decyzję o metodzie formowania wnętrza w taki sposób, aby zwiedzający poprzez zastosowane tradycyjne materiały, detale oraz stylizowane meble i sprzęty doświadczyli klimatu dawnych czasów. W projekcie wnętrza połączono elementy nawiązujące do kultury kamedulskiej ze współczesnymi materiałami i rozwiązaniami technicznymi.

W Domu Królewskim zaprojektowano nową klatkę schodową i windę, w obydwu budynkach nowoczesne toalety i łazienki, system wentylacji mechanicznej i nowoczesne, zgodne z przepisami zaplecze kuchenne. Zastosowano tradycyjne materiały, m.in. marmury z polskich kopalni (Morawica, Bolechowice), kamienie tradycyjnie stosowane w konserwacjiabytkowych obiektów z czasów baroku.

Wszystkie ważniejsze wnętrza traktowaliśmy jako miejsca ekspozycji – tej tradycyjnej w formie gablot, paneli ekspozycyjnych i monitorów z projekcją (w obiektach rozmieszczono 16 monitorów), ale też tej niekonwencjonalnej, w formie namalowanych naściennych tekstów, sentencji łacińskich, map i scen rodzajowych z życia mnichów oraz stylizowanych mebli, żyrandoli i kinkietów [fot. 14, fot. 15].

3.6.1. Cela mnicha

„Cela mnicha” to klasyczny element wystawienniczy pojawiający się w ogólnodostępnych obiektach klasztornych. Zwykle są to prawdziwe cele założycieli, jak cela św. Romualda w Camaldoli, czy cele, w których mieszkali ówczesni zakonnicy i zakonnice, a dzisiejsi święci. Taka cela św. Maksymiliana znajduje się w Niepokalanowie. Udostępnione do zwiedzania są też cele siostry Faustyny w Płocku i Krakowie.

W Pożajściu mnich w habitie został umieszczony w bibliotece, w Rytwianach jako cela mnicha adaptowano pomieszczenie przy sali muzeum. W Domu Królewskim celę mnicha urządziliśmy w formie wydzielonej szklaną przegrodą z kratą dioramy w przestrzeni holu głównego. W środku znalazły się łóżko, stół, krzesło oraz niezbędne przedmioty (modlitewnik, buzuarek, miska, nocnik), podświetlone okno i krzyż. Przy łóżku został umieszczony tyłem do zwiedzających klęczący manekin w oryginalnym habitie kameduły [fot. 18].



fot. 14. Wizualizacja z projektu wnętrza kaplicy Kanclerskiej – Pokój św. Benedykta [fot. archiwum autorki]



fot. 15. Wizualizacja z projektu wnętrza kaplicy Kanclerskiej – Pokój św. Romualda [fot. archiwum autorki]

3.6.2. Hole, korytarze, refektarz

W pomieszczeniach ogólnodostępnych współczesność przeplata się z historią. Układy kamiennych posadzek, obramienia drzwi, tradycyjne deskowe płyciny drzwi i metalowe okucia nawiązują do historii. Na nowoczesnych, szklanych przegrodach pojawiają się półprzeźroczyste nadruki, na ścianach namalowane tradycyjnie w formie malowideł mapy, herby i sceny rodzajowe, jak np. plan założenia wigerskiego zespołu klasztornego wykonany przez Adama Radłowskiego w 1816 roku oraz teksty z modlitewnika kamedulskiego *Psalmy pokutne* [fot. 16, fot. 17, fot. 19]¹.

Sklepienia refektarza ozdobiły stylizowane barokowe ornamenty, a ściany malowidło przedstawiające panoramę włoskiego Camaldoli z wizerunkiem św. Romualda i herbami. Na gurtach filarów wprowadzono malowane linie podkreślające układ sklepienia i sentencje łacińskie („Credo ut intelligam” – Wierzę, aby rozumieć; „Deum sequere” – Idź za wezwaniem Boga; „Non in solo pane vivit homo” – Nie samym chlebem człowiek żyje; „Omnia possibilia sunt apud Deum” – U Boga wszystko jest możliwe). Zaprojektowano nowe meble, stylizowany piec kaflowy i bufet. Pozostawione przepiękne neobarokowe żyrandole stanowią dalej znaczący element tego wnętrza.

3.6.3. Pokoje św. Benedykta i Romualda

Tak nazwane zostały pokoje muzealne zlokalizowane: jeden na parterze, drugi na poziomie –1 kaplicy Kanclerskiej. Przybliżają historię zgromadzenia, sylwetkę ich założyciela, duchowość kamedulską i reguły życia klasztornego. Planowana jest też prezentacja klasztorów kamedulskich w Polsce i na świecie. W pomieszczeniach przewidziano monitory i stanowiska multimedialne do użytku zwiedzających.

Na razie fundacja gromadzi eksponaty: przedmioty codziennego użytku, naczynia liturgiczne, faksymilia dokumentów i map. Przestrzeń Pokoju św. Romualda, dostępna dwustronnie, została podzielona na dwie strefy: wystawienniczą oraz modlitewną – minikaplicę. Okna pomieszczeń przesłaniają witraże (tu zaprojektowałam stylizowane na barokowe gabinetowe witraże z herbami kongregacji) [fot. 14, fot. 15].

¹ Źródło: *Psalmy pokutne*, przygotowane przez ojców Kamedułów z Eremitów Srebrnej Góry na Bielanach w Krakowie, Kraków 2013.



fot. 16. Zrealizowany fragment wnętrza Domu Królewskiego – recepcja [fot. archiwum autorki]

3.6.4. Pokoje tematyczne

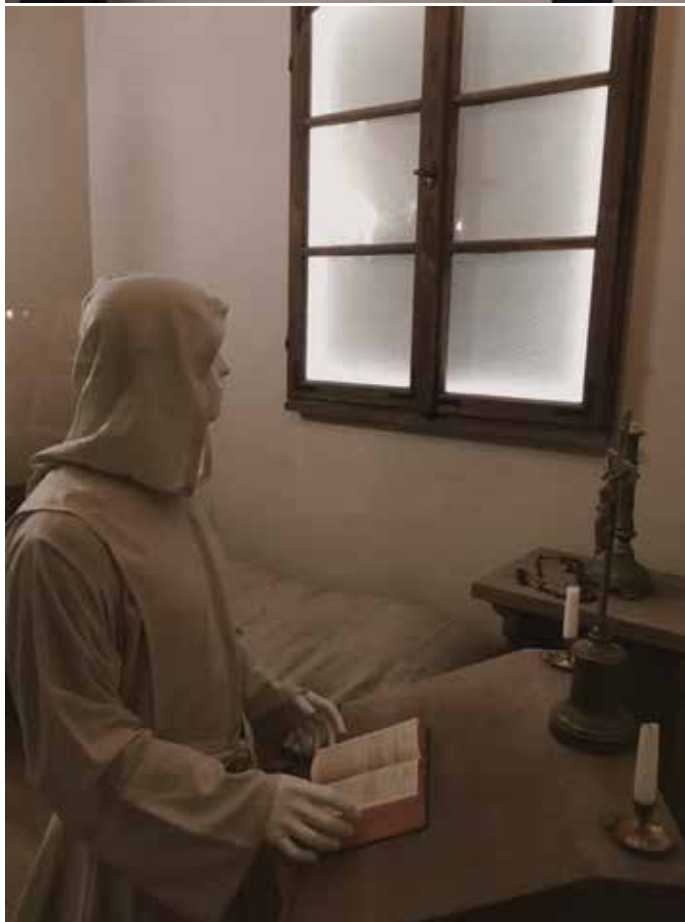
Miejszem szczególnym w obydwu obiektach są tzw. pokoje tematyczne – pokoje: modlitwy, rolno-rybacki, miodowy, cieśli, piwny, przemysłowy, sad kamedulski, zielarski i wegetariański [fot. 12, fot. 13]. Są to miejsca, w których uwzględniono szczegółowe odniesienia do XVII-wiecznej kultury kamedulskiej, indywidualne dla każdego pokoju. Klimat wnętrza kształtują ściany i podłoga. Fragmenty ścian pomalowane na intensywne, charakterystyczne dla epoki baroku barwy są tu tłem dla stylizowanych malowideł – scen z życia mnichów, malowideł adekwatnych do nazwy danego pokoju (mnich warzący piwo, mnich pszczelarz przy ulu, mnich cieśla, mnisi w sadzie itd.). Stylistykę scen wzorowaliśmy na rycinach z popularnej w XVII wieku książki *Taquinum Sanitatis* (Bibliothegue National, Paryż). Udająca zabytkową, ciemna dębowa podłoga (duże deski z wyraźnym ustojeniem) dała tło dla prostych mebli z surowego rozbielonego drewna. Meble w pokojach tematycznych (ławy legowiska, proste meble skrzyniowe, podokienne biurka do pracy, klęczniki) to swobodna interpretacja zasad kamedulskiej surowości i prostoty. Wyposażenie wnętrz dopełniły pasiaste derki na legowiskach-ławach, skrywające współczesne, wygodne materace i stylizowane metalowe żyrandole i kinkiety.

Oczywiście w pokojach przewidziano też elementy klasycznej ekspozycji – szklane panele z informacją tekstową, mapami, rycinami i herbami (np. w pokoju zielarskim litografie pokazujące gatunki ziół leczniczych, które wykorzystywali kamedulscy mnisi; w pokoju cieśli można przeczytać moją historię o mnichu i niedźwiedziu; w wegetariańskim – regionalne przepisy kulinarne). Przewidziano też wielkoformatowe czarno-białe fotografie mnichów i pejzażu Suwalszczyzny. Wielokrotnie pojawia się namalowany tekst – łacińska sentencja

fot. 17. Zrealizowany
fragment wnętrza Domu
Królewskiego –
– nadruk na szkle
[fot. archiwum autorki]



fot. 18. Zrealizowany
fragment
wnętrza Domu
Królewskiego –
– cela mnicha
[fot. archiwum autorki]





fot. 19. Zrealizowany fragment wnętrza Domu Królewskiego – korytarz z malowanym tekstem z modlitewnika *Psalmu pokutne* [fot. archiwum autorki]



fot. 20. Zrealizowany fragment wnętrza Domu Królewskiego – Pokój miodowy [fot. archiwum autorki]

„Ora et labora” jako postawa mnicha względem Boga i świata, dewiza św. Benedykta z Nursji, założyciela najstarszego zakonu mniszego w kościele katolickim. Zastosowana czcionka tekstu to antykwa klasyczna, charakterystyczna dla napisów w polichromiach z XVII wieku. Napis w Pokoju miodowym „Utili sunt apes, apiarius monachus” (Pszczoły są pożyteczne – mnich pszczelarz) określa postawę mnicha-eremity hodowcy pszczół. Sentencja w Pokoju wegetariańskim „Convenienter naturae vivere” (Żyj zgodnie z naturą) pokazuje postawę mnicha-eremity względem świata.

Po dwóch latach remontu wigierskie obiekty zostały już oddane do użytkowania, w pokojach tematycznych nocują goście. W odnowionych salach odbywają się wystawy, konferencje, sympozja, warsztaty kulinarne i konkursy regionalne. Refektarz działa jako ogólnodostępna restauracja. Na Wigry przyjeżdżają turyści indywidualni, grupy wycieczkowe i rekolekcyjne z kraju i zagranicy. Trwa remont kolejnych obiektów zespołu – domków kamedulskich. Fundacja Wigry Pro na stronach internetowych i profilach portali społecznościowych aktywnie prezentuje i dokumentuje wszystko to, co dziś dzieje się na wigierskim wzgórzu.

Podsumowanie

Od przybycia kamedułów na ziemię polskie upłynęło kilkaset lat, ale to wiek XXI jest wiekiem ponownego rozkwitu ich kultury. Zapomniani niekiedy mnisi odzyskują swoje miejsce w historii. Pokazuje się ich zasługi dla rozwoju architektury i sztuki oraz rolę w cywilizowaniu północnych ziem Rzeczypospolitej. Remonty funkcjonujących klasztorów polepszają warunki życia mnichów, a pokamedulskie zespoły klasztorne adaptowane do nowych funkcji stają się znaczącymi obiektami w regionach. Po kilku wiekach od przybycia kamedułów na nasze ziemię obiekty pokamedulskie rozpoczęły nowe życie.

Bibliografia

Maciejewski S., *Opowieść o kamedułach wigierskich*, Suwałki 1999.

Pustelnia Żółtego Lasu w Rytwianach, red. W. Kowalewski, B. Jelonek, K. Curyło, Rytwiany 2017.

www.funduszeuropejskie.gov.pl [dostęp: sierpień 2018].

PROJEKT GRAFICZNY GRAPHIC DESIGN
PATRYCJA OCHMAN-TARKA

REDAKCJA DRAFTING
JACEK SIWCZYŃSKI | PATRYCJA OCHMAN-TARKA

RECENZENCI NAUKOWI SCIENTIFIC REVIEWERS
PROF. DR HAB. REMIGIUSZ GROCHAL | PROF. DR HAB. KATARZYNA PODGÓRSKA-GLONTI

KOREKTA PROOFREADING
PRACOWNIA WYDAWNICZA AD VERBUM

TŁUMACZENIA TRANSLATIONS
AFB TŁUMACZENIA
AFB-TLUMACZENIA.PL

WYDAWCA PUBLISHER
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ
UL. HUMBERTA 3, 31-121 KRAKÓW

FACULTY OF INTERIOR DESIGN
ACADEMY OF FINE ARTS IN KRAKOW

DRUK PRINT
DRUKARNIA BIAŁY KRUK
UL. TYGRYSIA 50, SOBOLEWO
15-509 BIAŁYSTOK

NAKŁAD 200 EGZEMPLARZY

ISBN 978-83-66054-42-4

PATRONAT HONOROWY HONORARY PATRONAGE

JM Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
prof. Stanisław Tabisz



Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

ORGANIZATORZY ORGANIZERS

Katedra Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych i Multimedialnych
Wydział Architektury Wnętrz
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie



Wydział Architektury Wnętrz
ASP w Krakowie

PARTNER PARTNER

Muzeum Historii Fotografii w Krakowie



PATRONAT HONOROWY HONORARY PATRONAGE

JM Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
prof. Stanisław Tabisz



ORGANIZATORZY ORGANIZERS

Katedra Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych i Multimedialnych
Wydział Architektury Wnętrz
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie



Wydział Architektury Wnętrz

PARTNER PARTNER

Muzeum Historii Fotografii w Krakowie



PROJEKT GRAFICZNY **GRAPHIC DESIGN** PATRYCJA OCHMAN-TARKA
REDAKCJA **DRAFTING** JACEK SIWCZYŃSKI / PATRYCJA OCHMAN-TARKA
RECENZENCI NAUKOWI **SCIENTIFIC REVIEWERS**
PROF DR HAB. REMIGIUSZ GROCHAL / PROF DR HAB. KATARZYNA PODGÓRSKA-GLONTI
KOREKTA **PROOFREADING** PRACOWNIA WYDAWNICZA AD VERBUM
TŁUMACZENIA **TRANSLATIONS** AFB TŁUMACZENIA
AFB-TLUMACZENIA.PL
WYDAWCA **PUBLISHER**
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ
UL. HUMBERTA 3, 31-121 KRAKÓW
FACULTY OF INTERIOR DESIGN
ACADEMY OF FINE ARTS IN KRAKOW
DRUK **PRINT** DRUKARNIA BIAŁY KRUK
UL. TYGRYSIA 50, SOBOLEWO
15-509 BIAŁYSTOK
NAKŁAD 100 EGZEMPLARZY
ISBN 978-83-66054-42-4

PATRONAT HONOROWY **HONORARY PATRONAGE**

JM Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
prof. Stanisław Tabisz



ORGANIZATORZY **ORGANIZERS**

Katedra Projektowania Przestrzeni Ekspozycyjnych i Multimedialnych
Wydział Architektury Wnętrz
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie



PARTNER **PARTNER**

Muzeum Historii Fotografii w Krakowie

