

MUZEUM SZTUKI

ANTOLOGIA

REDAKCJA
MARIA POPCZYK



UNIVERSITAS

MUZEUM SZTUKI



Komitet redakcyjny:

Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (przewodniczący),
Małgorzata Sugiera

Seria TAIWPN Universitas *Horyzonty nowoczesności: teoria – literatura – kultura* poświęcona jest prezentacji studiów nad tymi nurtami w literaturze, teorii, filozofii i historii kultury, których specyfikę określają horyzonty nowoczesności. W monografiach oraz zbiorach prac polskich i tłumaczonych, składających się na kolejne tomy tej serii, problematyka nowoczesności stanowi punkt dojścia, obszar centralny bądź przedmiot krytycznych odniesień i przewartościowań – pozostając niezmiennie w kręgu zasadniczych badawczych zainteresowań.

W przygotowaniu:

- Tom 44: Jerome Bruner, *Kultura edukacji*
 tłum. Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz
 wstęp Anna Brzezińska
- Tom 46: Roma Sendyka, *Nowoczesny esej.*
Studium historycznej świadomości gatunku
- Tom 47: Gianni Vattimo, *Kres nowoczesności*
 tłum. Monika Surma-Gawłowska
 wstęp Andrzej Zawadzki
- Tom 48: Michał Herer, *Gilles Deleuze.*
Struktury – maszyny – reakcje

MUZEUM SZTUKI

ANTOLOGIA

WSTĘP I REDAKCJA
MARIA POPCZYK

KRAKÓW

Copyright for this edition by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2005

Copyright for the Polish translation by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac
Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2005

Copyright for CD by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2005

Redaktor naukowy
Michał Paweł Markowski

ISBN 07883-242-1060-2

Opracowanie redakcyjne
Edyta Podolska-Frej

Opracowanie płyty
MELES-DESIGN
Virtual&Real

Projekt okładki i stron tytułowych
Katarzyna Nalepa

Na okładce wykorzystano fotografię
Piotra Winskowskiego

Wstęp

Od prehistorycznych czasów człowiek otaczał się własnymi wytworami, gromadząc je i wyznaczając dla nich miejsce w zależności od celu, jakie pełniły w jego życiu. Ściany jaskiń pokrywał malowidłami, wyposażał zapieczętowane grobowce w sprzęty i wyroby rzemiosła artystycznego, zapelniał skarbcę, wieszał obrazy w galeriach, a rzeźby ustawiał w ogrodach. Gromadzenie dzieł sztuki i otaczanie się nimi wiąże się z realizacją wielu ludzkich potrzeb: religijnych, poznawczych, estetycznych, ale również pomocne jest w uzyskaniu i potwierdzeniu prestiżu, jest niezbywalnym elementem manifestacji władzy, zaś wielość tych czynników składa się na splót uwarunkowań i zależności niedający się łatwo rozdzielić. Śledząc konkretne praktyki przestrzennego umiejscowienia sztuki potrafimy wyłonić obraz samej sztuki, wraz z kontekstami, w jakie była zaangażowana i retorykami, jakie wspierała. Miejsca raz powołane nie są jednak raz na zawsze określone i zdefiniowane, ale podlegają często daleko idącym transformacjom albo inicjują powstanie nowych miejsc. A zmiany w obrębie miejsca nie wynikają wprost z przemian w świecie artystycznym, ale odzwierciedlają szerszy kontekst zjawisk zachodzących w obrębie poglądów na przyrodę, kształtowania się obrazu nauki, historii oraz opcji politycznych.

Każdemu ustanowieniu fizycznego miejsca dla sztuki towarzyszy nieodłącznie świat widowni: artystów, recenzji krytyków, opinii znawców, wymagań kolekcjonerów i możliwości antykwariuszy, życie, którym rządzi żywioł: znawstwa, mody, pozycji towarzyskiej i fortuny. To aktywność ludzi tworzących świat sztuki powołuje do życia miejsca, zmierzając do udostępnienia dzieł kręgom ściśle ograniczonym lub zgoła wszystkim ludziom w celu ich oglądania i podziwiania. Świat sztuki rozumiany jest w tym wypadku zarówno jako istniejący w każdym czasie kontekst teorii i historii sztuki, jak go postrzega Artur Danto, jak również jako bardziej lub mniej niesformalizowa-

ny system instytucji, o jakim pisze Georg Dickie¹. Bez świata sztuki dzieło nie zostaje wystawione, a z kolei ekspozycja bez oglądających ją krytyków, znawców i tych, którzy po prostu odwiedzają samo miejsce, jest martwa. Współcześnie żyjemy w pluralizmie dostępu do sztuki, dzieła artystów są lokowane w specjalnie do tego powołanych instytucjach: galeriach, centrach sztuki i muzeach, ale również bardzo dobrze funkcjonują poza nimi w przestrzeniach natury czy w obrębie wielkich miast, gdzie instalowane są jako nietrwałe artefakty. Artyści chętnie zagospodarowują opustoszałe tereny podmiejskie, budując wspólnoty poza oficjalnym rynkiem sztuki, wreszcie proponują własne muzea. Kolejną alternatywę daje przestrzeń wirtualna: każdy jej użytkownik nie wychodząc z domu ma okazję zapoznać się ze sztuką tradycyjną i digitalną, stać się wirtualnym bądź realnym kolekcjonerem czy wreszcie zalogować się w wirtualnym mieście artystów. Tak tedy bezzasadne, czy może nieaktualne wydaje się pytanie, czy istnieje uprzywilejowane miejsce lub obszar ekspozycji sztuki, szczególnie że wielość miejsc anektowanych przez sztukę nie obliguje do tego, by wskazać na to najważniejsze czy jedyne. Jednakże patrząc na sprawę z punktu widzenia istnienia wielkich zbiorów sztuki dawnej i współczesnej, ogromnych europejskich kolekcji przyciągających tłumy zwiedzających, muzeów fundacji Guggenheima, ale również muzeów zakładanych w Afryce czy Japonii, trzeba uznać powszechne, niekwestionowane przekonanie, że to właśnie muzeum jest właściwym miejscem eksponowania sztuki. Jednakże miejscem obrosłym w kontrowersyjne i sprzeczne znaczenia, wzbudzającym ostrą krytykę ale i zachwyt; nie może być jednak inaczej, muzeum bowiem niczym soczewka skupia żywotne idee i treści kultury europejskiej, odzwierciedla jej metamorfozy poprzez własne transformacje, jest obrazem jej wzlotów i kryzysów.

¹ Obie koncepcje świata sztuki, Danto i Dickiego, różnią się, co jest znaczące z punktu widzenia definiowania dzieła sztuki, natomiast przyjmując za punkt wyjścia praktyki ekspozycyjne przytaczane przez obu autorów cechy świata sztuki nie wykluczają się. A. Danto, *The Art World*, „Journal of Philosophy” 1964, XV, s. 571–584; G. Dickie, *Art and Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca, London 1974.

Jest rzeczą oczywistą, iż to nie przypadek rządzi powstaniem konkretnego miejsca dla sztuki, towarzyszą mu publiczne dyskusje, gdzie poglądy na temat sztuki i roli samego miejsca nierozłącznie splatają się z racjami ekonomicznymi i politycznymi. Tak przynajmniej wyraża się nowożytne myślenie o sztuce, bowiem od XVI wieku dzieła sztuki uczestniczyły w budowaniu obrazu świata w jego wielorakich optykach: w gabinetach osobliwości stanowiły dopełnienie twórczej natury poprzez twórcze dzieła człowieka, w galeriach portretów uczestniczyły w budowaniu historii rodu, a w antykwarium można było podziwiać wzór wszelkiej doskonałości – starożytne rzeźby często w towarzystwie współcześnie tworzonych. Dzieła sztuki nie przynależały wówczas jednoznacznie i definitywnie do dziedziny historii czy nauk pozytywnych zdobywających dopiero co odrębną metodologię, nie były również wyłącznie cenione za walory estetyczne, w przestrzeni prywatnej pełniły przecież wielorakie funkcje: dekoracyjne, upamiętniające, reprezentacyjne czy sakralne².

Prywatne miejsca dla sztuki cechowała różnorodność; obok kolekcji zakładanych wedle typowych reguł wyznaczanych przez najbardziej liczące się zbiory władców istniały inne, często zorganizowane podług dziwacznych jak dla nas kryteriów³. Wszystkie one dostarczały wiedzy i szlachetnej rozrywki, nie mówiąc o tym, iż przyczyniały się do sławy kolekcjonerów. Otóż ta wielorakość ról, jakie pełniła sztuka w przestrzeniach prywatnych, stopniowo zanika z chwilą powołania muzeum sztuki, specjalnego i uprzywilejowanego miejsca, określonego w celach i funkcjach jasno spisanych w regulaminach. Od połowy XVIII wieku muzeum zaczęło skupiać werdykty dotyczące sztuki. A będąc manifestacją emancypacji oświeceniowego rozumu okazało się idealnym miejscem artykulacji poglądów estetycznych oraz polem uprawiania historii sztuki komplementarnie dla istniejącego już od końca XVII wieku muzeum nauki. Można

² Krzysztof Pomian, *Muzeum wobec sztuki swego czasu*, w: *Fermentum massae mundi*. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, Agora, Warszawa 1990, s. 373.

³ Krzysztof Pomian pisze o kulturze ciekawości w: Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 67–88.

przypuszczać, że stopniowe upublicznienie wielkich kolekcji z czasem objęłoby wszystkie ważne zbiory zgromadzone przez monarchów. Tak się jednak nie stało, wydarzenia rewolucji francuskiej, a następnie podboje Napoleona stały się ramą nie tylko dla powstania publicznego oblicza Luwru, ale przyspieszyły proces powoływania muzeów w całej Europie nadając mu militarny charakter, a ze sztuki czyniąc narzędzie ideologii. Rewolucja zmieniła znaczenie tego, co publiczne, a wojny napoleońskie były czasami poszerzania przestrzeni publicznej pociągając za sobą zmiany w sposobie doświadczania sztuki i jej znaczenia. Ta sama rewolucja zmieniła rolę innej ze sztuk – sztuki sakralnej. Krzysztof Pomian wręcz zauważył, iż kościoły pełniły rolę pierwszych muzeów właśnie ze względu na powszechną dostępność mającej tam swe miejsce sztuki. Jednak w wyniku rewolucji francuskiej, a wcześniej również w czasach wojen religijnych, dzieła sztuki tworzone dla wnętrza określonej świątyni zostają w nowy sposób upublicznione, przeniesione w inne miejsca, do magazynów bądź specjalnie wydzielonych budowli. Często samo miejsce, świątynia, zostaje zamienione na instytucję muzealną pozbawiając dzieła liturgicznego i sakralnego wymiaru, czyniąc z nich obiekty estetycznej, jedynie zmysłowej przyjemności. Takim zabiegom poddane zostały, o wiele wcześniej, obiekty przywiezione z innych rejonów świata, traktowane bardziej jako osobliwości niż dzieła sztuki.

Quatremère de Quincy bodaj pierwszy zwrócił uwagę na to, jak publiczne miejsca dla sztuki zmieniają pojęcie samej sztuki, ujawnił, co dzieje się z dziełem, gdy zostaje przeniesione z odległej kultury do powstającego na jego oczach Luwru Napoleona. Dla Quatremère podstawowa wartość dzieła sztuki:

zasadza się na poglądach, które doprowadziły do ich powstania, na ideach, z którymi były związane, na okolicznościach je wyjaśniających, na wspólnocie myśli, która nadawała im tożsamość. Ale teraz ktoś nam wyjaśni, co te posągi oznaczają, z ich bezcelowym ułożeniem, z twarzami przemienionymi w karykatury i okolicznościami powstania stanowiącymi teraz zagadkę?⁴

⁴ M. Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Fayard, Paris 1989, s. 47–48.

Autor stawia zasadniczy problem muzeum, pyta, co tak naprawdę decyduje o wartości dzieła: czy jego kontekst, czy też to, czym ono jest niezależnie od kontekstu? W przypadku gdy uzna się, iż dzieło broni się samo niezależnie od miejsca, z jakiego pochodzi i w jakim jest eksponowane, wówczas powołanie muzeum okazuje się uzasadnione ze względu na przypisanie mu trwałej wartości estetycznej. Wypowiedź Quatremère nie dotyczy w zasadzie tego, by florenckie malarstwo podziwiać we Florencji, a japońskie grafiki w Japonii, ale problematyzuje czynność ekspozycji, uświadamia fakt, że wyrwane z rodzimego kontekstu dzieła tracą swoją wymowę, ulegają zniekształceniu. Nie ma bowiem wątpliwości, iż muzeum nie jest neutralnym medium dla sztuki o czysto estetycznej naturze, ale nadaje dziełu własne, pozaestetyczne konteksty w sposób bardziej lub mniej jawny, a demistyfikowanie owych kontekstów okaże się krytycznym zadaniem dla teoretyków i artystów XX wieku. Namysł nad nimi zrodzi podejrzenie, czy aby muzeum nie wywodzi się z ducha sprzecznego z naturą sztuki i jest raczej jej narzucone przez obce siły polityki i władzy⁵.

W przestrzeni muzealnej walor estetyczny, w pierwszym i podstawowym sensie, posiadają dzieła sztuki dawnej, historycznej; tym samym, niejako niepostrzeżenie, wszelka sztuka w przestrzeni muzealnej nabiera charakteru historycznego. Na porządek estetyczny zostaje nałożony porządek metodycznie uprawianej nauki, dzieło jest unikalną kreacją geniusza i przedmiotem wręcz religijnego podziwu, ale również przedmiotem pracy badawczej, eksponatem, dla którego historyk sztuki ustala miejsce w czasie⁶. Jednej i drugiej postawie sprzyja autonomizacja dzieła sztuki, jego separacja od materialnych uwarunkowań praktyki artystycznej, kontekstu społecznego i kulturowego. Otóż owo sztuczne, laboratoryjne miejsce kontemplacji i badania sztuki okaże się dla wielu myślicieli kresem samej sztuki. Pisze Quatremère:

⁵ Pisze o tym John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Ossolineum, Warszawa 1975, s. 11–12.

⁶ O tym szczególnym związku sztuki i historii w muzeum, jak i wynikających z tego konsekwencjach pisze m.in. Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press, Stanford 1996.

Przenoszenie wszystkich tych zabytków (...) klasyfikowanie ich szczątków z nabożną czcią (...) wszystko to sprawia, iż naród staje się martwy, jest to jak gdyby branie udziału we własnym pogrzebie, jest to mord na Sztuce dokonywany w imię zgłębiania jej dziejów, w ten sposób nie pisze się historii, lecz nagrobek⁷.

Otóż badanie dziejów na obiektach sztuki zaciemnia same dzieje i zniekształca obraz sztuki – pogląd ten odzwierciedla niepokój autora zrodzony z dramatyizmu, jaki niesie doświadczenie głębokości czasu i jest świadectwem rozdartej świadomości. Bowiem w czasach, kiedy rodziło się myślenie historyczne w renesansie, dla humanistów wykopane z ziemi odłamki posągów, owe fragmenty przeszłej kultury były nie tylko znaczące, ale stanowiły obiekty wyjaśniające teraźniejszość; wówczas też z niebywałą naturalnością przyjmowano fakt, że muzeum będąc *cmentarzyskiem zawiera liczne zwłoki*, gdzie można zestawiać ze sobą przedmioty natury i sztukę starożytnych⁸. To właśnie widz miał ożywiać zastygłe w czasie obiekty wydobywając z nich wartości poznawcze, estetyczne, a nawet moralne. Na początku XIX wieku, kiedy w całej Europie zakładano muzea, z entuzjazmem, jaki cechuje modernistyczne podejście do tego, co nowe, właśnie wtedy pojawia się myśl, że muzeum jest raczej miejscem śmierci sztuki niż jej tętnem życia, a w śmierci widziano niemożność ożywienia sztuki, utratę jej wszystkich wartości, jakie posiadała w przestrzeni prywatnej. Uprawianie historii jako nauki w muzeum sztuki zrodziło przekonanie o unicestwieniu sztuki przez ową historię. Specyficznie rozumiana estetyczność sztuki oraz historyczne formy jej klasyfikowania stanowiły usprawiedliwiającą zasłonę dla uprawianej ideologii imperializmu: grabieży zbiorów, konfiskaty zabytków innych kultur, rabunkowych wykopalisk czynionych pod szyldem dobra publicznego oraz naukowej i edukacyjnej misji instytucji.

W XIX wieku muzeum było miejscem dla dzieł nieśmiertelnych, gromadziło sztukę dawną; sytuacja ta wprowadziła zamie-

⁷ Quatremère de Quincy, *Considérations...*, op. cit., s. 9–47.

⁸ Por. o kolekcji Borela w: Pomian, *Zbieracze i osobliwości...*, op. cit., s. 67.

szenie w recepcję sztuki tworzonej współcześnie. Teraźniejszość nie mogła być przedmiotem obrazu akademickiego, nagrodzone prace, w przypadku paryskiego Salonu, kupowało państwo. Jednak miejsce, jakie im wyznaczono, było rodzajem poczekalni, jak można nazwać Muzeum Artystów Żyjących przeniesione pod koniec wieku do Pałacu Luksemburskiego. Akademicy tworzyli po to, by w przyszłości potomność oglądała ich dzieła w nowym sanktuarium – muzeum. Zanim to się stało, obrazy i rzeźby poddane były próbie czasu, oczekiwały na werdykt, by po upływie określonego regulaminem czasu trafić do odpowiedniego miejsca: Luwru, prowincjonalnego muzeum czy gabine tu dygnitarza⁹. Zaś sztuka współczesna znalazła dla siebie nowe miejsce w Salonie Odrzuconych powstałym dzięki aktywności ludzi tworzących odmienny od akademickich kręgów świat sztuki. Jest znamienne, że pierwsze muzea sztuki współczesnej pojawiły się na początku XX wieku i to właśnie ten wiek miał wypracować sposoby eksponowania sztuki nowoczesnej, jak również doprowadzić do pluralizacji praktyk wystawienniczych.

* * *

Punktem wyjścia antologii jest sytuacja dzieła sztuki w przestrzeni muzeum, próba ujawnienia tego, co dzieje się z dziełem sztuki, gdy staje się przedmiotem muzealnej ekspozycji. Opis owej sytuacji jest uwidoczniony w teoretycznych uwagach filozofów, historyków sztuki, muzeologów, artystów i kuratorów stanowiąc w dużej mierze element szerszej dyskusji dotyczącej przeformułowania myśli modernistycznej w XX wieku. Nie mamy tutaj do czynienia z jakąś prostą wymianą stanowisk, synchronicznym przejściem od starego do nowego porządku, ale raczej należy mówić o dokonujących się równolegle przesunięciach w obrębie bardzo wielu dziedzin związanych z szerokim spektrum badań i praktyk dokonywanych w obrębie muzeum. Trzeba również zaznaczyć, że nie wszystkie zagadnienia znalazły w antologii swoje odzwierciedlenie, a te, które zostały pod-

⁹ Pomian, *Muzeum wobec sztuki...*, op. cit., s. 375.

jęte, ukazują jedynie określony wycinek szerszej problematyki. Wybór tłumaczeń podzielony na trzy rozdziały obejmuje często zbliżone treści, rozwijane jednak z punktu widzenia odmiennych perspektyw, podających różne rozwiązania i traktowanych z różnym stopniem ogólności – tak jest na przykład z przewijającym się wątkiem śmierci sztuki w muzeum.

Pierwsza część skupia wypowiedzi teoretyków – historyka sztuki i filozofów podejmujących kwestię specyfiki muzeum jako takiego. Dla Hansa Sedlmayra (*Muzeum. Wystawa*) powstanie muzeum nie jest dobrodziejstwem, ale obwieszcza degenerację duchową kultury, jest prostą konsekwencją utraty związków sztuki i sacrum, jej konsekwencją jest pozbawienie tak sztuki, jak i kultury odniesienia do sensu¹⁰. Muzeum okazuje się raczej efektem obumierania sztuki, a nie jego przyczyną, dlatego właśnie odnowienie sztuki religijnej pozwoli, zdaniem Sedlmayra, przywrócić tak człowiekowi, jak i kulturze sens. To sacrum pełni rolę zwornika nadającego ludzkim działaniom głębię oraz cel, zaś muzeum będąc świecą świątynią sztuk bez Boga ujawnia chaos, w jaki popadł człowiek, jest świadectwem odrzucenia przez niego zasady porządkującej. To w muzeum dzieło sztuki traci głębię sensu, nie dlatego, że nie posiada kontekstu, ale dlatego, że zostaje odarte z tajemnicy i wprzęgnięte w ateistyczny porządek nowoczesności. W tym kontekście Sedlmayr zauważa dwa ważne zjawiska: muzealizację rzeczy-wistości oraz ducha wystawy, zjawiska obejmujące wszystkie sfery życia. Muzealizacja jest procesem obejmującym instytucjonalną ochroną wszelkie obiekty i zjawiska czyniąc z nich przedmioty wystawione do oglądania, zaś wystawa funkcjonuje w służbie nowatorstwa będącego decydującym kryterium ekspozycyjnym.

Okazuje się jednak, jak przekonuje Paul Valéry (*Problem muzeów*), iż sytuacja sztuki w muzeum odzwierciedla nie tyle utratę kontaktu człowieka z sacrum, ile utratę dawnego świata zażyłości ze sztuką. Porażka muzeum polega na tym, że skazuje ono człowieka i dzieło sztuki na wygnanie, nie da się bowiem

¹⁰ Por. Stefan Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły „zmierzch sztuki”*, w: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 291–292.

pogodzić kontemplacji przebiegającej w skupieniu wolnego od trosk życia codziennego z atmosferą kontroli wyznaczającej widzowi obostrzenia. Okazuje się również wstydliwym świadectwem złego smaku, ujawniając Kartezjański rodowód przestrzeni życiowej jedynie dla oka i myśli. Owych kilka spostrzeżeń Valéry'ego, celnie oddających natłok arcydzieł i aurę pospolitości w przestrzeni muzealnej, podejmuje Theodor Adorno (*Muzeum Valéry Proust*) konfrontując je z myśleniem Marcela Prousta. Zestawienie stanowisk układa się w dialektyczny dwugłos i jest faktycznie niezbędnym tłem dla artikulacji poglądów samego Adorna śmiało podejmującego temat śmierci sztuki w muzeum. Hegel, zdaniem Adorna, ujawnił *świadomość niedoli* jej samej, mianowicie to, że sztuka zawiera w sobie własną śmierć¹¹. Polega ona na tym, iż z upływem czasu dzieło sztuki traci aktualność, co jednak nie znaczy, iż zagubiło trwałość w sensie estetycznym, ta bowiem, wedle Adorna, zawsze zachowując ważność, posiada wagę porównywalną do pytań pierwszej filozofii. Otóż owo trwanie w dziele sztuki jest sprzeciwem sztuki wobec śmierci. Trwanie nie wiąże się z nadaniem wartości, ale z autentycznością dzieła: *sztuka bowiem jest sekularyzacją transcendencji*¹². W tym kontekście muzeum nie jest przyczyną śmierci dzieła sztuki, jak myśli Valéry, ale ją ujawnia, gdyż to w nim wyraźnie widać konflikt pomiędzy nowym a trwaniem. Valéry, znawca sztuki, beneficjent rozkoszy płynącej z kontemplacji czystej sztuki, w obliczu muzeum staje się żałobnikiem zawodzącym pieśń odchodzącej trwałości, dla niego życie dzieła sztuki to przestrzeń prywatna, gdzie prywatne pałace dawały schronienie malarstwu. Dla Adorna obumieranie dzieł sztuki jest wpisane w ich naturę, a w muzeum dokonuje się tym gwałtowniej z racji ich izolacji od praktyki życia, ale właśnie dlatego w jego przestrzeniach może tym szybciej zostać przywrócone do życia. Jednakże w tak zaplanowanej izolacji sztuki od życia ożywienie dzieła staje się zadaniem dla świadomego odbiorcy, selektywnego i zaangażowanego, to on może przywracać sztuce trwanie.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1994, s. 61.

¹² Ibidem, s. 54.

Koncepcje autonomii dzieła sztuki, wyjątkowego obiektu dostarczającego bezinteresownych, z niczym nieporównywalnych przeżyć, uprawomocnia koncepcję muzeum, gdzie ustanowione przestrzennie i mentalnie granice, tak dla człowieka jak i dzieła, zakreślają dopuszczalną aktywność widza. Jest niezmiernie interesującą rzeczą, że w teoretycznym namyśle nad tradycyjnym dziełem sztuki, w rozważaniach powstałych na gruncie filozofii sztuki zagadnienie miejsca i przestrzeni ekspozycyjnej jest z reguły pomijane, badacze bardziej zajmują się przestrzenią dzieła w aspekcie ontologicznym. I chociaż obraz czy rzeźba jest elementem konkretnej kolekcji prywatnej czy muzealnej i zajmuje przestrzeń wymagającą częstokroć oddzielnego typu architektury oraz jest wpisana w porządek ideowego programu zbiorów, to jednak czytelność kontekstu przestrzennego zawężona zostaje do warunków jego percepcji mającej wzbudzać uczucia, a minimalizować aktywność poznawczą i niwelować pozaestetyczne komunikaty. I chociaż czysto fizyczne warunki percepcji są istotne dla przeżycia dzieła sztuki, to w namyśle teoretycznym zostają ledwo zauważone, jednakże w przypadku gdy ważny okazuje się poznawczy charakter odbioru dzieła, automatycznie dopuszczona zostaje do głosu rola kontekstu. Dla Nelsona Goodmana (*Koniec muzeum?*) człowiek z racji swojej poznawczej natury nie spełnia aktów emocjonalnych w izolacji od poznania, ale pełnią one również funkcję poznawczą lub są komponentą procesu poznawczego i jako takie od poznania nie dają się oddzielić. Dlatego nauka i sztuka nie są oddzielnymi i pozbawionymi związków sferami ludzkiego doświadczenia, ale współwystępują ze sobą, przy czym rola sztuki polega na nadawaniu znaczeń ludzkiemu światu, wyrasta z głębokiej potrzeby symbolizowania otaczającej rzeczywistości. Z tej racji Goodman dyskredytuje kontemplację, jako akt pusty poznawczo i całkowicie fałszujący faktyczną relację człowieka i dzieła sztuki, ta zaś jest raczej aktywnym odkryciem treści i wartości dzieła sztuki, nie biernym wpatrywaniem się. W tym kontekście to nie muzea decydują o tym, czym jest sztuka, ale dzieła stają się sztuką w wyniku praktyk wpływających z życia. Sztuka służy rozumieniu, a muzea przechowując dzieła mają je jedynie w odpowiedni sposób udostępnić. Głos Good-

mana pozwala spojrzeć na muzea przez pryzmat procesów komunikacji, gdzie widz przede wszystkim interpretuje obiekty, uczy się dostrzegać związki, jakie zachodzą pomiędzy sztuką a znaczeniami¹³. Nie bez przyczyny muzeum porównane jest do biblioteki. Goodman wskazuje na dawną bliskość obu obszarów życia intelektualnego, a zaniechaną w czasach estetycznych priorytetów, przez co wymagającą ponownego odkrycia. W przestrzeni edukacji, jaką jest muzeum, przyjemność estetyczna należy do efektów ubocznych, w żadnym razie nie jest celem priorytetowym. Sama sztuka dostarcza odpowiedzi na zasadnicze pytania, jakie stawia sobie człowiek, oczywiście nie czyni tego wprost, ale odwołuje się do indywidualnej wrażliwości. Istotne zalecenia, jakie formułuje Goodman pod adresem muzeum, dotyczą tego, by dzieło sztuki mogło w nim funkcjonować, to znaczy by było przedmiotem badawczej percepcji ukierunkowanej na przetwarzanie indywidualnego doświadczenia. Łatwo zauważyć, że filozof zakłada pozbawioną granic możliwość poznania treści zarówno tych w obrębie własnej kultury, jak i tych, jakie niesie ze sobą sztuka innych kultur. Kontakt ze sztuką nie jest ceremoniałem dla nielicznych, ale wiąże się z praktyką życia, dlatego proponuje przekraczanie izolacji przestrzennej wskazując na rozszerzenie przestrzeni muzealnej o przestrzeń życia: domy i miejsca pracy, dopuszczenie do intymnej znajomości z dziełem nie tylko wzrokowej, ale i dotykowej. W jego mniemaniu doświadczenie sztuki w muzeum posiada społeczne konsekwencje, zapobiega ślepotcie na wszelkie wartości i leczy niewrażliwość, dzięki niemu człowiek wzbogacony o nowe treści przenosi je w obręb społeczny. Goodman, podobnie jak Fryderyk Schiller, widzi w sztuce moc przemieniającą człowieka, dlatego edukacja w tej dziedzinie przyczynia się, jego zdaniem, do ogólnego postępu rozumienia. W wypowiedzi Goodmana na temat muzeum słychać pogłos romantycznej wiary w doskonałenie ludzkiego świata poprzez sztukę.

Joseph Margolis (*Koncepcja muzeum sztuki*) podejmuje się zadania określenia tego, czym jest muzeum sztuki jako takie, jed-

¹³ Por. Eilean Hooper-Greenhill, *Museum, Media, Message*, Routledge, London–New York 1994.

nakże nie interesuje go sprawnie działająca instytucja edukacyjna, ale pewna praktyka odnosząca się do kolekcjonowania i umieszczania dzieł sztuki w wybranych miejscach. Można przypuszczać, że tłem tej wypowiedzi jest nierozstrzygnięta debata toczona pod koniec XX wieku dotycząca definicji sztuki, gdyż tak jak nie udało się teoretykom znaleźć zadowalającej definicji dzieła sztuki i określić, czym jest sztuka, tak też okazuje się, że nie można zdefiniować muzeum będącego, jak zauważył Margolis, artefaktem ciągle zmieniającym swoją postać. Punktem wyjścia dla tak sformułowanego poglądu nie jest miejsce budujące przestrzeń dla sztuki, ale aktywność kolekcjonerska. I kiedy większość teoretyków genezę muzeum lokuje w przemianach światopoglądowych drugiej połowy XVIII wieku, w przekształceniach przestrzeni ekspozycji z prywatnej na publiczną, Margolis wskazuje na *świadomość potencjału muzealnego* będącą warunkiem zaistnienia wartościowej kolekcji realizowanej poprzez decyzję utrwalania dzieł sztuki w dobie ich powstawania oraz umiejętne łączenie ich ze sztuką dawną (warunki te spełniają kolekcje Medyceuszy: Uffizi i Pitich). Przeciwwstawia ten typ kolekcjonowania innemu, opartemu na zasadach kolonializmu, gdzie przeważa pragnienie gromadzenia sztuki. Margolis podaje ponadhistoryczne kryterium dobrej kolekcji i miejsca dla sztuki, gdyż jak można przypuszczać, ów szczególnie stan świadomości jest niezależny od czasów, w jakich przypada żyć kolekcjonerowi.

Mimo braku zadowalającego określenia tego, czym faktycznie jest muzeum w odniesieniu do sztuki, Margolis artykułuje jego podstawowe zadanie: muzeum jest magazynem dzieł sztuki. Nie znaczy to jednak, że jest składnicą wypełnioną bezładnie dziełami, ale określa skatalogowany arsenał dzieł odzwierciedlający gust kolekcjonera, bądź ukazuje historyczny typ zbioru sztuki. Taki magazynowy model może nawet zawierać określone cele: narodowe, edukacyjne. I chociaż większość muzeów zadowala się jedynie modelem magazynowym, to dla Margolisa jest on wartościowym punktem wyjścia zawierającym potencjał pozwalający budować wystawy będące sprawdzianem różnych koncepcji wartościowania sztuki. To właśnie atrakcyjna wystawa sztuki dająca poczucie funkcjonalnej jedności i spój-

ności stanowi dopiero o wartości muzeum. I chociaż nie istnieje zdaniem Margolisa jakieś jedno kryterium selekcji dzieł sztuki, to jednak autor przekonuje, że dobry, wartościowy zbiór sztuki jest rozpoznawalny chociażby po tym, iż nie oparł się przemijającej modzie i doraźnym gustom, że to kolekcja dzieł ucieleśniających wartości uniwersalne w sztuce. Cóż jednak znaczy owa jedność i spójność? Przyglądając się przytaczanym przez Margolisa przykładom odnajdujemy jedynie intuicje. Otóż Akademia w Wenecji jest taką kolekcją, chociaż jest zbiorem dzieł wyrwanych z kontekstu: ołtarzy, obrazów i rzeźb, w jednej części prezentowanych w kościele zaadaptowanym na potrzeby muzeum. Akademia jest jednością, bo ukazuje rozwój sztuki weneckiej, ale również i inne obiekty w Wenecji wskazują na taką jedność z uwagi na świetność kolekcji ulokowanych w przestrzeni użytkowania – można tu powiedzieć, że sama Wenecja tworzy taką jedność, bo jest muzeum. Jedność wykazuje wystawa rysunków Degasa, ale i rzymski wystrój komnat przywodzący na myśl etos dawnego imperium. Podobnie jak Goodman, Margolis nie wyróżnia samego miejsca dla sztuki, ale ważne są dla niego sposoby ukazania dzieł sztuki, a konkretnie taka ich prezentacja, by dzięki odpowiednim aranżacjom widz dostrzegł wartość sztuki w szerszej optyce praktyk życia: publicznego, artystycznego. W tej perspektywie sztuka obumiera w muzeach nie z powodu historii czy nawet imperializmu, ale dlatego, że nie-ukazane są związki w jej obrębie, dzieła sztuki nie przemawiają, gdy są jedynie gromadzone.

Przeszkodą na drodze do nieskrępowanego sformułowania zasad funkcjonowania dzieła sztuki w muzeum, jak i określenia, czym jest wartościowa kolekcja, jest najczęściej historyczne miejsce kolekcji, jakim jest siedziba władcy, dawny pałac czy kościół. André Malraux w *Muzeum wyobraźni* całkowicie uwalnia sztukę od konieczności posiadania fizycznego lokum. Pojmuje sztukę jako proces przemian immanentnie przynależnych samej sztuce, polegający na postępującej autonomizacji i intelektualizacji sztuki i przebiegający równolegle w obszarze jej tworzenia i odbioru. Z tego względu dzieje sztuki są dla Malraux ściśle powiązane z formą ekspozycji, co pozwala mu na określenie kilku rodzajów muzeów. Muzeum jako takie pojawia

się zawsze wtedy, gdy przedmioty tracą walory użytkowe i zyskują walory estetyczne, gdy sztuka przestaje być żywa w przestrzeni sakralnej i rytualnej, a staje się nęcąca w przestrzeni prywatnej, społecznej. W Europie zapowiedzią tego jest sztuka baroku. Wówczas mit religijny staje się treścią dzieł sztuki z gruntu świeckiej, gdzie liczy się utrwalenie spektaklu życia uwidocznionego w przedstawieniu i narracji. Takie muzeum nazywa Malraux wyobrażone¹⁴. Tworzą je wielkie kolekcje, a wieńczy powstanie Luwru Napoleona będącego dla Malraux synonimem kolekcji muzealnej. Gromadzenie sztuki w jednym miejscu domaga się klasyfikacji, w muzeum dzieła sztuki nie dostarczają jedynie przyjemności, ale są przedmiotem badań, dodatkowo takie muzeum jest miejscem architektonicznie zamkniętym, co fizycznie ogranicza zbiór, tym samym muzeum nie jest w stanie udostępnić całej istniejącej sztuki w bogactwie form wyrazu. I chociaż ciągle powiększanie kolekcji wskazuje na te dzieła, których muzeum jeszcze nie posiada, a mogłoby posiadać, to jednak jest ono skończonym i okaleczonym miejscem. Jednym słowem Malraux odrzuca koncepcję muzeum jako instytucji oraz miejsca uprawiania historii, ma ono raczej odzwierciedlać idee humanizmu, a nie imperializmu, w czym francuski filozof nawiązuje do renesansowej genezy prezentacji sztuki. W świetle transformacji sztuki, gdzie pewne jest pojawienie się nowego typu muzeum, stary model muzeum, anachroniczny, zamykający swe kolekcje w murach budowli i poprzez sieć ocen i estetycznych werdyktów niedopuszczający do zaistnienia innej sztuki: malowideł naskalnych, sztuki Sumerów, sztuki Afryki, ostatecznie musi ustąpić.

Powstanie Muzeum Wyobraźni zostaje zainicjowane przez odkrycie kadru w filmie i fotografii oraz odrzucenie przez artystów przedstawienia, jako uprzywilejowanego środka wyrazu; wszystko to pozwala na zrównanie dziedzin plastyki. W ten sposób dokonany zostaje kolejny krok na drodze konceptualizacji sztuki; dzieło nie jest dane bezpośrednio, ale zostaje przetworzone przez fotograficzne medium, ukazane tak jak chce tego

¹⁴ Por. A. Malraux, *Przemiana bogów. Ponadczasowe*, tłum. J. Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 113, też s. 389.

artysta fotografik. Nie chodzi tu o zwykłą, wierną reprodukcję, ale o artystyczne zdjęcie dzieła sztuki ukazujące go w powiększeniu lub pomniejszeniu, oświetlone bocznym światłem bądź dane we fragmencie. Fotografia artystyczna jest służebna wobec tworzenia dzieł sztuki, jakimi są artystyczne reprodukcje. I właśnie taka reprodukcja tworzy nieograniczoną przestrzeń Muzeum Wyobraźni, świata autonomicznego, odizolowanego od kontekstu kultury, historycznych systematyzacji, ujawniającego ahistoryczne, uniwersalne związki pomiędzy wszelkimi możliwymi, sfotografowanymi dziełami, pomiędzy bizantyjskim malarstwem a sztuką Chin. W ramach takiego muzeum album reprodukcji jest wystawą sztuki zastępującą salę muzealną. Wydzielony z otoczenia, ograniczony przez kadr obiektywu zestaw fotografii ukazuje bogactwo i złożoność świata sztuki, wyklucza kontekst pozaestetyczny i poprzez zgrupowanie form ujawnia wielość stylów. To przemiany w obrębie sztuki oraz idące z nimi w parze transformacje światopoglądowe i postęp technicznych środków produkcji obrazu jest przyczyną powstania muzeum odpowiedniego dla tej nowej sztuki. W pewnych swych wypowiedziach Malraux marginalizuje Muzeum Wyobraźni w stosunku do muzeum tradycyjnego, innym razem wykazuje zapóźnienie tradycyjnej ekspozycji w stosunku do sztuki współczesnej. Nowe muzeum i sztuka odnajdują siebie w fotografii¹⁵, to ona uwalnia życie zastygłe w sztuce wszystkich czasów i kontynentów. Malraux z zapałem sławi zmartwychwstanie wszelkiej sztuki odpowiadając tym samym na zarzuty Valéry'ego. Zostaje powtórzona Hegłowska dialektyka życia i śmierci mająca swe zwieńczenie w zmartwychwstaniu, tak tedy w modernizmie istnieje postępowy proces uwalniania sztuki od zapomnienia spełniający się w przekraczaniu historycznych i kulturowych uwarunkowań¹⁶. Fotografia artystyczna dzieł sztuki wzbudza przyjemność podzi-

¹⁵ O związkach fotografii i muzeum patrz: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge Mass. 1993, s. 44–64.

¹⁶ Malraux mówi o możliwym w przyszłości muzeum adiowizualnym, co pozwala teoretykom uznać go za prekursora muzeum wirtualnego, por. A. Hünnekens, *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*, Univ. Diss, Karlsruhe 2000, transcript, 2003 Verlag, s. 15.

wiania, wyzwala kontemplację, dystansuje od niskich pragnień posiadania, pozwala na analizę i interpretację sztuki, wyczula na pierwiastek twórczy zawarty w dziele. W przeciwieństwie do Waltera Benjamina widzącego w masowej technice reprodukcji utratę aury polegającą na wyrwaniu dzieła z jego czasu i miejsca, Malraux dostrzega narodziny dialogu sztuk. Dialog ten jest możliwy, dlatego że wszelka sztuka zostaje sprowadzona do jednej płaszczyzny wytyczonej przez postępowe medium fotograficzne. Do takiego dialogu zaproszone są wszystkie dzieła sztuki, ale jego wartość rozpoznaje jedynie człowiek Zachodu, on bowiem wypracował zdolność czerpania radości z podziwiania samej formy dzieła sztuki i on też najwyżej ją ceni.

Najbardziej odpowiednim partnerem dla Malraux w rozmowach o muzeum jest Jean-François Lyotard. Ich głosy wpisują się w nurt porównań między modernizmem a postmodernizmem dokonywanych w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku. Wyowiedź Lyotarda (*Les immatériaux*) pozwala spojrzeć na problem muzeum z perspektywy filozoficznej, co sprawia, że nabierają bardziej wyrazistej wymowy podejmowane wcześniej wątki: zarówno diagnoza Sedlmayra, że muzeum jest symptomem ateistycznej kultury, jak i Valéry'ego, że jest przyczyną utraty świata przeżyć i że wszystko w muzeum jest sprawą historii, jak napisze Margolis; problemy: estetyczne, historyczne, narodowe i edukacyjne, obecne w przestrzeni muzeum, z perspektywy zarysowanej przez Lyotarda są konsekwencją przyjęcia Kartezjańskiego modelu widzenia świata. Interesujący jest zarówno styl, w jakim Lyotard przeprowadza diagnozę kondycji myślenia o muzeum, jak i perspektywy, jakie niesie ze sobą jego propozycja.

Filozof wciela się w rolę praktyka, inicjatora wystawy i w samym jej wnętrzu, tak ideowym, jak i przestrzennym, stawia pytanie o podstawy prawomocności relacji między rozumem a materią, czyli pyta, co dzieje się z cogito i z geometrią przestrzeni, gdy przedmiotem ekspozycji stają się produkty modernizmu, czyli nowe technologie. Wystawić materię znaczy tyle, co zaprezentować rozumowi jego wytwory tak naukowe, ekonomiczne, jak i wytwory artystyczne. Ten paradygmat ma własną linearną organizację przestrzeni ekspozycyjnej, gdzie człowiek po-

jęty jest jako poruszający się organ wzrokowy, gdzie instytucja sprawuje kontrolę nad dającą się uchwycić całością zjawisk, a muzeum rozszerza misję rozumu w świecie ilustrując jego rozwój: dialektyką ducha, emancypacją podmiotu i postępem nauki¹⁷. Wystawić immaterię to zorganizować uczestnictwo w czymś, czego do końca nie ogarnia ani ten, kto uprawia wiedzę – nie istnieje dyskurs uprawomocniający reguły gry nauki, ani artysta uzewnętrzniający zdobycze nauki, chociaż używa nowych technologii w celu produkowania artefaktów.

Wystawa immateriałów stawia przed zwiedzającym wyraźne zadania: ma podważyć jego poczucie pewności jako prowadzący i sprawującego kontrolę oraz aranżuje środowisko interakcji, gdzie zwiedzający raczej odczuje, że traci panowanie nad zwiedzaną przestrzenią i dostrzeże, że jego myśl, miast selekcjonować doświadczany materiał, okaże się jedną z fal pośród tych emitowanych z nadajników. Ekspozycja pozwala widzowi realnie doświadczyć filozoficznej diagnozy Lyotarda, odczuć, że w postmodernizmie urzeczywistniają się osiągnięcia modernizmu. Pracują na to wszystkie jej elementy, począwszy od wyboru miejsca, a skończywszy na produktach, jakie dostarczają nowe technologie. Centrum Pompidou to historycznie neutralna budowla w niczym nieprzypominająca wyglądem XIX-wiecznej architektury muzealnej, raczej kierująca myśl ku wielkim wystawom światowym, gdzie osiągnięcia techniczne umieszczano obok dzieł sztuki, a stalowe konstrukcje pozwalały na elastyczne przystosowanie przestrzeni. Wnętrza Centrum Pompidou, te ciągłe i puste przestrzenie, kontrastują z fasadą, na której *wyjątkowo dużo się dzieje*, gdzie *wiele nieinteresujących informacji* (ruchome schody, dopływ gazu, wody, klimatyzacja itd.) *zostało zakomunikowanych z wielobarwną agresywnością*¹⁸. W samym pomysle wystawy odnajdujemy stare wątki zainicjowane przez futurystów, by nowe materiały, dym, światło, papier odzwierciedlały nowe czasy, ale również myśl o awangardowej



¹⁷ Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

¹⁸ Diane Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, tłum. M. Motek, M.A. Urbańska, Wydawnictwo VIA, Toruń 1999, s. 82.

proweniencji, by dokonać dematerializacji dzieła sztuki; rzeźby w przypadku konstruktywistów czy płaszczyzny malarskiej, jak tego chciał Wasyl Kandinsky. W przypadku wystawy Lyotarda owa dematerializacja jest immaterializacją, nie odwołuje się do absolutnej przestrzeni czy idealnej płaszczyzny, jak proponowali artyści awangardowi, chociaż tak jak oni sięga po nieuchwytnie połyskujące światło. Światło powstałe przez poruszający się *Modulator przestrzeni i światła* Laszlo Moholy-Naga, neonowe rzeźby Lucio Fontany czy neonowe napisy Josepha Kosutha, ale również dane w migających obrazach gier komputerowych, audiowizualnym pokazie na 16 ekranach czy w prezentacji ubarwienia motyli lub spektrum barw dostępnych ludzkiemu oku. Nagromadzenie dyskursów nie wyróżnia żadnego; przyglądając się ekspozycji, w słuchawkach możemy usłyszeć tekst Goethego o świetle chemicznym i fizycznym, a dźwięk kosmicznego echa nakłada się na odczytywanie klasyfikacji gwiazd, w tym również tych wygasłych. Doświadczenie wzrokowe, tak potrzebne dla zdobycia wiedzy, zostaje postawione w stan rozproszenia, bo też wedle Lyotarda jej nabywanie nie przebiega przez kształcenie umysłu, ale jest pochodną relacji producent – konsument.

Kolejnym zabiegiem, zastosowanym przez Lyotarda, a mającym zneutralizować poczucie jedności miejsca, przestrzeni i czasu, nieodparcie narzucanym przez muzeum, jest odwołanie się do doświadczenia współczesnego miasta, gdzie nośniki informacji decydują o jakości i wartości życia. O takim mieście pisze Paul Virilio:

Jako jedność miejsca bez jakiegokolwiek jedności czasu miasto ginie w niejednorodności tego porządku, na który składają się rozwinięte technologie. Figura miasta nie jest już nakreślona przez linię graniczną pomiędzy „tutaj” i „tam”¹⁹.

Miejsce–miasto posiada charakter optycznej iluzji, gdzie bardziej doświadcza się transmisji niż przebywania. Wprawdzie ist-

¹⁹ Paul Virilio, *The Overexposed City*, w: Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, London–New York 1997, s. 383.

nieje tendencja do odtwarzania dawnego zasiedlenia, jednakże są to jedynie doraźne ciągłości stałych punktów. I tak jak miasto przyzwyczailiśmy się wiązać z życiem osiadłym i stałością przeciwstawiając je niekontrolowanym i chaotycznym zmianom, tak też muzeum uznaje się tradycyjnie za miejsce zadomowienia kultury obłaskawiające czas przez historię. Oba te przekonania tak swoiste dla modernizmu nie sprawdzają się w kulturze płynnych tożsamości i przemieszczania²⁰.

Druga część antologii skupia uwagę na problematyce instytucjonalizacji sztuki oraz skutkach, jakie to z sobą niesie. Okazuje się bowiem, iż inicjowanie wystaw zależy bardziej od mecenasów sprawujących władzę niż od wąskiego grona artystów, krytyków czy kolekcjonerów. Od czasów gdy sztuka stała się sprawą publiczną, a ekspozycje intencjonalnie zakładały masowego odbiorcę, pole wpływów i gra pozaartystycznych interesów rozszerzyły się obejmując nie tylko władców, ale i polityków, dyplomatów oraz grupy społeczne zaangażowane w promocję sztuki: burżuazję, mieszczaństwo czy finansistów. Współistnienie, w ramach muzeum, tak różnych, zdecydowanie sprzecznych sił zostaje przez modernizm poddane kontroli podporządkowującej je jednej scalającej formule. Oficjalny, można rzec fasadowy dyskurs o sztuce zdaje się wyczerpywać w ramach oceny estetycznej i artystycznej, dyskretnym milczeniem pomijane są finanse i zakulisowa presja notabli, i chociaż miłośnicy sztuki pragną, by sztukę wystawiano dla niej samej, to w praktyce rzadko się tak dzieje. Muzeum okazuje się w pierwszym rzędzie miejscem dla ludzi, a to zasadniczo zmienia podejście do sztuki. Zdając sobie sprawę z tego, czym grozi oglądanie malarstwa przez nieprzygotowaną publiczność, J.-Louis Da-

²⁰ Warto przy tej okazji nadmienić o wirtualizacji muzeum tradycyjnego dokonywanej przez wprowadzanie w jego przestrzeń komputerów pełniących rolę informacyjną, edukacyjną i ludyczną oraz elektronicznych systemów monitorowania, kontroli i zabezpieczeń. O roli mediów w przestrzeni muzeum m.in. Anne Fahy, *New Technologies for Museum Communication*, w: Hooper-Greenhill, *Museum, Media, Message*, op. cit., s. 82–96 oraz *New Strategies for Communication in Museums*, ed. Hadwig Kräutler, Proceedings of ICOM/CECA 1995.

wid broni sztuki, przy okazji objaśnień, jakie czyni do swojego płótna, pisząc: *lud będzie miał przynajmniej udział, za niewielką opłatą, w bogactwie geniusza; sztuka będzie go oświecać (...) pozwoli uformować jego smak*²¹. Muzeum przyjmując na siebie rolę pedagoga kształtuje smak i świadomość widzów, ale i postawy moralne. Wilhelm II tak apeluje do artystów:

Pielęgnacja ideałów jest największym zadaniem, i jeśli chcemy być wzorem dla innych narodów (...) kultura musi przebić się do najniższych warstw narodu. Stanie się to tylko wtedy, gdy sztuka wznosić się będzie, a nie schodzić do rynsztoka²².

Im bardziej estetyczna sztuka, tym łatwiej nadać jej pożądany kontekst, a jej wartości estetyczne, w zależności od sytuacji, reprezentują naród, są również pomocne w rywalizacji, wreszcie stanowią skuteczne decorum w pertraktacjach dyplomatycznych czy gospodarczych. Właśnie z tych powodów dzieła sztuki stają się elementem zaplanowanej aranżacji, sale wystawowe czy muzealne nie są jedynie wypełnione dziełami czekającymi na odkrycie, ale ich układ, wytyczona trasa oraz wymowa architektury są systemem znaczeń. Tak jak reżyser teatralny przez inscenizację może zmienić wymowę dramatu, tak też reżyser wystawy zmienia wartość przekazu dzieł sztuki dzięki sposobom ich prezentowania²³.

W połowie dwudziestego wieku głosy sprzeciwu wobec estetycznego i historycznego modelu muzeum owocują poglądem,

²¹ J.L. David, *Obraz Sabinki, wystawiony na widok publiczny w pałacu Narodowym Nauk i Sztuk przez Obywatela Davida, członka Instytutu Narodowego, w Paryżu roku VIII*, tłum. E. Grabska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1974, s. 275.

²² Cytat za: Corona Hopp, *Avantgarde – Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende*, München 1987, s. 47.

²³ Por. Katharina Hegewisch, Wprowadzenie do: *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, (Hrsg.) B. Klüser, K. Hegewisch, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, s. 8–14.

by porzucić ów model zdecydowanie utrudniający prowadzenie badań nad sztuką i fenomenem muzeum. Bardziej przydatne okazuje się śledzenie związków wiedzy i władzy podążające tropem myśli Michela Foucaulta, a także badania semiotyczne i antropologiczne, metody feministyczne, by wymienić niektóre²⁴. Jeśli przyjąć Lyotardowską diagnozę muzeum jako miejsca przestrzeni Kartezjańskiej, gdzie zarówno nauka, jak i sztuka zostają podporządkowane silnym rygorom racjonalnych konstrukcji, to odwrót od takiego muzeum jest jednocześnie odwrotem od prymatu uniwersalnych narracji na rzecz poszukiwania tego, co zepchnięte i pomijane na rzecz indywidualnego, przemijającego, przestrzennego.

Douglas Crimp (*Koniec sztuki i narodziny muzeum*) przywołuje znany już wątek śmierci sztuki, ale czyni to w czasach kolejnej zmiany warty, kiedy pojawiają się hasła antysztuki, aktualna jest rewolta studentów, aktywna jest szkoła Nowej Krytyki oraz podnosi się sprzeciw wobec tych artystów awangardy, którzy tworzą na zamówienie muzeum sztuki współczesnej łatwo wpisując się w jego instytucjonalne tryby. Crimp wytacza akt oskarżenia wobec władzy organizującej miejsce kontemplacji sztuki skrywając, pod szyldem idealistycznej teorii sztuki, militarne oblicze. Myśl Hegla ma być, wedle Crimpa, niszczytelna tak dla muzeum sztuki XIX wieku, gdzie wzorem architektonicznym jest Altes Museum Schinkla, jak i dla tego z końca XX wieku, gdzie z kolei muzeum w Stuttgarcie ma ukoić, ale i odnowić niemiecką duszę²⁵. Ta polemiczna teza ilustruje demistyfikacyjne metody, jakimi krytycy ujawniają polityczno-propagandowe cele powoływania do życia muzeum. Jako antidotum na estetykę idealizmu proponuje Crimp estetykę materializmu, krytyczną i czujną, rozsadzającą historyzm oraz jego es-

²⁴ Por. Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London 1992 oraz *Making Histories in Museum*, (ed.) Kavanagh Gaynor, Leicester University Press, London–New York 1996; też Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Routledge, London–New York 1988.

²⁵ Douglas Crimp kontynuuje swoją diagnozę narodzin muzeum w szerszym kontekście muzeum postmodernistycznego w: Crimp, *On the Museum's Ruins*, op. cit., s. 303–307.

tetyczno-historyczne struktury, głównie poprzez skandowanie teraźniejszości.

Carol Duncan (*Muzeum sztuki jako rytuał*) zastanawia się nad rolą i znaczeniem, jakie zwiedzającemu wyznacza muzeum, to on przecież chcąc nie chcąc uczestniczy i odgrywa rytuał zorganizowany w świeckiej przestrzeni muzeum. Uczestnictwo w zbiorowym ceremoniale to nic innego jak podążanie wytyczonymi trasami, poddanie się dramaturgii wpisanej w narrację wyznaczoną przez układ dzieł sztuki i zwieńczoną przeżyciem o znamionach duchowego odnowienia; dzięki niemu widz opuszcza muzeum z poczuciem uczestnictwa w ważnym wydarzeniu. Wszelka ekspozycja sztuki, zdaniem badaczki, określa adresatów i wskazuje na cele jej projektantów, dzięki tym wskazówkom można śledzić współczesne oblicze estetycznego modelu muzeum. Otóż takie wzmocnienie rytualizacji i nadanie przestrzeni charakteru celebry odnajdujemy w nowym skrzydle The National Gallery (Sainsbury Wing, 1991) gdzie architekci Venturi i Scott Brown przywołując topos sanktuarium swobodnie czerpią z repertuaru historycznie dostępnych środków; przykładowo dla dużego kartonu Leonarda da Vinci zbudowali oddzielną kaplicę, gdzie zwiedzający w pełnej izolacji, siedząc naprzeciw rysunkowi, w przyćmionym świetle może zatopić się w kontemplacji.

To, że muzeum nadaje kontekst dziełu sztuki, jest już rzeczą bezsporną, jednakże kurator może zniekształcić wymowę dzieł na wiele sposobów; wówczas dzieła stają się milczącymi obiektami zarówno wtedy, gdy zostają użyte do budowania narracji sprzecznych z ich własną wymową, jak i wtedy, gdy są prezentowane bez pomysłu na to, by lepiej były poznane. W tym przypadku dzieło sztuki jest milczącym obiektem, bo jest obiektem estetycznym. Peter Vergo (*Milczący obiekt*) zwraca uwagę na bezowocność ekspozycji o charakterze estetycznym, wydających dzieł sztuki na jak by nie było ograniczoną wiedzę zwiedzającego. Dotyczy to zarówno prezentacji sztuki skandynawskiej, jak i średniowiecznych iluminowanych ksiąg. W obu przypadkach brak przemyślanego i odpowiedniego komentarza utrudnia ich zrozumienie. Instytucjonalizacja sztuki sprawia, że wystawa staje się terenem ścierania wielu partykularnych inte-

resów. Często cele edukacyjne nie są najważniejsze, ale nawet tam, gdzie stanowią one priorytet, to w wyniku nieumiejętnego przygotowania ekspozycji nie są osiągnięte. Zorganizowanie wystawy jako czytelnej opowieści, w ramach której dzieła zaczynają być czytane, okazuje się niemalym wyzwaniem dla muzeum, szczególnie w czasach nadmiaru wystaw, kiedy sztuka jest bardziej elementem wymiany informacji niż przeżyć. Wypowiedź Vergo koresponduje z kognitywizmem Goodmana ukazując przestrzeń edukacji i poznania ze strony praktyki ekspozycyjnej.

Jednakże wedle Micke Bal (*Dyskurs muzeum*) należy odróżnić funkcję komunikowania, czyli objaśniania i informowania widzów o pochodzeniu i treści dzieła, od funkcji dyskursywnej. Tę ostatnią najlepiej, wedle autorki, ilustruje porównanie sposobu definiowania dzieła sztuki i artefaktu etnicznego²⁶. Otóż tradycyjna definicja dzieła sztuki określa go przez wskazanie na wartości artystyczne i estetyczne, czyli odnosi dzieło sztuki do dziedziny, jaką jest sztuka, ale w tej procedurze pominięty zostaje, ukryty, kulturowy kontekst dzieła. Z kolei artefakt etniczny – etniczne dzieło sztuki jest definiowane jako reprezentant kultury, z jakiej pochodzi, zatajone zostają wartości artystyczne, jakie niezaprzeczalnie posiada. W muzeum dzieło sztuki i artefakt etniczny funkcjonują w dwóch odmiennych retorykach, pierwsze w retoryce estetycznej, drugi w etnograficznej, a każda z nich wyklucza, pomija i ignoruje jakieś treści. Zatem w ekspozycji muzealnej chodzi nie tyle o trafne lub chybione odczytanie dzieła sztuki czy artefaktu (że jest piękne czy że pochodzi z Afryki), ile okazuje się, że samo odczytywanie jest wpisane w dyskursywną strategię praktyk ekspozycyjnych. Jak pisze Bal, *Samo odczytanie staje się więc częścią znaczenia, które tworzy*²⁷, uczestnictwo w odczytywaniu znaczeń skonstruowanych przez kuratora tworzy zamierzone znaczenie przypisane dziełu. Za ową konstrukcją ukrywa się narrator – semantyczny imperialista. Tak tedy umieszczenie dzieł Rothko w rozsianych po całym świecie mu-

²⁶ O obiekcie muzealnym pisze: Barbara Krishenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museum and Heritage*, University of California Press, Berkeley 1998.

²⁷ Micke Bal, *Dyskurs muzeum*, w tym tomie, s. 358.

zeach jest podbijaniem odmiennych kulturowo środowisk i nazywaniem ich uniwersalną wartością promującą estetykę modernizmu, co stoi w sprzeczności z ideą malarstwa samego Rothko. Z kolei zaplanowanie narracji w trzeciej osobie, jak się to dzieje w muzeach etnograficznych, stawia widza odczytującego artefakty etniczne w sytuacji zgody na zatajenie faktycznego podmiotu narracji – narratora kolonialisty. Natomiast pocztówkowa reprodukcja obrazu pozwala na manipulowanie jego treścią i wykorzystywanie jej do różnych celów; w tym wypadku ważna okazuje się nie tyle treść obrazu, ile jego lokalizacja, obok jakiego innego obrazu został on umieszczony w muzeum, gdyż to tutaj odnajdujemy kontekst narracyjny obrazu. Według Bal dzieła sztuki – eksponaty muzealne są zawsze ukazywane w jakichś ramach i hiperramach, muzeum przez swą wielowarstwową strukturę narracyjną decyduje o ich semiotyce. Nie można zapominać, iż ta wielość ram – idei, w jakie każdorazowo zostaje wpisane dzieło, zawsze posiada swojego narratora. Dzięki semiotyce można, według Bal, rozpoznać i nazwać zarówno niewinne praktyki ekspozycyjne, jak i te imperialistyczne.

Niezależnie od tego, jak bardzo krytyczny i podejrzliwy byłby świat sztuki wobec instytucjonalnych praktyk ekspozycyjnych, *nota bene* jakże już podzielony i wewnętrznie sprzeczny, to jednak sam fenomen wystawy, muzealnej czy galeryjnej, jest pomysłem wyłącznie europejskim, jest sposobem organizowania miejsca dla sztuki zrodzonym i ukształtowanym w kulturze europejskiej. Z tego względu każda wystawa sztuki aborygenów czy artystów z Afryki jest prezentowaniem innej kultury na warunkach jej obcych czy nawet wrogich. Okazuje się zatem, iż kolejnym obszarem uwalniania sztuki od estetycznych i kolonialnych schematów myślenia obecnych w instytucjonalnych strukturach są wystawy prac artystów działających w krajach postkolonialnych. Temat ten podejmuje Clémentine Deliss (*Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*). Problemem jest zarówno znalezienie odpowiedniego miejsca ekspozycji, w ogóle pod znakiem zapytania stoi to, czy ma to być miejsce, jak i formuła pozwalająca na ekspozycję dzieł artystów z wielu odmiennych kultur. Wystawy takie okazują się sprawdzianem, na ile żywe i obecne w przestrzeniach instytucji są stereotypy nadzoru: narzucania estetyki i klasyfikacji sztu-

ki oraz utajonego rasizmu przejawiającego się w nostalgicznym poszukiwaniu np. afrykańskiej autentyczności. Dodatkowo istniejące wśród krytyków uprzedzenia wobec sztuki postkolonialnej oraz kłopoty z usystematyzowaniem sztuki Zachodu (szczególnie tej krytycznej wobec instytucji wystawienniczych) piętrzą kłopoty stając się prawdziwym wyzwaniem dla kuratorów. Deliss, zatroskana o pozycję artysty, a konkretnie artysty z Afryki, zdanego na komercyjność instytucji ekspozycyjnych, presję rynku sztuki napędzaną przez kolekcjonerów oraz skostniałe schematy krytyki artystycznej, proponuje dwie perspektywy mające jej zdaniem otworzyć świat sztuki na faktyczny dialog między kulturami. Przede wszystkim odrzuca istniejący typ wystawy, statycznego miejsca prezentującego dzieła wedle dopracowanego ideowo schematu i inicjuje jej nowy typ traktując wystawę jako pole operacyjne. Statyczność i trwałość ekspozycji zamienia autorka na tymczasowość mającą być sprawdzianem istniejącego aparatu krytycznego. Ekspozycja *Lotte*, jej autorstwa, wprowadza zwiedzającego w atmosferę sklepu postkolonialnego: batik tubylców i plastikowe lalki, pluszowe misie i terakotowe dzbany; nie wiadomo, co wykonali tubylcy, a co przywieźli biali „twórcy”. Brak podpisów, podstawy identyfikacji oraz nadrzędnej idei scalającej owe materialne przedmioty, ma wywołać u zwiedzającego doświadczenie *poczucia straty*²⁸, w obliczu nieuporządkowanej różnorodności. Narracja nie jest prowadzona ani w pierwszej, ani w trzeciej osobie, jeśli poszlibyśmy tropem Bal, narratorów jest bowiem wielu i są to artyści. Dezorientacja, jaką odczuje zwiedzający, winna pobudzić go do myślenia krytycznego wobec uznanych interpretacji sztuki oraz zachęcić do podjęcia własnych. Druga propozycja zamienia pole operacyjne wystawy na warsztaty, gdzie *Rola artysty jako sprawcy całej sytuacji wzięła ostatecznie górę nad strukturą organizacyjną*²⁹. W praktyce stałe miejsca ekspozycji szybko stają się agendami dystrybucji dzieł, natomiast warsztaty proponują artystom, przybyłym z Europy i różnych zakątków Afry-

²⁸ Clémentine Deliss, *Swobodne spadanie – stopklatka. Afryka, wystawy, artyści*, w tym tomie, s. 384.

²⁹ Ibidem, s. 397.

ki, wspólną pracę. Architektoniczna oprawa sztuki nie jest wcale ważna, może to być szkoła, jak w przypadku warsztatów Tenga, istotne jest uczestnictwo artystów i ich działania; gdy warsztaty się kończą, miejscu przywrócona zostaje pierwotna funkcja.

Przestrzeń muzeum jest obcym terytorium nie tylko dla innych kultur, ale również dla kobiety, jak zauważą feministki wrażliwe na zinstytucjonalizowany obraz kobiecości kreowany przez mężczyznę. Feministyczne podejście do wystawy jest jednocześnie zerwaniem ze statycznym modelem kultury, gdzie prymarną wartością jest autentyczność eksponatu (oryginał jest dziełem genialnego twórcy), prawda miejsca w historii oraz narzucona odbiorcy bierna rola konsumenta. Gaby Porter (*Przejrzeć przez konkret: feministyczne spojrzenie na muzea*) zainspirowana poststrukturalizmem traktuje dzieło – przedmiot muzealny jako obiekt nieposiadający ustalonego znaczenia, ale bezustannie reinterpretowany tak przez zwiedzającego, jak i kuratora. Obaj stają się twórcami znaczeń i kontekstów prezentowanych dzieł. Wystawy feministyczne proponują historie pomijane, historie osobiste, prywatne, gdzie dominantą nie są słowa, ale uczucia i czynności właściwe kobietom: *strach, pożądanie i przyjemność, marzenia, opiekowanie się bardzo młodymi i bardzo starymi, praca w nocy, w fabrykach i teatrach*³⁰. W opowiadaniu tych historii nie jest ważny obraz – statyczny i voyeurystyczny, ale przestrzenność budowana przez ruch, światło i zapachy. Dominują otwarte instalacje zmuszające odbiorcę do wkroczenia w obręb wnętrza ekspozycji.

Ostatnia, trzecia część antologii poświęcona jest przestrzeni ekspozycyjnej, a cała złożoność przestrzennego środowiska dzieła sztuki zostaje ukazana od strony kontestujących, wobec zastanych praktyk wystawienniczych, inicjatyw samych artystów skutkujących zmianami w obrębie sztuki poszukującej nowych typów zaistnienia w przestrzeni. Osobno znajdzie swój wyraz problematyka architektury muzealnej, by na koniec wprowadzić czytelnika w zagadnienia przestrzeni wirtualnej, alternatywnej wobec fizycznej przestrzeni ekspozycyjnej.

³⁰ Gaby Porter, *Przejrzeć przez konkret: feministyczne spojrzenie na muzea*, w tym tomie, s. 427.

Dla artystów Klasycznej Awangardy muzeum stanowiło uosobienie estetyzmu i estetycznej autonomii sztuki, jednakże buntownicze nawoływanie futurystów do palenia muzeów realizowane było w obrębie działań artystycznych, nie zaś anarchistycznych. To w ramach zmian modelu uprawiania sztuki artyści upatrywali możliwość powrotu sztuki do życia i zrealizowania swoich tęsknot za ucieleśnieniem społecznej misji sztuki. Dzisiaj wiemy, że ten powrót się nie udał, a sztuka awangardowa raczej wzmocniła pozycję muzeum niż ją osłabiła. Podążając za diagnozą Petera Bürgera, Didier Maleuvre zauważył: *sztuka awangardowa stała się sztuką muzealną właśnie przez to, iż próbowała się wyzwolić od muzeum*³¹. To dopiero w obrębie przestrzeni muzeum *ready-mades* Duchampa stają się krzykliwym protestem i nieestetyczną ironią, problemem dla teoretyków. To dzięki istnieniu muzeum sztuka zaczęła przekraczać samą siebie, a artyści w wysiłku samookreślenia swojej kondycji podbijali kolejne terytoria, łamali właśnie dostrzeżone granice sztuki, a wszystko w relacji do istniejących praktyk ekspozycyjnych. Jednakże mimo deklarowanego radykalizmu sztuka pierwszej połowy XX wieku odnalazła dla siebie przestrzeń ekspozycyjną, pustą i neutralną wewnątrz pozwalającą prezentować duże formaty malarstwa modernistycznego, czego paradygmatycznym przykładem jest Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Całkowicie nowe spojrzenie na sztukę przyniosły lata sześćdziesiąte splatając ze sobą krytykę społeczeństwa kapitalistycznego z protestem wobec promowanej przez nie estetyki. Rewolta paryskiego maja 1969 roku, a później sprzeciw wobec wojny w Wietnamie domagały się uznania artysty czynnie zaangażowanego w życie społeczne, działającego krytycznie wobec instytucjonalnych mechanizmów wystawiania sztuki. Neoawangarda, ujawniając sprzeczności tkwiące w naturze samego miejsca ekspozycji oraz zrywając z mieszczańskim formalizmem, wybrała dla swoich śmiałych poczynań wewnętrzne i zewnętrzne przestrzenie muzeum i galerii.

Brian O'Doherty (*Uwagi o przestrzeni galerii*) przekonuje, że to przestrzeń galerii i sposoby ekspozycji mówią więcej

³¹ Maleuvre, *Museum Memories...*, op. cit., s. 51.

o sztuce niż historyczne klasyfikacje. Otóż praktyki wieszania obrazów w sterylnej, białej przestrzeni były sposobem zerwania ze sztuką salonu i swobodnego uprawiania formalizmu, czyli uwalniania malarstwa od treści, ale to właśnie te praktyki zaprowadziły sztukę awangardową na powrót do muzeum adaptując szybko jego prawa. Podjęta przez autora krytyka uderza w proces absolutyzowania przestrzeni ekspozycyjnej, przy czym nie chodzi już o to, że sztuka ukazana jest w historycznym pochodzie ducha, jak w XIX wieku, ale że wystawianemu malarstwu abstrakcyjnemu nadana zostaje uniwersalna wartość pracująca na rzecz kapitalistycznej ideologii. O'Doherty bardzo błyskotliwie stawia problem relacji sztuki i przestrzeni ekspozycyjnej, obrazu i ściany, wreszcie płaskości ściany i płaskości obrazów. Jak pisze, *powieszenie obrazu materializuje interpretację i wartościowanie*³², aranżacja buduje przestrzenny kontekst dla odbioru, nawet gdy jest to sztuka tak mało zaangażowana w politykę jak abstrakcja. Ściana nie jest gotowym, czekającym na dzieło neutralnym nośnikiem, ale powieszone obrazy naznaczają przestrzeń galerii określonymi treściami, zatem by wymknąć się ujednoliciącej identyfikacji, artyści podejmują przestrzenno-plastyczny dialog z wnętrzem muzeum.

W niejednorodnej i antynomicznej Awangardzie istniały działania podważające jeden, ustalony sposób wystawiania dokonania artystycznych. Mondrian, Marcel Duchamp i El Lissitzky³³ przełamali stereotyp ekspozycyjny jednocześnie otwierając dla sztuki nowe szlaki. Mondrian zaprojektował w 1926 roku *Salon de Madame B. à Dresden* (projekt zrekonstruowano dopiero w 1970 roku), gdzie zwykle rzeczy: biurko, łóżko i półka, zostały wprowadzone do funkcjonalnej przestrzeni, wykluczając tym samym galerię jako uprzywilejowane miejsce. Natomiast Duchamp z premedytacją wydobywał nie odkryte możliwości przestrzeni galeryjnej, przeciągał liny, by widz nie mógł dotrzeć do zawieszonych obrazów, potraktował podłogę i sufit

³² Brian O'Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, w tym tomie, s. 460.

³³ Por. *El Lissitzky: Life, Letters, Text*, (ed.), Sophie Lissitzky-Küppers, London 1968; też *Friedrich Kiesler. Artiste-Architecte*, exh. cat., Paris, Centre Georges Pompidou 1996.

jako wystawiennicze płaszczyzny, wreszcie skonstruował przenośne muzeum z miniaturowymi replikami własnych artefaktów. Lissitzky zaprojektował przesuwane panele, by z kolei wymusić na widzu aktywność, by ten uczestniczył w budowaniu przestrzeni ekspozycyjnej. Podejmując te pomysły artyści neoawangardy uczynili z przestrzeni dzieła i ekspozycji pole eksperymentu, konceptualizując własne działania zaczęli zastanawiać się nad pojęciem sztuki, odbierając teoretykom przywilej jej definiowania. Po Duchampie, jak powie Marcel Broodthaers, autorem definicji sztuki może być jedynie artysta. Benjamin Buchloh (*Fikcyjne muzeum Marcela Broodthaersa*) na tle dokonań Duchampa i Lissitzky'ego plasuje artystyczną aktywność Broodthaersa, artysty wpisującego się w tryby procesu zakrytego dla publiczności, obszaru wytwarzania przez instytucję dzieła sztuki, owej szczeliny pomiędzy gotową wystawą czekającą na widza a procedurą wyboru dzieł sztuki, zamawiania i przywożenia do muzeum. W tym wąskim przesmyku, gdzie potencjalnie istnieje jakieś wybrane dzieło mogące być przedmiotem ekspozycji, ale nie jest jeszcze prezentowane, przebiegają najciekawsze dokonania Broodthaersa. Sztuka nie jest pojmowana jako produkcja obiektów estetycznych, obrazów czy rzeźb, danych za sprawą wyglądu, ale staje się konceptem, pomysłem, pojęciem. W tym polu nie istnieje jeden zasadny sposób uprawiania sztuki wynikający z jej istoty. Dla Josepha Kosutha (*Uwagi na temat kateksji*) sztuka jest stanem koncepcyjnym, co oznacza, że jest *rodzajem zdania sformułowanego w kontekście sztuki jako pewien komentarz dotyczący jej samej*, jak czytamy w *Art after Philosophy*³⁴. Sztuka komentuje siebie poprzez własne artefakty, jednakże najważniejsze jest to, by widz patrzył nie na formę dzieła, ale by dostrzegał związki pomiędzy znaczeniami i relacje, jakie one tworzą zarówno w obrębie artefaktu, jak i w odniesieniu do innych dzieł i przestrzeni. Uchwycenie takich relacji w dziele jest jednocześnie konceptualnym doświadczeniem uprawiania pewnego modelu sztuki jako systemu znaczeń. Praca twórcza nie

³⁴ Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, wybrał i wstępem opatrzył S. Morawski, t. II, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 249.

odbywa się w obszarze percepcji, emocji czy receptywnego poznania, ale w obrębie nadawania znaczeń i odsłaniania reguł, jakie tkwią u podstaw zastanych i przyjętych znaczeń. Artysta staje się demystyfikatorem systemów i reguł nadawania znaczeń ukrytych w mechanizmach kulturowych, a nie w obrębie sztuki. Czytamy: *To przez ten rodzaj znaczenia, który nadajemy światu, definiujemy samych siebie, jako że nasze działania kształtują to, co możemy postrzegać*³⁵.

W konsekwencji takich praktyk artystycznych muzeum przestaje być przestrzenią kontemplacji, a staje się przestrzenią odczytywania znaczeń wraz z napięciami pomiędzy wyglądem a antyestetycznymi interwencjami artystów. Dobitnie widać to w muzeach tradycyjnych. Allan McCollum wystawia kości dinozaurów w neoklasycystycznym holu z kopiami greckich rzeźb, Igor Kopystiansky na tle historycznych portretów mieszczkańskich ustawia wideo z obrazem twarzy roześmianego kłowna, Peter Greenaway w sali wypełnionej płótnami starych mistrzów ustawia olbrzymie szklane gabloty, widzimy w nich gipsowy model Wenus z Milo i siedzącą modelkę o obfitych kształtach. Również poprzez sztukę podważona zostaje powaga, z jaką muzealnicy podchodzą do kolekcji wybranej podług ściśle określonego konceptu tworzącego zbiór, bowiem dla wielu z nich sama kolekcja staje się artefaktem, a w zależności od tego, jakie przedmioty stają się eksponatem: patyki, szczotki do zębów, zwłoki ptaków ozdobione trykotem, taką wymowę ma ekspozycja. Artyści zmieniają scenerię muzealnego wnętrza i zaczynają napełniać ją codziennością, bądź ironizują z muzealnej funkcji gromadzenia i przechowywania. Wystawiają pokoje gościnne i sypialnie, zamieniają hale w sale bilardowe, wypełniają je składowiskiem mebli lub zamieniają ściany w zewnętrzne elewacje domów. Jednym z interesujących trendów tej działalności jest przekształcenie muzeum w przestrzeń domu. W ten sposób dotkliwą klęskę ponosi powaga muzeum będącego raczej rodzajem pudełka z wieloraką i nieprzewidywalną zawartością³⁶. Artyści

³⁵ Joseph Kosuth, *Uwagi na temat kateksji*, w tym tomie, s. 525.

³⁶ Por. James Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Thames and Hudson, London 2001, s. 8–33.

proponują antymuzea sprzeciwiając się rytuałowi i prestiżowi, jaki cechuje miejsce dla sztuki, wybierają miejsca przeciętne, łatwo dostępne i wpisane w banalną architekturę podwórka. Pojawia się sprzeciw wobec wydzielonego przestrzennie i ustanowionego miejsca dla sztuki. Smithson widzi właściwe miejsce dla sztuki poza galerią, ta bowiem jest dla niego czymś sztucznym i abstrakcyjnym. W nurcie tych działań artefakty są instalowane na dnie oceanu, na pustyni, wybrzeżu lub w przestrzeni miejskiej: zewnętrznej ścianie muzeum, opustoszałym magazynie. W ten sposób dawna, tradycyjna sytuacja fizycznej neutralności dzieła względem przestrzeni ekspozycji i miejsca zostaje zastąpiona relacją wielorakiej zależności. Istnieją takie artefakty, gdzie przestrzeń ekspozycji zachodzi na przestrzeń artefaktu, przez co powstaje nowy obiekt przestrzenny, oraz takie, gdzie obie przestrzenie są tożsame. Przestrzeń artefaktu jest jednocześnie przestrzenią ekspozycji, wystawa jest artefaktem dla Daniela Burena czy Independent Group. Wraz ze zmianą ontologii dzieła ulega zmianie sposób pisania o sztuce, nie można analizować sztuki instalacji, performance czy Environmental Art w oderwaniu od przestrzeni, jaka je tworzy.

Nakreślone fenomeny antysztuki inicjują dyskusję nad adekwatnością ekspozycji oraz nad naturą dzieła sztuki. Pojawia się szereg publikacji podejmujących problem przestrzeni muzeum i jej przygotowania na działania artystów, gdy oni tak jak Christo wolą opakować budowlę muzealną niż wystawić w niej jakiś obiekt (Kunsthalle w Bernie, 1968)³⁷. Ważnym elementem uprawiania sztuki jest wystawa proponująca jednorazową krótkotrwałą ekspozycję, będąca rodzajem podsumowania bieżącej produkcji artystycznej, próbą systematyzacji zjawisk w sztuce albo terenem testowania idei sztuki. Artyści określając, czym jest sztuka, stają się kuratorami wystaw, by w ten sposób odnaleźć topos sztuki współczesnej pozostawiając na uboczu kategorie historyczne. Omówieniem zasadniczych strategii ekspozycyjnych

³⁷ Gerhard Botta, *Das Museum der Zukunft*, 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museum, Köln 1970; Gisela Brackert, *Kunst im Käfig. Thesen zum Thema Kunstausstellung*, Frankfurt 1970, również Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 135–147.

zajmuje się Jean-Marc Poinso (*Wielkie wystawy. Zarys typologii*). Tutaj głównie ważna staje się ocena samego faktu wystawiania sztuki. Autor zauważa stopniowe odchodzenie od wystaw o charakterze estetycznym ku sytuacji spiętrzenia sensu w obrębie ekspozycji. Wskazuje na trzy zasadnicze obszary budujące wystawę. Każda z nich w jakimś sensie ma charakter historyczny, czy to przez samo zestawienie i selekcję artystów, czy poprzez nadanie dziełom przestrzennej czy czasowej ramy. Następnie wystawa wiąże się z przyjemnością estetyczną rozumianą przez Poinso nie jako delectation się dziełem, ale jako uczestnictwo w swego rodzaju spektaklu, wydarzeniu, wreszcie wystawa nadaje wartość dziełom, czyli uczestniczy w tworzeniu mitu w sensie, jaki nadaje mu Roland Barthes. Wskazane optyki towarzyszą każdemu procesowi ekspozycji i, jak podkreśla autor, nie należy żadnej z nich banalizować.

Odrzucenie przez artystów estetycznej sztuki i estetycznej ekspozycji zrodziło kryzys w obrębie samej estetyki pozbawionej przedmiotu swoich dociekań – sztuki pięknej. W odpowiedzi na działania neoawangardy filozofowie i estetycy podejmują wysiłek zbudowania nie tyle ścisłej definicji sztuki, ile raczej określenia zakresu stosowania samego pojęcia, tak by można było nim objąć również sztukę po Duchampie. Najbardziej płodna okazała się orientacja analityczna, a zrodzone w jej ramach koncepcje były żywo dyskutowane również w kontekście praktyki artystycznej. Morris Weitz zaproponował, by pojęcie sztuki traktować jako pojęcie otwarte. Artur Danto zauważa, że każde dzieło sztuki posiada własny kontekst interpretacyjny dany w teorii artystycznej, rzeczą konieczną jest uwzględnienie go, zaś George Dickie proponuje instytucjonalną koncepcję sztuki, gdzie decyzje o tym, co jest artefaktem, podejmowane są w obrębie praktyk artystycznych, czyli w ramach świata sztuki. Kontynuując stanowisko Dickiego można by zatem powiedzieć, że muzeum jest zawsze związane z praktyką społeczną, a nie – jak sądzą jego krytycy – obszarem o nienaruszalnych zasadach i raz na zawsze określonych funkcjach. Podobną myśl wypowiada Maleuvre, kiedy pisze:

można uznać muzeum nie za symbol alienacji sztuki, lecz laboratorium, gdzie sztuka przewyżcza estetyczną izolację. Sztuka w mu-

zeum w dalszym ciągu wyznacza, w jaki sposób dochodzimy do sztuki i w jaki sposób z nią obcujemy³⁸.

Krytyka muzeum, a potem sukcesywna destrukcja jego niezbywalnych składowych przeprowadzana przez artystów doprowadziły do głębokich transformacji w jego obrębie, do pluralizacji zasad ekspozycji i dopuszczenia wielości modeli uprawiania sztuki, ostatecznie do wielości muzeów. Muzeum zawsze grawituje ku skostnieniu, jednakże świat sztuki po doświadczeniach postmodernizmu jest światem krytycznym w tym sensie, że bezustannie ujawnia mechanizmy zasłaniające czy zniekształcające nie tylko samą sztukę, ale procesy zachodzące w kulturze, jednocześnie nie narzucając słusznych rozwiązań.

Równolegle z przemianami w obrębie wewnętrznej, ekspozycyjnej przestrzeni muzeum dokonują się przeobrażenia jego architektonicznej powłoki³⁹. Kierując się ku początkom muzeum, miejsca ekspozycji plastyki, naturalnie łączymy go z ideami sztuki budowania. To u Wirtuwiusza w *Traktacie o architekturze* dowiadujemy się o istnieniu, w planie domu, wydzielonego miejsca dla obrazów i rzeźb. Freski w rzymskim domu zdobiły ściany i sprawiały przyjemność biesiadnikom, zaś dla przedmiotów kolekcji przewidziane było specjalne pomieszczenie. Projektowanie i wytyczanie miejsc przeznaczonych dla dzieł sztuki uwzględnia ich swoistość i wartość, dlatego budowle im przeznaczone: pałace, galerie, a od XVIII wieku architektura muzealna, zostają z zamysłem wpisane w środowisko miejskie. Takie miejsca w mieście układają się w strefy życia publicznego i prywatnego, a przestrzeń miejska okazuje się bardzo istotna, gdyż uświadamia istnienie związków i koincydencji między różnymi typami miejsc przewidzianych dla sztuki: budowlami, terenami zielonymi i obiektami adaptowanymi przez samych artystów.

Przyglądając się zmianom w obrębie architektury nieodparcie pojawia się pytanie o rodzaj współistnienia budowli i sztuki

³⁸ Maleuvre, *Museum Memories...*, op. cit., s. 56.

³⁹ Por. S. Stephens (ed.), *Building the New Museum*, New York 1986.

w niej umieszczonej⁴⁰. Przy budowie Altes Museum Schinkel miał na uwadze totalne dzieło sztuki, zgodne współistnienie zbiorów i architektury. Na początku XX wieku mimo różnorodnych tendencji i trendów dominują budowle architektów związanych z Bauhausem, architektura Henri van de Velde, Ludwiga Mies van der Rohe. Muzeum staje się neutralnym miejscem tak pod względem formy jak i programu, a budowla muzealna winna tworzyć laboratoryjne wnętrza dla wystawianej w niej sztuki. Przeciwnikami tej purystycznej tendencji, posiadającej i dzisiaj swoich zwolenników, są architekci widzący w budowlu samoistne dzieło sztuki, a za prekursora takiego podejścia można uważać Lloyda Wrighta, który w Salomon Guggenheim Museum każe widzowi iść pochyłą rampą i w tej niewygodnej pozycji oglądać obrazy lekko odchylone od zaokrąglonej ściany. Tu wyraźnie budowla konkuruje ze sztuką w niej wystawianą. Otóż w myśleniu o funkcji architektury muzealnej odnajdujemy akcentowanie różnych znaczeń greckiego słowa *mouseion*; raz wskazuje się na miejsce: świątynię i wyrocznię Muz za Philostratesem, innym razem przywołuje się drugie znaczenie tego terminu odsyłające do miejsca służącego określonej aktywności, jak Akademia Aleksandryjska Ptolemeusza, o której wiemy, że *uczeni publicznym kosztem byli utrzymywani*⁴¹. Nie można pominąć faktu, iż w czasach prywatnych kolekcji muzeum, czy protomuzeum, jak chcą niektórzy, stanowiło ważne centrum szlacheckiej rozrywki i dworskiego życia. W renesansie ekspozycje sztuki często porównywano do teatru Camillo. Pod koniec XX wieku spełnienie wszystkich zadań muzeum staje się nie tyle problemem dla architektów, ile raczej aporią dla badaczy. Diane Ghirardo prezentując architekturę muzealną końca lat osiemdziesiątych umieszcza ją w jednym rozdziale z centrami handlowymi, co być może nie jest zabiegiem wartościującym, ale konstatacją. Wobec istniejącej różnorodności propozycji architek-

⁴⁰ Por. Stanislaus von Moos, *Das Museum als Architekturproblem, Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen*, Hans-Enri-Stiftung Verlag, Luzern 2001.

⁴¹ *Lexicon Latin-Polonicum. Słownik Łacińsko-Polski*. Przez ks. Florjana Bobrowskiego ułożony. Tom drugi. Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego, Wilno 1903, s. 338–339.

tonicznych, Ghirardo dzieli muzeum na sanktuaria, składnice, handlowe centra kultury oraz muzea jako widowiska⁴². Również dla Charlesa Jencksa muzeum najnowsze obok tradycyjnych funkcji udostępniania, gromadzenia i ochrony dzieł sztuki zyskało trzy nowe: ma być miejscem rozrywki, centrum komercyjnym i ośrodkiem przemysłu kulturalnego⁴³. Na tym tle Victoria Newhouse (*W stronę nowego muzeum*) porządkuje mieniające się wszystkimi barwami sztuki oblicza architektury muzealnej i zanim scharakteryzuje muzea tworzące przestrzeń przedstawienia oraz te będące sztuką środowiska, wskazuje na inne zjawiska w architekturze muzealnej. Zauważa powrót do atmosfery prywatności, kiedy to jedna osoba decydowała o typie budowli, zbiorach i ich układzie w obrębie własnej rezydencji, jak to w XIX wieku zorganizowała Isabella Stewart Gardner w Bostonie. Jej dom do dzisiaj zachwyca intymną atmosferą wypoczynku i nieskrępowaną przyjemnością obcowania ze sztuką, gdzie nawet gatunki sadzonych roślin są takie jak za czasów kolekcjonerki. Proponowane jest tutaj odmienne od bezosobowych i monumentalnych założeń architektonicznych, osobiste doświadczenie sztuki. Współcześnie podobną atmosferę odnajdujemy chociażby w Muzeum Fundacji Beyeler (Renzo Piano, 1997) czy w muzeum w Hombroich (Erwin Heerich), gdzie rozrzucone po rozległym parku niewielkie pawilony łączą w sobie coś z kolekcji florenckich botaników i gabinetów osobliwości. Kolejny typ muzeum sięga po architektoniczną reinterpretację przestrzeni sakralnej, architekci decydują się na stworzenie atmosfery estetycznej świątyni bez jakichkolwiek pretensji ideologicznych. Odnajdujemy ją w Muzeum Kiasma wybudowanym przez Stevena Holla z myślą o sztuce współczesnej oraz wspaniałych wnętrzach muzeum sztuki rzymskiej w Hiszpanii. Całkowicie odmienną klasę budowli tworzą muzea monograficzne zbudowane z myślą o dziełach jednego artysty, jak Muzeum Andy Warhola urządzone w przestrzeni fabryki (Pittsburgh, Richard Gluckman, 1994) czy przestrzeń dla maszyn Jeana Tinguely'ego w Bazylei (Mario Botta, 1996). Jeszcze inny typ odróżniający



⁴² Ghirardo, *Architektura...*, op. cit., s. 69–96.

⁴³ Charles Jencks, *The Contemporary Museum*, „Architectural Design” 1997, s. 9–11.

się swoistością przestrzeni architektonicznej stanowią muzea artystów kreujących czasem wydawałoby się fantastyczne obiekty dla swoich kolekcji i prac plasując się poza głównymi nurtami budownictwa muzealnego. Dla Newhouse owa różnorodność form stylistycznych *tak charakterystyczna dla obecnych muzeów, jest miarą ich kulturowej witalności (...) Dobry projekt zakłada, że muzea powinny być tak różne i urozmaicone jak sztuka, którą muzea te reprezentują*⁴⁴.

Digitalizacja sztuki powoli przenika nawet do konwencjonalnych wystaw malarstwa, często bowiem zamiast albumu można kupić płytę CD po to, by w domowym zaciszu oglądać na ekranie komputera widziane na wystawie obrazy, zapoznać się z biografią artysty, przeczytać recenzje, a wszystko to w nastroju sugerowanym przez podkład muzyczny zaprojektowany specjalnie dla takiego właśnie oglądania. Bardziej bogatą i zróżnicowaną rzeczywistość proponują nam muzea czy galerie wirtualne będące często witryną internetową istniejącą w ramach któregoś z wielkich czy prowincjonalnych muzeów. W wielu wypadkach są to zbiory samych obrazów, bez odniesień do fizycznego lokum. Jednakże przestrzeń wirtualna proponuje wielość sposobów dojścia i prezentacji dzieł sztuki. Wynika to z faktu, iż sieć udostępnia wszystko, co zostaje w niej umieszczone: od prywatnych nieprofesjonalnych witryn, aż po komercyjne galerie czy wirtualne centra sztuki, gdzie obok podglądu dzieł można wziąć udział w dyskusji, skorzystać z programu edukacyjnego itp. Wirtualna przestrzeń jest cyfrowym środowiskiem prezentacji sztuki już istniejącej, całej tradycyjnej sztuki, ale również jest środowiskiem powstawania, gromadzenia i przechowywania sztuki wirtualnej, niedostępnej inaczej niż właśnie na drodze internetowej. Cyfrowe medium ujednolica wszystkie pojawiające się na ekranie obiekty przybierając postać systemu komunikacji. W prostym muzeum dysponującym pulą obrazów mamy do czynienia ze skończonym zestawem wyborów oraz z dającą się powtórzyć sekwencją kroków, założony jest również cel – uzyskanie obrazu, czyli skończonego dzieła. Można powiedzieć, że zo-

⁴⁴ Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, New York 1998, s. 270.

stają spełnione warunki wymagane do percepcji estetycznej przy jednoczesnej aktywności poznawczo-komunikacyjnej. Tymczasem obrazy sztuki dawnej przywoływane przez nas na ekran monitora często tracą na sile oddziaływania estetycznego, zdarza się, że są złej jakości, nieczytelne, zepchnięte przez designera na margines strony (np. zbiory sztuki średniowiecznej w Muzeum w Stuttgarcie, luty 2004). Wady te dyskredytują potencjalną możliwość estetycznego odbioru i potwierdzają słowa Jeana Baudrillarda, że kontemplacja w ogóle nie jest możliwa, gdyż percepcja jest sekwencyjna i reakcyjna, odpowiada na ciągle nadchodzące bodźce. Tak tedy przestrzeń wirtualna zminimalizowała estetyzację sztuki, na jaką narażone jest dzieło w przestrzeni muzeum i wymusza na użytkowniku interakcję z oglądanym obrazem. Percepcja obrazów digitalnych zmierza ku poszukiwaniu aktywnych miejsc na stronie i skierowana jest raczej na ingerencję w konkretne przedstawienie. Bezceremonialnie klikamy w dzbanek z obrazu Vermeera, by go powiększyć. Sytuacja ta zrywa z dystansem estetycznym i tabu obiektu artystycznego. Adekwatne doświadczenie sztuki w Internecie opisuje Wolfgang Welsch przez pojęcie anestetyki. Po długotrwałym poszukiwaniu widz jest raczej znieczulony niż uwrażliwiony na jakość obrazu. Jednocześnie należy zauważyć, że obraz nie jest dany od razu, a w drodze do niego często musimy wybierać pomiędzy różnymi opcjami, pomijać przejścia do innych wystaw, księgarni, archiwum, publikacji, by potem do nich wrócić albo wręcz zrezygnować z pierwotnego celu i zdecydować o nowej opcji. W wielu przypadkach czas przemieszczania jest bardziej interesujący niż sam cel. Nie mówiąc już o tym, iż taka ścieżka dostępu często wymaga czasu na zainstalowanie programu pozwalającego wejść do wirtualnego muzeum.

Sztuka w przestrzeni wirtualnej posiada odrębny status ontologiczny, obrazy są hipertekstami, nawarstwionymi komunikatami wymagającymi od odbiorcy aktywności przechodzenia od jednej treści do kolejnej, całkowitej zmianie ulega sytuacja oglądania, dominuje nieliniowość przejść między obrazami, fragmentaryczność i interaktywność. W przypadku sztuki internetowej udział użytkownika zwiększa się, to dzięki jego aktywności dzieło zostaje powołane do życia i rozwija się wraz z kolejnymi jego wyborami. Tekst Steve'a Dietza (*Kuratorstwo (w) sieci*) jest

tekstem interaktywnym dostępnym w sieci. Dla potrzeb antologii został wydrukowany, jednakże faktycznie jego życie ujawnia się w przestrzeni wirtualnej, tak jak sztuka, o której pisze. Dołączona do wydania książkowego płyta CD umożliwia pełne i aktywne odczytanie tekstu, wejście do wirtualnych galerii i muzeów, pozwala zapoznać się z odrębnym światem dostępu do sztuki.

* * *

Mając na uwadze szeroki zakres tematyczny wybranych do antologii tłumaczeń oraz swoistość terminologiczną i przedmiotową każdego z nich zdecydowano, by dodatkowo posiadały merytoryczny komentarz, pełniący rolę kompetentnego wprowadzenia lub niezbędnego uzupełnienia. Większość prezentowanych tłumaczeń w swej źródłowej wersji jest fragmentem większej całości, z tego względu bez adekwatnego wyjaśnienia oraz przywołania pojęć używanych przez autora mogą one być nieczytelne. W innym przypadku treści zawarte w tłumaczeniu stają się bardziej zrozumiałe poprzez rozwinięcie i szczegółową ilustrację podejmowanych problemów lub ukazanie ich na tle innych stanowisk. Ostatecznie każdy komentarz podporządkowany jest treści zawartej w tłumaczeniu po to, by stało się w pełni zrozumiałe i przystępne. Końcowy efekt, w postaci tłumaczeń i komentarzy, winien ukazać wielowątkową problematykę sztuki w muzeum, w jej optykach badawczych, strategiach artystycznych i kuratorskich. Translacje dokonywane są z oryginalnych wersji językowych, z jednym wszakże wyjątkiem, mianowicie w przypadku tekstu Jean-François Lyotarda tłumaczka korzystała z wersji angielskiej i niemieckiej.

Maria Popczyk

Pragnę serdecznie podziękować wszystkim Autorom tłumaczeń i komentarzy pracujących nad antologią, a szczególnie Marii Korusiewicz, Irmie Koźnie, Mariuszowi Bryłowi i Joachimowi Diecowi. Dziękuję również Markowi Zielińskiemu, dyrektorowi *Ars Cammeralis Silesia Superioris*, za wsparcie finansowe. Osobne podziękowanie składam Urszuli Hałabuz i Piotrowi Winskowskiemu za udostępnienie fotografii.

Przestrzeń muzeum – przestrzeń książki

W muzeach dzieła sztuki podlegają wielorakim praktykom ekspozycyjnym, jednakże znaczenia tak dzieł jak i praktyk, narracje i idee, których są nośnikiem stają się źródłem refleksji spisanych w artykułach, katalogach i naukowych opracowaniach. Antologia jest zbiorem wybranych tłumaczeń i komentarzy, stanowiąc tym samym zamkniętą całość, chociaż niewątpliwie otwartą na dyskusje i interpretacje. Ten tradycyjny związek muzeum i książki utrzymujący przestrzenną odrębność obu obszarów i dostarczający zasadniczo różnych kontaktów ze sztuką zostaje całkowicie zniesiony w przestrzeni wirtualnej proponującej nowe doświadczenia.

Dołączona do książki płyta CD jest rodzajem przestrzeni pośredniczącej, zainstalowana w komputerze pozwala zobaczyć strukturę antologii wyznaczoną przez spis treści. Każdy aktywny wers spisu wprowadza do „Galerii ilustracji” lub/i do „Przestrzeni wirtualnej”. Fotografie zebrane w „Galerii” stanowią swoistą, chociaż z pewnością niekompletną kolekcję, utworzoną wyłącznie dla potrzeb antologii. Otwierając poprzez wers spisu treści okno z ilustracjami, czytelnik może powiększyć ilustracje, zaś w opcji „Opis” wyświetlić odnoszący się do niej fragment z artykułów zamieszczonych w książce. Natomiast mała ikona z cyframi zawiera informacje o numerze ilustracji oraz odniesienie do odpowiedniej strony w antologii.

Jednakże zasadniczym zadaniem płyty jest przeprowadzenie czytelnika od liniowej narracji, jaką proponuje książka do hipertekstów. Przy dostępie do sieci zadziała „Przestrzeń wirtualna” czyli wejście do bazy adresów internetowych, aktywne będą również obrazy i linki w tekście Stevea Dietza *Kuratorstwo (w) sieci*. W ten sposób czytelnik zapozna się z muzeum w jego wymiarze wirtualnym, znajdzie adresy internetowe wielu muzeów wymienianych w antologii, adresy galerii internetowych, strony z esejami na temat wystaw, internetowe strony artystów.

PROBLEM MUZEUM

Około roku 1820

dokonało się przejście od książęcej kolekcji prywatnej do publicznego muzeum narodowego, i było ono wówczas – w przeciwieństwie do czasów dzisiejszych – jedną z najbardziej postępowych instytucji. Dla ówczesnego pokolenia sztuka oznaczała *rzeczywiście coś świętego* (...) Już kilka dziesięcioleci później muzeum przestało odgrywać tę niemal sakralną rolę. Jednak epoka Schinkla widziała w muzeum świątynię sztuki, i w tym kontekście portyk jego muzeum nie jest aż tak pozbawiony sensu (z punktu widzenia celowości), jak nam to dzisiaj może się wydawać¹.

„Jest ono pierwszą budowlą w Niemczech, która tak stanowczo chciała wyrazić patos fasady antycznej świątyni”². Motyw świątyni, przywoływany od końca XVIII wieku dla różnych celów, nawet dla kościołów chrześcijańskich, znajduje tutaj i tylko tutaj zadanie, z którym łączy się sensownie i bez przymusu.

Także wewnątrz zostało uwolnione od funkcji czysto użytkowych. Centralna przestrzeń budowli, upodobniona do Panteonu, miała – według słów Schinkla – *uwzniościć* zwiedzającego muzeum. Miała „być *świętym przybytkiem*, w którym strzeżone jest to, co najbardziej drogocenne”, miejscem skupienia i przygotowania na tajemnice czekające na zwiedzającego, wreszcie pomieszczeniem nie społeczeństwa, lecz izolacji i „odspołecznienia” (*Entgesellschaftung*).

„Wraz z przeobrażeniem muzeum w *świątynię* sztuki, w której objawiająca się świętość pozbawiona zostaje świeckiej natarczywości, stworzył Schinkel, by rzec słowami Höderlina,

¹ W. Herrmann, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1, Breslau 1932.

² H. Schrade, *Die ästhetische Kirche* (1936) – w tym akapicie niemal dosłownie powtarzam opis Schradego.

‘kościół estetyczny’, który w gruncie rzeczy mieli przed oczyma również Goethe i Wackenroder mówiąc o świętości sztuki”. Idea świętości sztuki jest czymś na wskroś nowym, podobnie jak nowością jest postrzeganie artysty jako „najwyższego spośród żyjących”, „kapłana sztuki”. Goethe już w roku 1773 nazywał artystę „równym Bogu” i „pomazańcem Bożym”, którego czcimy i przed którym, jak przed Stwórcą, leży cały świat. Wackenroder zaś porównywał rozkoszowanie się szlachetnymi dziełami sztuki do modlitwy.

Ujmowane w kategorii świątyni muzeum nie jest świątynią *określonego* Boga, lecz panteonem sztuki, gdzie dzieła najróżniejszych epok i narodów, o ile tylko są dziełami autentycznymi, umieszczone są obok siebie. By jednak było to możliwe, bóstwa, dla których kiedyś te dzieła stworzono, musiały zostać pozbawione swojej boskości. „Herakles i Chrystus musieli zostać braćmi i obaj przeminąć jako bogowie, aby w świątyni sztuki można było ich oglądać w nowy sposób – jako manifestacje nowej boskości, która wchłonęła wszystkie inne”³.

Tolerancja ta jest konstytutywną cechą „kościła estetycznego”. Tak więc w muzeum, obok obrazu przedstawiającego Chrystusa, może pojawić się też martwa natura, a obok niej portret lub pejzaż. Najwyższym świętym tegoż kościoła jest „Humanus” jako kwintesencja twórczej ludzkości. W „powściągliwej” atmosferze muzeum rozpuszcza wszystkie religie jako coś minionego w nowej estetycznej wszechreligii, w panteizmie Sztuki, odpowiedniku panteizmu Natury.

Ta nowa wszechboskość tolerancyjnej religijności jest tą samą, którą obwieszczał Schleiermacher (1768–1834). Cała wiara w Boga jest o tyle tylko prawdziwie religijna, o ile jest wyrazem nieskończoności Boga, to znaczy wszechświata, o ile jest „ogładem wszechświata”. I

jeżeli prawdą jest, że istnieją nagle nawrócenia, przyczyny, dla których człowiekowi, który najmniej myślał akurat o tym, by wznieść się ponad skończoność, w jednej chwili, jakby przez bezpośrednie olśnienie, pojawia się odczucie wszechświata, który przejmując go swą wspańnością, to do tego cudu może przyczynić się bardziej, aniżeli cokolwiek innego, właśnie widok wielkich *dzieł sztuki*”.

³ Ibidem.

Świat, dla którego muzeum jest „najświętszym” zadaniem, jest już w swej istocie historyczny. Teraz style przeszłości mogą ożyć jak widma dla nowoczesnych celów, ponieważ każdy styl jako coś, co przeminęło, posiada swoje szczególne uprawnienie do wyjątkowego zadania, tak jak każde dzieło sztuki przeszłości ma „swoją” godzinę, kiedy zabiera głos i przemawia do nas.

„Już muzeum Schinkla pozwala przeczuwać to, co występuje jeszcze wyraźniej u Klenzgo. Muzeum (...) jest rzeczywiście jednym z najbardziej żywych ideałów tych czasów”. Powstały wówczas najbardziej znaczące budowle muzealne Europy: Gliptoteka w Monachium (1816 do 1834), British Museum w Londynie (od 1824) i wiele innych.

Siła tego zadania architektonicznego przejawiała się także w tym, że zabarwiała ono swoim sensem również inne zadania. Pałac, który kazał wybudować dla siebie w Monachium Ludwik I, w wielu salach nie różni się prawie niczym od muzeum. Znakomitym przykładem tego, jak ideał muzeum określał wówczas kształt domu mieszkalnego, jest dom Wilhelma von Humboldta w Tegel. W roku 1815 Goethe życzy sobie „mieszkać w sali z posągami, by budzić się wśród postaci boskich”. Ten muzealny charakter uwidocznił się nawet w urbanistyce. Podczas gdy projekty miast architektów rewolucyjnych wyglądały jak nagromadzenie pomników (np. Karlsruhe Weinbrennera), Monachium Ludwika I stało się swego rodzaju muzeum architektury.

Nigdzie jednak tendencja ta nie jest wyraźniejsza niż w sobie, w jaki nawet pomnik zamienia się w muzeum. „Walhalla” Klenzgo (1830–1842), formalnie wywodząca się z projektów pomników Gilly’ego, jest w swoim duchu muzeum. „Znamienna jest w tym kontekście książka, napisana – w przewidywaniu nadchodzącego kryzysu – przez samego Ludwika I, która, uporządkowana na wzór katalogu muzealnego, dodawała – obok nazwisk i popiersi osób tam uwiecznionych – krótką charakterystykę danej postaci i jej historycznych dokonań. Niepostrzeżenie zatem wchodzimy w rolę zwiedzających muzeum”. „Kto – zanim odwiedzi Walhallę – był w monachijskiej Gliptotece, także będącej dziełem Klenzgo, i przypomina sobie jeszcze salę z rzymskimi popiersiami, ten stwierdzi, że w Walhalli



przeżył o tyle tylko coś innego, o ile odwiedziny w muzeum sztuki różnią się od odwiedzin muzeum historycznego”, zauważa trafnie Schrade.



Ten dogłębnie muzealny klimat, panujący w Walhalli, miał w pierwotnym zamierzeniu być jeszcze bardziej uwypuklony. W jednym z projektów hrabiego von Hallersteina planowano połączenie Gliptoteki (której budowę zlecono w tym samym czasie) i Walhalli w jedną architektoniczną całość, tak że zwiedzający Walhallę musiałby przejść najpierw przez muzeum rzeźb antycznych⁴.

Nawet do projektów kościołów tych czasów przenika coś z muzealnego ducha. Późniejsze formy muzeum nie osiągnęły nigdy więcej tego ideowego szczytu, jaki cechuje plany muzeum lat dwudziestych. Po idei muzeum jako „kościół estetyczny” pojawiły się istotnie *dwie* młodsze koncepcje muzeum. Muzeum połowy XIX wieku jest „pałacem sztuk”, przy czym, co znamienne, nacisk położony jest tutaj nie na zbiory antyczne, lecz na sztukę renesansu, nie na rzeźbę, lecz na malarstwo. Albo też [w drugiej koncepcji – przyp. tłum.] muzeum jest stałą „wystawą” sztuki.

Jeśli nawet muzeum tylko przez krótki okres mogło utrzymać swoją pozycję jako najważniejszego zadania i już dawno musiało ją odstąpić innym zadaniom, to jednak duch muzeum po dzień dzisiejszy oddziałuje z wielką siłą we wszystkich obszarach życia. Dostrzegł to, jak nikt inny, Ernst Jünger:

Łatwo ulegamy złudzie mocy i rozciągłości, jakie instynkt muzealny już zdobył, codziennie je powiększając. Wyobrażenie ogromnego apetytu, który tu włada, zyskać można zastanawiając się nad sposobem, w jaki kościoły przekształcają się w muzea. Dziś tłumy nawiedzają je w celach wyłącznie muzealnych, a konfesje dostosowują się do tego⁵.

⁴ Ibidem. Por. H. Kiener, *Hallers Entwürfe zu Glyptothek und Walhalla*, „Münchener Jahrbuch für bildende Kunst” 1923, s. 10.

⁵ E. Jünger, *Awanturyczne serce. Figury i Capriccia*, tłum. i wstęp W. Kunicki, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 135.

Nierzadko poza tym widać, jak stare rody włączają się w podobny układ. Zatem są dziś nie tylko książęta, którzy we własnych zamkach rodowych niewiele różnią się od dyrektorów muzeum, lecz również arystokraci, których dochody opierają się na opłatach za wstęp i oprowadzanie masowych wycieczek⁶.

Chodzi tu przy tym o obszary będące marginalnym polem działania instynktu muzealnego. Przede wszystkim ochrona przyrody i zabytków tworzy ogromne strefy tabu, których zarządzanie rozciąga się na coraz to więcej przedmiotów, od najmniejszego owada po narodowe parki wielkości państw. Istnieją dziś kwiaty, drzewa, lasy, bagna, domy, wsie, miasta i ludzie, na których spoczywa muzealne tabu (...) ⁷.

Patrząc z tej perspektywy, występuje pokrewieństwo między naszym królestwem muzealnym a wielkimi kultami zmarłych i grobów; muzeum uznaje siebie za prawowitą córkę „pomnika”. Wszystkie te przedmioty określane są w języku fachowym mianem „pomników” (pomyślmy choćby o terminie pomnik przyrody), a urzędnicy – „konserwatorami”, określenie, które zdradza związek z mumifikacją. „Muzealny instynkt odsłania w naszej nauce wymiar śmierci (...)” ⁸.

⁶ Ibidem, s. 136.

⁷ Ibidem, s. 137.

⁸ Ibidem, s. 138 i n.

Wystawa

Wówczas (...) powstają nowe stosunki ekonomiczne, całkiem już gotowe i też wyliczone z matematyczną dokładnością (...) Wtenczas zostanie zbudowany pałac kryształowy.

(F.M. Dostojewski, *Notatki z podziemia*)⁹

Mówiąc nie tylko o osiągnięciach sztuki, lecz również o tym, co jej zagraża, nie można w historii sztuki XIX wieku nie uwzględnić wystawy, tak jak w ocenie sztuki dojrzałego Cesarstwa Rzymskiego nie można pominąć dwuznacznych artystycznie, monstrualnych konstrukcji term cesarskich¹⁰. W pewnym sensie wystawa tworzy wręcz właściwą, całościową okazję dla inżynierów, którzy stają się teraz rywalami architektów, i jest ona – podobnie jak wielki teatr – najpotężniejszym symbolicznym wyrazem epoki kapitalistycznej z całym jej chaosem sił i przeciwności.

W wystawie znajduje swoje pierwsze wielkie zadania rozwijająca się od końca XVIII wieku architektura inżynierska wykorzystująca szkło i żelazo. Wystawy przejmują rolę „twórczych wykładników nowej produkcji budowlanej”; nie stanowią wyłącznego, jedynego zadania, ale to najistotniejsze, tak jak teatr w dziedzinie architektury artystycznej. I tak samo wystawa rozpatrywana jako całość staje się okazją do ukazania całości, która bez wątpienia zakorzenia się w najbardziej realnej podstawie, mimo to jednak ma tendencję do tworzenia wizji kosmosu znajdującego się w nowym ruchu – tak jak go postrzega era „przemysłowa”.

⁹ F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, tłum. G. Karski, Wydawnictwo Puls, Warszawa, brw., s. 24 (przyp. tłum.).

¹⁰ Na temat term cesarskich por.: H. S., *Le terme imperiali romani*, „Palladio” 1935, przedrukowane w „Epochen und Werke” 1959, I, s. 18 i n.

Historia wystawy staje się zatem historią budynków ze szkła i z żelaza¹¹. Budowle z żelaza zaczynają się od mostów w Anglii, w tym samym czasie co architektura rewolucyjna. Kamieniem milowym jest most nad Sewerą zbudowany w roku 1773, a więc w okresie budowy Kugelhaus [„dom w kształcie kuli” – przyp. tłum.] przez Ledoux.

Konstrukcja z żelaza i szkła wywodzi się z dwóch obszarów. Pojawia się najpierw w wysoko położonej strefie dachów, nad spichlerzami – słynna Hala Bélanger’a *aux blés* w Paryżu, rotunda z cegły zakończona kopułą ze szkła i żelaza – nad pomieszczeniami teatrów, galerii, hal maszynowych.

Czyste konstrukcje ze szkła i żelaza występują początkowo w oranżeriach, potem w halach targowych; co znamienne, szczególnie dobrze rozwijały się one w „rzeczowych” latach trzydziestych. Wczesny przykład lekkiej konstrukcji żeliwnej stanowi Jardin des Fleurs w Paryżu (1833). Około 1838 roku powstaje słynna oranżeria w Chatsworth, wzniesiona przez Paxtona dla księcia von Devonshire. Późniejszy rozwój zapowiadają projekty genialnego Hectora Horeau, postaci rewolucyjnej, porównywalnej z Ledoux¹². W roku 1837 Horeau projektuje halę wystawową o kolosalnych wymiarach, zaś w roku 1848 halę targową rozpiętości 86 metrów. Nic nie prześcignie tych świeckich katedr ze szkła i żelaza w ich idei. Fantastyczność i ogrom tych projektów – o skali przestrzennej, którą miano zrealizować dopiero pięćdziesiąt lat później – świadczy o tym, że idea ta zaczyna być nadmiernie ceniona. Jednocześnie po raz pierwszy spotkają się ze sobą idea wystawy i idea nowej „industrialnej” sztuki z żelaza. Ta ostatnia nie powstała w żadnym wypadku wyłącznie z pobudek praktycznych, lecz od początku podyktowana była entuzjazmem dla nowego materiału i jego możliwości. Jego znaczenie pojmują już dalekowzroczni twórcy, tacy jak Boetticher (1846). „Nowa architektura – pisał w 1850 roku romantyk Teofil Gautier – zostanie stworzona w momencie, w którym zastosuje się nowe środki, których dostarczy nowy przemysł”.

¹¹ A.G. Meyer, *Eisenbau*, Eßlingen 1907.

¹² Jeanne Doin, *Hector Horeau*, „Gazette des beaux arts” 1914, s. 11.



Idea wielkich „wystaw” powstała mniej więcej w tym samym okresie, co początek nowych konstrukcji: w czasie rewolucji francuskiej. Natomiast od połowy XIX wieku pojawia się forma „wystawy światowej”. W roku 1851 w Londynie zostaje zorganizowana pierwsza wystawa przemysłowa wszystkich narodów, stanowiąca jednocześnie kamień milowy w rozwoju budowlu ze szkła i żelaza: Paxton wzniósł wielką halę wystawową, której sama nazwa – „Pałac Kryształowy” – zdradzała nowy patos takich budowli¹³.

Każda z kolejnych paryskich „wystaw światowych” – z lat 1855, 1867, 1878 – oznaczała dalszy postęp, aż do wystawy światowej 1889 roku, z jej dwoma punktami centralnymi (ogromną halą maszyn Contamina i Duterta oraz wieżą Eiffla), kiedy to osiągnięty został punkt kulminacyjny, nigdy potem nie przewyższony. Od 1860 roku miejsce żelaza zajmuje stal¹⁴.

Najgłębsze pragnienia epoki urzeczywistnione zostały w hali maszyn Cotamina, z jej 43 metrami wysokości (jest to wysokość sklepienia gotyckiej katedry w Amiens) i rozpiętością 110 metrów (!); jak w soczewce skupia się w niej nowa estetyka:

1. Nowa lekkość i zwiewność. Budowla spoczywa raczej na ruchomych przegubach, jak gdyby tylko na punktach, ma charakter pajęczyny, prześwietlonej wpadającym ze wszystkich stron światłem, które zdaje się rozkładać ostatnie trwałe elementy.

2. Nowa *obfitość* światła w niebywałym wymiarze, rzecz by można – *adoracja* naturalnego światła. Ilość przechodzi tutaj – według słów Hegla – w jakość. Taka obfitość świeckiego światła zyskuje wymiar niemal religijnej świętości. Ludzie, którzy nie wiedzieliby, w jakim celu stworzono tę prześwietloną przestrzeń, uznaliby być może, że to kościół wyznawców religii światła.

3. Ujednolicenie przestrzeni. Po raz pierwszy występuje tu jednolita przestrzeń o olbrzymich, niemal kosmicznych wymiarach, która czyni człowieka malutkim.

¹³ F.R. Yerbury, *An der Wiege des Modernismus (über Paxton)*, „Der Städtebau” 1931, s. 200 i n.

¹⁴ Por.: S. Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisenbeton*, Leipzig-Berlin, brw.

4. *Szerokie* rozciągnięcie nad ziemią, *płaskie* sklepienie, opowiedzenie się za szerokością (w przeciwieństwie do gotyckiej afirmacji wysokości), z pewnością podyktowane względami praktycznymi, ale świadomie podkreślone przez rozpoczynającą się bezpośrednio przy podłożu krzywiznę łukowatych wsporników.

5. Jako że odgraniczenie od zewnątrz tworzy przezroczysta warstwa szkła, w *budowli zanikają granice z wszechświatem*. Architektura staje się wszechobejmująca: wewnątrz jest tylko częścią wydzieloną z nieskończonej przestrzeni zewnętrznej (którą to cechę, niesłusznie, przypisywano kościołom gotyckim). Jest przezroczystym namiotem; osiągnięto tutaj skrajne przeciwieństwo ukrytej w ziemi jaskini lub jamy. Duch nomadyzmu przejawia się tutaj na nowej płaszczyźnie: konstrukcje te w zasadzie łatwo dają się demontować i przenosić, prawie jak namioty cyrkowe; przykładem może być londyński Crystal Palace, przeniesiony do Sydenham. W tym czasie pojawia się koncepcja architektury możliwej do przemieszczania. Zarazem jednak brakuje w niej stałego odgraniczenia, dzięki któremu człowiek utwierdza się w swoim „domu” wobec „zewnątrz”, wobec wszechświata.

Należy tutaj uwzględnić wyraźne przeciwieństwo tej architektury wobec całkowicie zwróconej do wewnątrz, i uzyskującej przez to w pewnym sensie charakter jaskini, architektury wnętrza teatru, nastawionej całkowicie na sztuczne oświetlenie; a z drugiej strony pomnikowej, mrocznej i podziemnej architektury nowego prymitywizmu z okresu ok. 1800 roku.

Możliwości tak „nieziemskiej” architektury zostały stworzone już w gotyku – w pewnym sensie nową architekturę ze szkła i żelaza można postrzegać jako rodzaj sekularyzacji gotyku. Prawdopodobnie istnieje tu nawet ciągły łańcuch tradycji. Za jedno z ogniw powinno się uznać XVI-wieczne domy angielskie, których cała ściana rozpuszczała się w ornamentach z cienkich kamiennych laskowań i wielkich witraży.

Zrozumiałe, że gotyk i nowe budowle ze szkła i żelaza mają punkty styczne. Już Schinklowi żelazo wydawało się odpowiednim materiałem dla gotyckich konstrukcji – pomysł, najgłębiej sprzeczny z istotą gotyku, który swoje kryształowe katedry chciał

wznosić „vivis ex lapidibus”. Viollet-le-Duc¹⁵, wielki i fatalny w skutkach odnowiciel francuskiej architektury gotyckiej, poj-mował organizm gotyckich budynków szkieletowych w taki sposób, jak gdyby miał do czynienia z budowlami z żelaza albo stali.



W hali maszyn Contamina, po raz trzeci w swojej historii – po katedrze i świetlnym świetle Wersalu – duch francuski urze-czywistnił potężną wizję światła. Niepojętym barbarzyństwem i wielką stratą jest to, że w roku 1910 ten symbol nowej ery w architekturze został zburzony.

Do tej nowej architektury plenerowej ze stali i szkła przyna-leży ze swej istoty nowe malarstwo plenerowe, celebrujące kult najjaśniejszego, najbardziej migotliwego naturalnego światła. Jego naturalną ojczyzną jest „pałac szklany”. Ponadto to nowe malarstwo dzieli z inżynierami metodę obserwacji, opierającą się na naukowym poznaniu – jej radykalnym narzędziem jest „fotografia”. Właśnie dlatego przeciwnicy odmawiali obu mia-na „sztuki”. Nieprzypadkowo też przodujący mistrz nowego ma-larstwa namalował pierwszy obraz takiej wystawy: Manet ma-luje wystawę światową 1867 roku.

Zamiar zrobienia z wystawy jednolitego *Gesamtkunstwerk* był najbardziej widoczny na wystawie światowej w 1867 roku.

Wokół położonego w centrum egzotycznego ogrodu z roślinami z całego świata, w siedmiu koncentrycznych kręgach rozpościerają się hale ze szkła i stali, których wysokość rośnie stopniowo w kierunku zewnętrznym; wystawione są w nich wytwo-ry sztuki i rzemiosła wszystkich krajów w całym ich bogactwie: poczynawszy od największego, wewnętrznego kręgu z ekspozycją sztuki wysokiej, a kończąc na najszerszym, zewnętrznym, da-jącym schronienie królestwu maszyn. Po jednym sektorze w każdym z siedmiu kręgów przeznaczone jest dla jednego kra-ju, tak że każdy z nich w równym stopniu ma udział w całości.

Symboliczna treść tego panteonu sztuki i przemysłu, świą-tyni ducha ludzkiej wynalazczości, jest nadzwyczajna. Planiści wystawy dobrze sobie to uświadamiali. W oficjalnym tekście or-ganizatorów czytamy: „Spacer dookoła tego pałacu oznacza

¹⁵ Por.: Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris 1934.

dosłownie krążenie wokół Ziemi. Przybyły tutaj wszystkie narody, wrogowie mieszkają tuż obok siebie. Tak jak na początku świata ponad wodami, tak tutaj boski duch unosi się nad ziemskim kręgiem ze stali”. Wystawa jest więc jednocześnie odbiciem świata i „visio pacis”, wizją pokoju¹⁶.

Całość musimy dopełnić w wyobraźni o uroczyste imprezy, które zyskały sławę właśnie na tej wystawie, a także o płaszczyznową sztukę plakatów Chéreta. Pojawia się teraz nowy gatunek „krzyczącego” obrazu.

Nowa architektura, która po raz pierwszy urzeczywistniła się z największym rozmachem w halach wystawowych, przenika do wszystkich tradycyjnych zadań budowlanych. I tak w belgijskim pałacu królewskim Laeken ze szklarni zrobiono kościół. Przykładem przekształcenia tej formy w muzeum jest Nowe Muzeum w Oksfordzie, z gotyckimi detalami, wzniesione w całości jako hala ze szkła i żelaza. Do realizacji tego typu należy zaliczyć też monachijski pałac szklany. Pomnikiem tej fazy jest wieża Eiffla, monument, jaki sam sobie postawił duch ludzkiej wynalazczości. Jest ona jednocześnie pierwszym przykładem architektury szkieletowej ze stali *bez* praktycznego celu i to właśnie przekroczenie tej praktycznej sfery oznaczało początek upadku idei, która faktycznie nigdy później nie została prześcignięta.

Kolejnym etapem była przemiana domów mieszkalnych w architekturę wyłącznie z żelaza i szkła.

Tak jak formy oraz wyobrażenie o nowych konstrukcjach przenikają całe życie, tak duch wystawy nie ogranicza się tylko do siebie, lecz wkracza w prawie wszystkie obszary życia; ten osobliwie hybrydyczny duch, łączący w sobie to, co konkretne z teatralnością i dekoracyjnością oraz z domieszką tego, co cyrkowe i sensacyjne.

Stwarza on „wystawę” (*Auslage*) sklepów, ową wystawę (*Ausstellung*) w miniaturze, a także „plakat” z jego nowymi możliwościami oraz nowe fajerwerki reklam świetlnych. Sposób, w jaki obecnie prawie we wszystkich miastach Europy oświetla się nocą obiekty architektoniczne, dzieła w muzeach

¹⁶ Por.: Giedion, *Bauen...*, op. cit. i oficjalne dwutomowe dzieło z wystawy z roku 1867.

czy rośliny w ogrodach, jest wyrazem ducha „wystawy” (a nie muzeum). Przenika on – jako „inscenizacja”, jako „show”, jako „rewia” – do teatru, w którym reflektory wprowadzają element „wystawy”; dociera do prywatnego domu wraz z określonym gatunkiem „architekta wnętrz”, pobratymcem dekoratora wystaw sklepowych. Teraz także ogrody mogą zyskać charakter wystawy, wręcz terenów wystawowych: tak jak paryski park Buttes-Chaumont ze swoimi „sensacyjnymi” motywami, założony w 1867 roku przez Alphanda.

To tutaj, w fenomenie wystawy, dostrzec można najwcześniej nowe namiastki tego, co artystyczne – popęd do „pokazu”, do „sensacji”, do tego, co oszałamiające, co niebywałe, do nowości za wszelką cenę.

Wraz z wystawą światową w 1900 roku następuje generalnie upadek wystawy, rozwijają się jeszcze tylko jej części: plakat, który za sprawą Toulouse-Lautreca osiąga i przekracza swoje apogeum artystyczne; a od nastania elektryczności rozwija się sztuka „oświetlenia”.

Najczystsze formy wystawy, które estetycznie i merytorycznie są najbardziej zadowalające, pojawiają się jednak dopiero wtedy, gdy wystawa przestaje być siłą uniwersalną i zadowala się swoją własną sferą, jak na przykład wystawa Asplunda w Sztokholmie w roku 1930¹⁴.

Z języka niemieckiego przełożyli

Dariusz Bęben

Monika Mozler-Wawrzinek

Konsultacja *Mariusz Bryl*

¹⁴ Por.: H.S., *Die Kugel als Gebäude oder: das Bodenlose*, „Das Werk des Künstlers” 1939, 1, s. 278–310.

Mariusz Bryl

Hans Sedlmayr: muzeum jako symptom „epoki bez Boga”

Hans Sedlmayr (1896–1984) to jeden z najwybitniejszych historyków sztuki XX wieku. Jednocześnie – spośród najwybitniejszych – najbardziej kontrowersyjny i najmniej znany poza niemieckojęzycznym obszarem naukowym. Olbrzymi i niezwykle wartościowy dorobek naukowy Sedlmayra nie znalazł dotąd adekwatnego odbicia w polskich publikacjach z zakresu historii sztuki, żaden z jego tekstów nie został też do tej pory opublikowany w języku polskim¹. *Muzeum i Wystawa* – dwa teksty rozpoczynające niniejszą antologię – to fragmenty pierwszego rozdziału pierwszej części *Verlust der Mitte*² – najpopularniejszej książki Sedlmayra³ i zarazem najgwałtowniej conte-

¹ Jedyną próbą ujęcia teorii historii sztuki i praktyki interpretacyjnej Sedlmayra pozostaje nadal praca S. Pazury: *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra* (*Sztuka i społeczeństwo*, t. 1: *Ocalenie przez sztukę*, (red.) A. Kuczyńska, Warszawa 1973, s. 91–165). Pisana z pozycji materialistycznych (czyt. marksistowskich), zawiera – oprócz w miarę kompetentnego omówienia zasadniczych tez Sedlmayra – zdecydowaną krytykę „reakcyjnego” światopoglądu autora *Verlust der Mitte* oraz dokonywanych przez niego „nadinterpretacji”.

² H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948.

³ Do 1983 roku, a więc jeszcze za życia autora, książka miała dieście wydań; do dziś znajduje się w stałej ofercie salzburskiego wydawnictwa – ostatnie wznowienie datuje się na rok 1998. Popularność dotyczy jednak tylko obszaru niemieckojęzycznego. Co prawda, jako jedyna z książek Sedlmayra, *Verlust der Mitte* została przetłumaczona na język angielski (tłum. Brian Battershaw) i wydana pod tytułem *Art in Crisis: The Lost Center* najpierw w Wielkiej Brytanii (Hollis and

stowanej⁴. Zarówno apologetci, jak i krytycy formułowanych w niej tez zgadzają się jednak co do tego, że *Verlust der Mitte* zasługuje na miano jednego z „kluczowych tekstów” historii sztuki⁵. Można by uznać to za paradoks, że spośród wszystkich publikacji Sedlmayra, wśród których znajdują się zarówno wybitne rozprawy o charakterze teoretycznym, otwierające całkiem nowe perspektywy metodologiczne, jak i analityczne studia poświęcone konkretnym dziełom, otwierające nowy etap w procesie badawczym danego zjawiska⁶ – to właśnie *Utrata miary*, skrzyżowanie traktatu historiozoficznego z esejem krytycznym, stała się „miarą” dorobku Sedlmayra. Można by uznać, gdyby nie fakt, że twórczość naukową Sedlmayra cechuje

Carter, London 1957), a następnie w USA (Henry Regnery, Chicago 1958), to jednak w krajach anglosaskich nie tylko nie zyskała rozgłosu wśród historyków sztuki (choć była recenzowana np. w „The Burlington Magazine”), ale również nie odniosła sukcesu rynkowego (według relacji S.J. Tonsora, przyjaciela amerykańskiego wydawcy, w USA sprzedano zaledwie 250 egzemplarzy).

⁴ Zob. wykaz literatury w: N. Schneider, *Hans Sedlmayr*, w: H. Dilly (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, s. 267–288.

⁵ O tym konsensusie najlepiej świadczy fakt, że krytyczne omówienie *Verlust der Mitte* autorstwa W. Sauerländera ukazało się w niemieckim czasopiśmie „Merkur” w ramach cyklu artykułów poświęconych właśnie „kluczowym tekstom historii sztuki”. Zob. W. Sauerländer, *Hans Sedlmayrs „Verlust der Mitte”*, Schlüsseltexte der Kunstgeschichte, 7, „Merkur” 1993, 47, s. 536–542. Zob. też: E. Beaucamp, *Der verlorene Gott und die Künste. Hans Sedlmayr: „Verlust der Mitte” (1948)*, w: G. Ruhle (Hrsg.), *Bücher, die das Jahrhundert bewegten – Zeitanalysen wiedergelesen*, Frankfurt a. M. 1980, s. 157–163.

⁶ Reprezentatywny zbiór teoretycznych prac Sedlmayra zawiera tom: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, rde 71, Hamburg 1958 (II wyd. Mäander, Mittenwald 1978). Znajdują się tam również modelowe analizy konkretnych dzieł. Najgłośniejszym studium konkretnego, historycznego zjawiska jest jednak praca poświęcona katedrze gotyckiej: *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950. Zob. też prace zamieszczone w trzech tomach: *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, t. I–II, Wien 1959; t. III, Mäander, Mittenwald 1982.

je duży stopień spójności wewnętrznej, którą chciałoby się określić po Sedlmayrowsku jako *Dichte*⁷ – gęstość, konstytuowana przez nierozzerwalny spłot wielofunkcyjnych kategorii teoretycznych i analitycznych. Taką kategorią jest tytułowa *Mitte* (miara, centrum), teoretyczno-artystyczna kategoria o antropologicznym wymiarze, która charakteryzuje dzieło sztuki, człowieka i jego stosunek do świata i Boga.

Egzegeza kategorii *Mitte* mogłaby być dobrym sposobem „wejścia” w koncepcję Sedlmayra, gwarantującym szybkie znalezienie się w centrum jego myśli. Zanim jednak podążymy tą drogą, przyjrzyjmy się publikowanym tekstom tak jak jawią się czytelnikowi antologii (tj. izolowane, wyjęte z kontekstu myśli Sedlmayra) i zapytajmy: Co jest właściwym przedmiotem narracji autora? Czego czytelnik dowiaduje się w trakcie lektury? Z jakiego rodzaju gatunkiem literackim mamy tutaj do czynienia? Czy autor jedynie opisuje, czy również perswaduje? A jeśli przekonuje – to do czego? Jaki jest stosunek autora do opisywanych zjawisk? Odpowiedź na te podstawowe pytania, stawiane zazwyczaj przez czytelnika tekstu, zwłaszcza naukowego, wcale nie jest ani łatwa, ani oczywista. Nawet odpowiedź na pytanie o przedmiot tylko pozornie wydaje się nie nastroczać trudności. Sedlmayr – tak mogłaby brzmieć „oczywista” odpowiedź – opisuje po prostu dwa nowe zadania budowlane, które pojawiły się w XIX wieku: architekturę budynków muzealnych (*Muzeum*) i architekturę pawilonów wystaw światowych (*Wystawa*). Czy jednak w trakcie lektury mamy wrażenie, że obcujemy z frag-

⁷ *Dichte* (gęstość) to – w teorii Sedlmayra – podstawowa jakość dzieła sztuki, decydująca o jego „randze” (*Rang*), czyli obiektywnej i niezmiennej (bo zakorzenionej w strukturze) wartości dzieła (w odróżnieniu od relatywnej, odniesionej każdorazowo do specyficznej perspektywy oceniającego, „wartości” (*Wert*) dzieła). Każde prawdziwe dzieło sztuki powinno – według Sedlmayra – charakteryzować się trzema jakościami: jednością (*Einheit*), oryginalnością/pierwotnością (*Ursprünglichkeit*) i odpowiednio wysokim stopniem ukształtowania (*Gestaltetheit*). Jeśli je posiada – wówczas cechuje się również strukturalną gęstością (*Dichte*), czyli integralnym związkiem wielofunkcyjnych elementów.

mentem – dajmy na to – podręcznika historii architektury? Raczej nie – narracja obu tekstów niewiele ma w sobie z faktograficznego wykładu. Czytelnicy, którzy oczekiwali by od Sedlmayra usystematyzowanej wiedzy, na przykład na temat konstrukcyjno-technologicznego nurtu w architekturze XIX wieku, zakończą lekturę z uczuciem niedosytu. Powinni raczej sięgnąć do publikacji Siegfrieda Giediona, które stanowiły główne źródło erudycji samego Sedlmayra⁸. Skoro zatem przedmiotem tekstów Sedlmayra nie jest tradycyjnie rozumiana historia architektury (jako historia rozwoju formalnego), to może jest nią historia architektury rozumiana ikonologicznie – jako historia idei? Istotnie, autor nawiązuje do ideowych prądów, które towarzyszyły nowej architekturze. Jego uwagi są jednak zbyt rozproszone i fragmentaryczne, by czytelnicy mogli uformować sobie całościowy obraz światopoglądu epoki. I znowu, należałoby (pozoostańmy przy przykładzie wystaw światowych) polecić im inną lekturę – *Das irdische Paradies* Wernera Hofmanna – w której znajdą wyczerpującą rekonstrukcję zarówno ideowej genezy, jak i „humanitarystycznej” ideologii wystaw światowych jako najbardziej spektakularnej manifestacji historycystyczno-relatywistycznego światopoglądu epoki nowoczesnej⁹.

Zatem, z jednej strony, Giedion, historyk stylu, apologeta architektury nowych materiałów, krytyczny wobec XIX-wiecznego eklektyzmu; z drugiej strony Hofmann, ikonolog, poszukujący ponad stylistycznym zróżnicowaniem światopoglądowej spójności XIX wieku. Obaj związani z Sedlmayrem nie tylko wspólnym tematem, ale i rodzajem wzajemnej inspiracji – tak jak Sedlmayr czerpał z Giediona, zupełnie nie przejmując jego apologetyki architektury „inżynierskiej”, tak też Hofmann inspirował się Sedlmayrem, zdecydowanie odrzucając jego krytykę

⁸ Zob. S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968. Zadłużenie Sedlmayra u Giediona jest większe, aniżeli wskazywałyby na to cytaty. Autor *Verlust der Mitte* powtarza niekiedy niemal dosłownie sformułowania Giediona bez ujmowania ich w cudzysłów.

⁹ Zob. W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Prestel Verlag, München 1960.

sztuki nowoczesnej¹⁰. Przywołanie ich prac miało nas jednak nie tyle prowadzić do tropienia relacji intertekstualnych (choć to temat sam w sobie interesujący), ile stanowić pomoc w określeniu specyfiki tekstów Sedlmayra. Zajmują one odrębne miejsce – i to nie między, ale raczej obok tekstów Giediona i Hofmanna. Mieszają się w nich sugestywny (sprawiający wrażenie wręcz zachwyty) opis gigantycznych budowli wystaw światowych z zaznaczeniem dystansu wobec całego przedsięwzięcia; fascynacja (pozorna?) nowym sakralnym statusem sztuki z krytyką desakralizacji bóstwa. Przy czym sygnały krytyczne – skrótowe i rozproszone, nie tylko nie dają jednoznacznego obrazu intencji autora, ale mogą wręcz pozostać niezauważone przez wielu czytelników. Tylko od czasu do czasu coś „zgrzyta” w płynnej – wydawać by się mogło czysto opisowej – narracji autora.

Kilka przykładów możliwej czytelniczej dezorientacji. „Idea świętości sztuki jest czymś na wskroś nowym”, stwierdza Sedlmayr, „podobnie jak nowością jest postrzeganie artysty jako ‘najwyższego spośród żyjących’, jako ‘kapłana sztuki’”. Dobrze to czy źle? Chyba nie najlepiej, bo autor dodaje poniżej: „By jednak było to możliwe, *bóstwa*, dla których kiedyś te dzieła stworzono, musiały zostać *pozbawione swojej boskości*”. „Tolerancja ta jest konstytutywną cechą ‘kościoła estetycznego’”, czytamy w innym miejscu. Czy jednak autor akceptuje ową „tolerancję”? Tego nie jesteśmy pewni, a kolejne zdanie – konstatacja pewnej oczywistości – nie pomaga nam w tym rozstrzygnięciu: „Tak więc w muzeum, obok obrazu przedstawiającego Chrystusa, może pojawić się też martwa natura, a obok niej portret lub pejzaż”. „Świat, dla którego muzeum jest ‘najświętszym’ zadaniem, jest już w swojej istocie historyczny”. Kolej-

¹⁰ Hofmann od początku zdecydowanie przeciwstawiał się perspektywie zarysowanej przez Sedlmayra w *Verlust der Mitte* (zob. W. Hofmann, *Zu einer Theorie der Kunstgeschichte*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1951, 14; przedruk w: tenże, *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, München 1979, s. 11–18). Jednak lektura rozdziału *Ziemskiego raj* poświęconego wystawom światowym (*Die Welt als Schaustellung*, s. 151–180) nie pozostawia wątpliwości co do źródła zasadniczej inspiracji Hofmanna.

ne stwierdzenie oczywistości? Niezupełnie: „Teraz style przeszłości”, kontynuuje autor, „mogą ożyć jak widma dla nowoczesnych celów”. Style historyczne to „widma”, określenie „konserwatorzy” „zdradza związek z *mumifikacją*”, zaś w „popędzie muzealnym” „objawia się *śmiertelna* strona naszej nauki” – uważnego czytelnika musi niepokoić, a w każdym razie zastanawiać, ta wanitatywna metaforyka (wszystkie podkreślenia M. Bryl).

W charakterystyce architektury ze szkła i żelaza (ożywa w niej „duch nomadyzmu”; rozpuszczeniu ulegają „ostatnie trwałe elementy”; człowiek staje się „malutki”) pobrzmiewa nuta krytyki, zwłaszcza gdy pamięta się wstępną deklarację Sedlmayra, że będzie mówił nie o „osiągnięciach”, ale o „zagrożeniach” sztuki. Wrażenie to osłabiają jednak liczne superlatywy (np. „Nic nie prześcignie tych świeckich katedr ze szkła i żelaza w ich idei”), a także słowa potępienia („niepojęte barbarzyństwo”) wobec aktu wyburzenia jednej z owych budowli. Dla czytelnika niejasna może być też podstawa, na której Sedlmayr opiera swoją krytykę XIX-wiecznych propagatorów neogotyku, którzy albo głosili „ideę najgłębiej sprzeczną z istotą gotyku” (Schinkel), albo też skutki ich „odnowicielskiej” działalności miały się okazać „fatalne” (Violett-le-Duc). Uwaga, że w architekturze wystaw „brakuje stałego odgraniczenia, dzięki któremu człowiek utwierdza się w swoim ‘domu’ wobec ‘zewnątrza’, wobec wszechświata”, brzmi tyleż patetycznie, co enigmatycznie. Z kolei ostatnia, podsumowująca konstatacja („w fenomienie wystawy dostrzec można najwcześniej nowe namiastki tego, co artystyczne – popęd do ‘pokazu’, do ‘sensacji’, do tego, co oszałamiające, co niebywałe, do nowości za wszelką cenę”), choć jednoznacznie czytelna w swym krytycyzmie, musi dzisiaj, po z górą półwieczu panowania rozpasanej kultury telewizyjnej, brzmieć banalnie – ot, kolejna krytyka wizualnego efekciarstwa kultury masowej.

Zatem same w sobie, bez kontekstu, *Muzeum* i *Wystawa* nie udzielią czytelnikowi konkluzyjnych odpowiedzi na zrodzone przez siebie pytania. W grę wchodzi przy tym nie jeden, ale co najmniej cztery wzajemnie przenikające się i warunkujące konteksty: kontekst teorii Sedlmayra, kontekst książki *Verlust der*

Mitte, kontekst jej ówczesnej recepcji oraz kontekst naszej współczesnej lektury. Na początek zapytajmy o znaczenie kategorii *Mitte*, która, jak już wspomniałem, zajmuje centralne miejsce w Sedlmayrowskiej teorii dzieła sztuki. Podstawową przesłanką tej teorii jest założenie o strukturalnym charakterze dzieła sztuki, co oznacza, że konstytuowana w nim jedność jego różnorodnych elementów i warstw nie jest sumą składającą się z poszczególnych części, ale całością dzielącą się na pojedyncze jakości, których znaczenie wynika z włączenia w ową ustrukturyzowaną całość: pojedyncze cechy mogą być zrozumiane wyłącznie przez odniesienie do przenikającej całości nadrzędnej zasady organizacyjnej¹¹. Oznacza to, że proces odbioru dzieła sztuki powinien rozpocząć się od uchwycenia owej zasady, by – po fazie analityczno-interpretacyjnego ujęcia poszczególnych elementów i warstw dzieła, stale odnoszonych do znanej już całości – ponownie przejść do całościowego rozumienia, ale na wyższej płaszczyźnie, wzbogaconej o rezultaty pracy intelektu w fazie poprzedniej. Rozumienie dzieła sztuki ufundowane jest zatem na bezpośrednim doświadczeniu oglądowym, w którym widz ujmuje zasadę strukturalną dzieła, czyli właśnie jego *Mitte*, „miarę”, „środek”, „centrum”.

Wychodząc z powyższych przesłanek Sedlmayr stawia następujące pytanie: „Na czym polega całościowy charakter dzieła sztuki? Dzięki czemu przysługuje mu cecha indywidualności?”

¹¹ „Dzieło sztuki ma *strukturę*”, stwierdza Sedlmayr. W celu jej zdefiniowania sięga przy tym do pojęcia struktury funkcjonującego w psychologii, a ściślej w tzw. *Charakterkunde* rozwijanej przez Philippa Lerscha (*Der Aufbau des Charakters*, Leipzig 1938), transponując tekst dotyczący charakteru człowieka na „charakter” dzieła sztuki: „Własności dzieła sztuki znajdują się w stosunku wzajemnego przenikania (integracji), tj. w swoim działaniu związane są wewnątrznie ze sobą lub zależą od siebie nawzajem. W tym związku integracyjnym daje się stwierdzić nadrzędność i podrzędność możliwych do wyodrębnienia pojedynczych własności; tę relację ustanawiającą porządek nazywamy *strukturą* dzieła sztuki” (H. Sedlmayr, *Probleme der Interpretation*, w: tenże, *Kunst und Wahrheit*, op. cit., s. 96–132 (101); pierwodruk pod tytułem *Kunstwerk und Kunstgeschichte* („Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München” 1957, I).

Co jest w dziele sztuki momentem fundującym jedność (i zarazem je indywidualizującym)? Czym jest jego 'miara' (*Mitte*)?"¹². Zdaniem autora *Kunst und Wahrheit*, poszukiwać jej należy wśród „własności transponowalnych”, które dają się przypisać wszystkim elementom i warstwom dzieła, a nie tylko niektórym z nich¹³. Taką własnością jest na przykład stan rzeczy oddawany w języku za pomocą słowa „miękki”: cechę tę można odnieść zarówno do koloru, jak oświetlenia; do kształtu, jak tworzywa, a także sposobu jego opracowania; może charakteryzować linię (kontur) i ubiór postaci; zarówno twarz, jak jej wyraz; zarówno gesty postaci, jak i to, co duchowe, psychiczne¹⁴. To właśnie takie własności – „charaktery oglądowe”, jak je określa Sedlmayr – uchwytywane są przez widza momentalnie i całościowo, bez udziału analitycznego myślenia – w oglądzie „fizjonomicznym”, najbardziej pierwotnej formie doświadczania rzeczywistości jako znaczącej – formie, która przetrwała do dzisiaj w stanie szczątkowym w fizjonomice, a swoją ostatnią istotową realizację znajdowała już tylko w sferze sztuki¹⁵. Zatem „miarą” dzieła sztuki jest jego „charakter oglądowy”: doświadczany natychmiastowo – jeszcze przed identyfikacją tego, co przedstawione oraz przed refleksją nad sensem przedstawienia – umożliwia „od-tworzenie” (*Re-Produktion*) dzieła w procesie oglądu, jego ponowne ożywienie przez widza, stając się fundamentem i punktem odniesienia dalszych etapów interpretacji¹⁶.

¹² Ibidem, s. 105.

¹³ Jak na przykład własność „czerwony”, którą przypisać można jedynie barwie.

¹⁴ Inne tego rodzaju własności to np. spokojny, niepokojący, radosny, smutny, swojski, obcy, jasny, ciemny itp.

¹⁵ „Fizjonomiczne” postrzeganie rzeczywistości nie jest, twierdzi Sedlmayr, pochodną postrzegania twarzy ludzkiej jako nacechowanej znaczeniem, ale odwrotnie – to współczesna fizjonomika jest zredukowaną formą niegdyśszego, totalnego sposobu doświadczania świata, właściwego obecnie już tylko człowiekowi „prymitywnemu” i dziecku we wczesnej fazie rozwoju (kiedy to, nie identyfikując jeszcze osób i przedmiotów, znajdujących się w jego polu widzenia, dziecko już „rozumie” ich „oglądowy charakter”: radość, smutek, przyjaźność, wrogość, etc.).

Sedlmayrowska teoria dzieła sztuki i jego interpretacji ufundowana jest zatem na przesłance antropologicznej: na założeniu istotowego związku człowieka i sztuki. Ten związek, którego przejawem są między innymi wspomniane analogie strukturalne (struktury dzieła i struktury osobowości), stanowi pochodną bardziej podstawowej relacji: związku człowieka z Bogiem. „Utraconą miarą (*die verlorene Mitte*) człowieka jest właśnie Bóg: najgłębszym jądrem choroby jest zakłócony stosunek do Boga”, stwierdza Sedlmayr w jednym z kluczowych fragmentów *Verlust der Mitte*¹⁷. Ten cytat przenosi nas do następnego kontekstu *Muzeum i Wystawy*, można rzec ich kontekstu „właściwego”, z którego oba teksty zostały wyłączone na potrzeby niniejszej antologii, tzn. do *Utraty miary* i krytycznej diagnozy epoki nowoczesnej. Przyczyna owych zakłóceń, które Sedlmayr określił mianem „utruty miary”, tkwi, jego zdaniem, „w istotowo niemożliwym oddzieleniu tego, co boskie i tego, co ludzkie w człowieku, w rozerwaniu związku Boga i człowieka i w utracie pośrednika między człowiekiem i Bogiem, Syna Bożego”. Albowiem „do istoty człowieka należy bycie naturą i nadnaturą”. Nie można oddzielić tego, co ludzkie i tego, co boskie w człowieku „bez szkody dla tego, co ludzkie. Człowiek jest pełnym człowiekiem tylko jako nosiciel boskiego ducha”¹⁸. To wyznawana przez Sedlmayra chrześcijańska antropologia stanowiła fundament i ostateczny punkt odniesienia jego krytyki epoki nowoczesnej jako epoki, dla której ideałem jest „autonomiczny” człowiek: samodzielny, wyzwolony z więzów religii, żyjący na własny rachunek, bez wnikania się w jakiegokolwiek transcendentne zależności.

¹⁶ Nie wchodząc w tym miejscu w szczegóły Sedlmayrowskiej metody interpretacji („analizy strukturalnej”, jak ją określał), przypomnijmy tylko, że wyróżnił on trzy warstwy dzieła sztuki – fizjonomiczną, formalno-przedmiotową i neotypyczną (zawierającą różne poziomy znaczeń) – i, co szczególnie istotne w kontekście naszych rozważań, że rozumiał je jako analogiczne do trzech warstw osobowości człowieka (wg Lerscha): endotymicznej, postrzeżeniowo-wyobrażeniowej i intelektualno-wolicznej.

¹⁷ Sedlmayr, *Verlust der Mitte...*, op. cit., s. 170.

¹⁸ Ibidem.

„Wydaje się, że na wiek XIX i XX zostało nałożone brzemie, by – na drodze potwornego eksperymentu historycznego, w straszliwych cierpieniach – ukazać fałszywość i obalić przesłankę o autonomicznym człowieku. Albowiem widoczny już dzisiaj wynik tego eksperymentu może być rozumiany tylko w ten sposób, że autonomiczny człowiek nie istnieje i istnieć nie może. W tak samo małym stopniu jak [nie może istnieć – przyp. M. B.] autonomiczna sztuka, architektura, malarstwo itd.”¹⁹. A jeśli już powstaje – jak to ma miejsce od końca XVIII wieku²⁰ – to tym samym traci stopniowo charakter prawdziwej sztuki (tej, która uwzniośla człowieka i uświęca jego świat), stając się jej „zdehumanizowanym” zaprzeczeniem. Sztuka traktowana jest tutaj przez Sedlmayra nie jako przedmiot sam w sobie i dla siebie, ale jako **symptom** – jako ten obszar, ta sfera działalności człowieka, w której najdobitniej przejawia się kryzysowy charakter epoki nowoczesnej. Przy czym kierunek, w jakim zmierza nasza epoka, najwcześniej zaznaczył się (podobnie jak w przypadku innych epok) nie w głównym nurcie sztuki, ale na jej obrzeżach, tam, gdzie z nowych potrzeb i możliwości wyłaniały się nowe zadania i powstawały nowe realizacje. Nie w centralnych ideach i samoświadomości epoki, ale – jak je określa Sedlmayr – w „formach krytycznych”, często osobliwych i efemerycznych (jak XVIII-wieczne projekty budowli w kształcie kuli), ujawniły się najwcześniej prawdziwe tendencje i charakter nadchodzącej epoki. Jedną z takich „form krytycznych” była architektura ze szkła i żelaza, która wyłoniła się z peryferii budownictwa (mosty, dachy, oranżerie) by, stopniowo, poprzez coraz to ważniejsze i oryginalne zadania (np. pawilony wystawowe), określić obraz współczesnej architektury. Jakie kryzysowe tendencje zapowiadała? Po pierwsze, obecną dominację inżyniera nad architektem, która jest wyrazem upadku architektury jako całościowej formy nadawania ram bytowaniu człowie-

¹⁹ Ibidem, s. 170.

²⁰ Właśnie rekonstrukcji procesu autonomizacji sfery artystycznej i określeniu charakterystycznych cech powstającej w jego wyniku sztuki poświęcona jest zasadnicza część *Utraty miary*.

ka w zgodzie z warunkami życia na ziemi; po drugie zaś, nową estetykę (charakteryzowaną przez takie własności jak lekkość, przeświecenie, homogeniczność, przezroczystość itd.), będącą wyrazem zerwania ze wspomnianymi uwarunkowaniami (np. próba przewyciężenia grawitacji ziemskiej) i wyzbycia się przez architekturę funkcji dawania człowiekowi oparcia, schronienia w ograniczonej od zewnątrz przestrzeni²¹.

Pierwszą część *Verlust der Mitte* (z niej, przypomnijmy, wyjęte zostały *Muzeum* i *Wystawa*), zatytułowaną *Symptomy*, poświęcił autor analizie tych wszystkich kryzysowych zjawisk, które uznał za symptomy choroby trwającej naszą epokę, choroby zdiagnozowanej w kolejnej części (*Diagnoza i proces*) jako „utrata miary”²². Pierwszą część otwiera rozdział *Nowe wiodące zadania*, w którym Sedlmayr omawia pojawiające się od połowy XVIII wieku zadania architektoniczne, zyskujące kolejno – po detronizacji kościoła i pałacu – „wiodący” status wśród innych zadań²³. Około 1820 roku taka dominująca pozycja – co prawda na krótko – przypadła w udziale budynkowi muzeum. Tak jak wcześniejsza dominacja ogrodu krajobrazowego związana była z popularnością panteizmu, a prymat pomnika architektonicznego był wyrazem deizmu, tak przewodnia rola muzeum stanowiła konsekwencję rozpowszechnienia się nowej „estetycznej reli-

²¹ Sedlmayr wyróżnił kilka grup symptomów (w których mieszczą się też wspomniane cechy architektury ze szkła i żelaza): wyodrębnienie „czystych” sfer; polaryzacja; skłonność do tego, co anorganiczne; wyzwolenie z podłoża; pociąg do tego, co niskie; deprecjacja wartości człowieka; zniesienie różnicy między „górami” i „dołami” (Sedlmayr, *Verlust der Mitte...*, op. cit., s. 143).

²² Tytuły kolejnych rozdziałów sygnalizują kierunek owych niekorzystnych zmian, prowadzących do ogólnego kryzysu sztuki: *Nowe wiodące zadania*; *W poszukiwaniu utraconego stylu*; *Rozszczepienie sztuk*; *Zamach na architekturę*; *Rozpętany chaos*; *Sens fragmentu*.

²³ W ujęciu chronologicznym były to: ogród krajobrazowy, pomnik architektoniczny, muzeum, budynek użytkowy, dom mieszkalny, teatr, wystawa. Po pewnym czasie jednak, wszystkie te nowe i stare zadania zaczynają „żądać równouprawnienia”, co przejawiało się na przykład w wymienności stylów w epoce „stylistycznego pluralizmu” (por. rozdział *W poszukiwaniu utraconego stylu*).

gii”²⁴. Muzeum stało się – jako „świątynia sztuki”, „estetyczny kościół” – miejscem tego nowego kultu, w którym czczono „boskiego” artystę i jego wytwory – dzieła sztuki. Przy czym, z samych form wznoszonych wówczas budowli muzealnych – Sedlmayr wskazuje na adaptację motywów architektury sakralnej – wywnioskować można stojącą za nimi ideologię. Sakralizacja sfery estetycznej, muzeum jako „najświętsze” z zadań budowlanych, dzieło sztuki przeszłej jako obiekt kontemplacji – tego rodzaju zjawiska, powiada Sedlmayr, mogły zaistnieć wyłącznie w takiej epoce, która „ze swojej istoty jest już historyczna”²⁵. To znaczy takiej, dla której przeszłość przestała być żywym kontinuum uświęconej tradycji, a stała się już tylko zwyczajną histo-

²⁴ Ta sekwencja znaczy początkowe fazy ewolucji (kolejna wiąże się z czczeniem przez ludzkość jej własnego „ducha wynalazczości”, na przykład na wystawach światowych z ich „pałacami maszyn”), które w epoce nowoczesnej prowadzą do całkowitej sekularyzacji światopoglądu religijnego. Pełna sekwencja: „Natura i Rozum (panteizm i deizm), Sztuka (estetyzm), Maszyna (materializm), Chaos (ateizm, nihilizm)” (*Verlust der Mitte...*, op. cit., s. 226). Sedlmayr wyróżnił w dziejach postantycznej Europy cztery epoki artystyczne: Boga-Władcy (550–1150); Boga-Człowieka (1140–1470); Boga-człowieka i „boskiego” człowieka (1470–1760); autonomicznego człowieka (1760–?). W przypadku dwóch środkowych epok różnica polegała na akcentowaniu każdorazowo innej natury Chrystusa – „ludzkiej” w gotyku i „boskiej” w renesansie i baroku (zob. ibidem, s. 217–228).

²⁵ To oczywisty motyw heglowski, choć akurat w *Verlust der Mitte* Sedlmayr właściwie nie powołuje się *explicite* na Hegla (z jednym wyjątkiem i to w drugorzędnym kontekście). Spośród koncepcji niemieckiego romantyzmu najważniejszym odniesieniem dla Sedlmayra były niewątpliwie idee Franza von Baadera (zob. H. Sedlmayr, *Franz von Baaders Gedanken zur Kunst*, „Philosophisches Jahrbuch” 1960, t. LXVIII, s. 361–369). Z idei Hegla (oprócz tej najsłynniejszej, mówiącej, że sztuka – pod względem swojego najwyższego przeznaczenia – jest już dla nas czymś przeszłym), Sedlmayr nawiązywał przede wszystkim do jego tezy o polaryzacji sztuki w epoce mieszczańsko-przemysłowej na dwa – niemożliwe, jego zdaniem, do uzgodnienia – bieguny: „prozaicznego obiektywizmu” i „fantastycznego subiektywizmu” (zob. zwłaszcza: H. Sedlmayr, *Kunst, Nichtkunst, Antikunst*, w: tenże, *Kunst und Wahrheit*, op. cit., s. 198–230).

rią: rezerwuarem użytecznych rozwiązań (np. „stylów”), z którego można czerpać zależnie od aktualnych potrzeb.

Sedlmayr oczywiście dostrzega, a nawet akcentuje różnicę między pierwszą, by tak rzec, wzniosłą manifestacją „przeszłościowego” rozumienia sztuki, w postaci koncepcji „religii estetycznej” wraz z wczesnymi realizacjami muzeum jako „świątyni sztuki” (w których formy antyczne zostały zastosowane zgodnie ze swoim charakterem), a następnymi, bardziej zsekularyzowanymi jego manifestacjami – koncepcjami muzeum jako „pałacu sztuki” i jako „wystawy sztuki”²⁶. Z drugiej jednak strony, wszystkie są przejawem „mumifikującego” przeszłość „popędu muzealnego”, który nie tylko przetrwał zmierzch muzeum jako „wiodącego” zadania²⁷, ale stopniowo przeniknął do najróżniejszych sfer naszego życia, określając nie tylko nasz stosunek do dzieł sztuki jako „zabytków”, ale także ustanawiając na jego wzór kategorię „pomnika” przyrody lub, na wzór dawnych relikwii świętych, kategorię przedmiotu-„pamiątki”, a nawet

²⁶ Sedlmayr wyróżnił dwie fazy ewolucji pojęcia sztuki w epoce nowoczesnej: fazę „monumentalizacji” (na początku XIX wieku) i fazę „degradacji” (XX-wieczne podciągnięcie „sztuki”, „nie-sztuki” i „anty-sztuki” pod „minimalne” pojęcie sztuki). „Również *Musée imaginaires* Malraux oznacza zrównanie wszelkiej sztuki światowej na niskim poziomie, mianowicie – estetycznym” (H. Sedlmayr, *Die Kunstgeschichte, die es nicht gibt*, w: Estrarro „*Archivo di Filosofia*” diretto da Marco M. Olivetti, Istituto di Studi Filosofici; Roma 1980, s. 247–264 (251)).

²⁷ Dzisiaj, gdy jesteśmy świadkami boomu muzeów sztuki nowoczesnej, któremu towarzyszy nowa popularność muzeów historycznych, trudno oprzeć się wrażeniu *déjà vu*. Po niemal dwustu latach historia powtarza się i to może nie tyle jako farsa, ile jako ironiczna glosa. Współczesność dopisała bowiem kolejną manifestację „popędu muzealnego”, który zawładnął – „mumifikując” go – obszarem sztuki najnowszej (co zresztą artyści przyjmują z entuzjazmem, sami się tego domagając), a także, niejako przy okazji, zinstytucjonalizował naszą pamięć (w postaci nowych muzeów historycznych, które coraz bardziej przypominają (a nawet są przez nie wprost zastępowane) groteskowe „centra pamięci”, których celem jest ideologicznie motywowana i manipulowana „mumifikacja” przeszłości).

obejmując muzealnym tabu żywych ludzi. „W popędzie muzealnym objawia się śmiertelna strona naszej nauki”, konstatuje Sedlmayr w *Verlust der Mitte* (za Ernstem Jüngerem). „Heglowskie” uwagi Sedlmayra na temat genezy historii sztuki jako dyscypliny naukowej, jakie odnajdujemy w *Kunst und Wahrheit* (1958), można potraktować jako egzemplifikację tej myśli.

„Zachód słońca (sztuki) w sposób konieczny łączy się ze wschodem księżyca (nauki o sztuce [*Kunstwissenschaft*]). Gdy sztuka pod względem swojego najwyższego przeznaczenia stała się dla nas czymś przeszłym, gdy utraciła ona prawdziwą prawdę i żywotność, potrzebą stała się nauka o sztuce [*Wissenschaft der Kunst*]. Nadeszła jej godzina (zarówno historii sztuki [*Kunstgeschichte*], jak i ogólnej nauki o sztuce [*allgemeine Kunstwissenschaft*]). Tym samym wypowiedzieliśmy *raison d'être* nauki o sztuce [*Kunstwissenschaft*] i pojęliśmy ją z tych samych źródeł co kryzys sztuki. Naukowe poznanie sztuki jest jednak nie tylko konieczne i na czasie, ono jest również możliwe bez zniekształcania życia sztuki lub wręcz jej uśmiercania przez pojmowanie”²⁸. A zatem, historia sztuki może – tutaj Sedlmayr jest optymistą – przewyciężyć własne uwarunkowania, może przekroczyć dystansujący ogląd „martwej” przeszłości, po to, by przywrócić swojemu przedmiotowi – sztuce – „życie i prawdę”. W jaki sposób? Odpowiedź Sedlmayra już znamy: historyk sztuki re-produkuje, od-twarza, o-żywia dzieło sztuki poprzez uchwylenie – w bezpośrednim, momentalnym, „fizjonomicznym” widzeniu – jego „charakteru oglądowego”, jego *Mitte*.

Z dwóch podstawowych zadań historii sztuki – rekonstrukcji wydarzeń, definitywnie należących do przeszłości, z których niegdyś wyłoniło się dzieło sztuki oraz ponownego „wskrzeszania” do życia sztuki dawnej – ważniejsze w chwili obecnej jest, według Sedlmayra, to ostatnie. Albowiem „wielu ludzi poszukuje dzisiaj dostępu do rozumienia wielkich dzieł sztuki przeszłej i oczekuje od historyka sztuki, że to on otworzy im drogę do tego rozumienia”²⁹. Przy czym, zauważa Sedlmayr, oczekiwanie pośrednika w kontakcie z dziełem sztuki jest znamionem dla naszych czasów *novum*, objawiającym „wewnętrzną nie-

²⁸ Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit...*, op. cit., s. 18–19.

²⁹ Ibidem, s. 125.