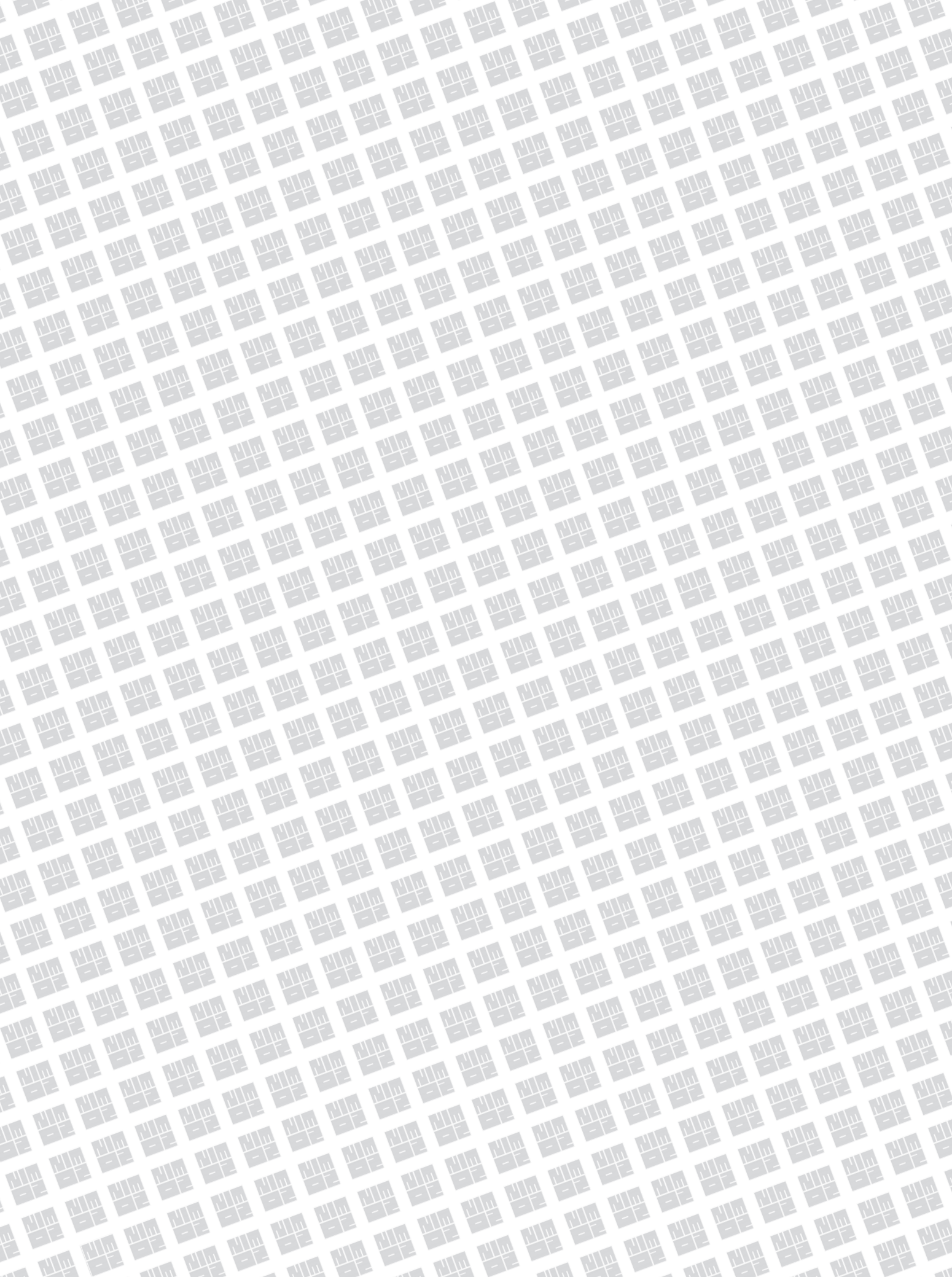








rocznik

Warszawa 2022

pISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2022(63)

MUZEALNICTWO 2022(63) – rocznik / MUSEOLOGY 2022(63) – annual
pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

Indeksowany w bazach: BazHum, CEEOL (Central and Eastern European Online Library), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), Google Scholar, Index Copernicus Journals Master List, POL-index/PBN, Scopus, Ulrich's Periodicals Directory

Punktacja Ministerstwa Edukacji i Nauki – 100 pkt

RADA NAUKOWA

prof. ucz. dr hab. Waldemar Baraniewski, prof. ucz. dr hab. Katarzyna Barańska, dr Anna Bentkowska-Kafel (Wielka Brytania), prof. ucz. dr hab. Jolanta Chojńska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. ucz. dr hab. Dorota Folga-Januszewska, mgr Jarosław Gałęza, prof. dr hab. Tomasz Jasiński, prof. dr hab. Jerzy Kochanowski, prof. ucz. dr hab. Piotr Korduba, prof. ucz. dr hab. Hubert Kowalski, prof. dr hab. Marcin Kula, dr Maciej Łagiewski, dr Michał Niezabitowski, dr Renata Pater, prof. dr hab. Krzysztof Pomian (Francja), prof. dr hab. Maria Poprzęcka, prof. ucz. dr hab. Tomasz F. de Rosset, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, ks. dr Andrzej Rusak, prof. dr hab. inż. Robert Sitnik, prof. dr hab. Wojciech Suchocki, prof. dr hab. Andrzej Szczerski, prof. dr hab. Iwona Szmelter, prof. dr hab. Jan Święch, prof. dr Konrad Vanja (Niemcy), dr hab. Gerd-Helge Vogel (Niemcy), prof. dr hab. Stanisław Waltoś, prof. ucz. dr hab. Rafał Wiśniewski, prof. ucz. dr hab. Michał F. Woźniak, dr Tomasz Zaucha, prof. dr hab. Kamil Zeidler

REDAKCJA

prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny
Anna Saciuk-Gąsowska – zastępczyni redaktora naczelnego ds. współpracy z muzeami
dr Przemysław Deles
Joanna Grzonkowska
Marta Kocus – sekretarz redakcji
dr Beata Nessel-Lukasik
Maria Romanowska-Zadrozna
dr Aldona Tołysz
dr Julia Wrede

Ewa Bazyl – redakcja językowa i korekta
Magdalena Iwińska – tłumaczenia na jęz. angielski

ADRES REDAKCJI

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel. + 48 22 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; mkocus@nimoz.pl
www.muzealnictworocznik.com

WYDAWCA

Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa
www.indexcopernicus.com

INDEX  COPERNICUS
I N T E R N A T I O N A L

na zlecenie:

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
National Institute for Museums and Public Collections
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
www.nimoz.pl

 NARODOWY
INSTYTUT MUZEALNICTWA
I OCHRONY ZBIORÓW

Okładka – Wizualizacja koncepcji rozbudowy i modernizacji Muzeum Powstania Warszawskiego (2018), proj. Nizio Design International, materiały prasowe / Concept visualisation of the extension and modernization of the Museum of the Warsaw Uprising (2018), design Nizio Design International, press release

Layout wnętrza – wg projektu prof. ucz. dr hab. Dawida Korzekwy

Nakład wersji papierowej – 200 egz.; wersja pierwotna elektroniczna – www.muzealnictworocznik.com; w formacie PDF do pobrania na www.nimoz.pl

6 OD REDAKCJI

From The Editors

MUZEUM ODPOWIEDZIALNE?

Responsible Museum?

12

Magdalena Lorenc

PROSZĘ SIĘ COFNAĆ DO PRZODU!

– O POLITYCE PARTYCYPACJI W PRACACH ICOM NAD „PRASKĄ DEFINICJĄ MUZEUM”

WITHDRAW FORWARD, PLEASE! ON PARTICIPATION POLICY IN ICOM'S WORKS ON THE 'PRAGUE MUSEUM DEFINITION'

20

Marcin Szela

MUZEUM W ŚWIECIE BEZ PRZYSZŁOŚCI

MUSEUMS IN THE WORLD WITHOUT THE FUTURE

27

Beata Nessel-Łukasik

W KRĘGU WSPÓŁPRACOWNIKÓW. MUZEUM JAKO ODPOWIEDZIALNA INSTYTUCJA WSPÓLOTWÓRCZA

WITHIN A CIRCLE OF AFFILIATES. MUSEUM AS A RESPONSIBLE COMMUNITY-CREATING INSTITUTION

33

Marianna Otmianowska, Izabela Bukalska

SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ

PUBLICZNYCH INSTYTUCJI KULTURY

– PRZYKŁAD MUZEALNICTWA. OBSERWACJE,

REFLEKSJE I WSTĘPNA ANALIZA –

PODSUMOWANIE ETAPU BADAŃ FOKUSOWYCH

SOCIAL RESPONSIBILITY OF PUBLIC CULTURAL INSTITUTIONS – THE EXAMPLE OF MUSEOLOGY.

OBSERVATIONS, REFLECTIONS AND PRELIMINARY ANALYSIS – SUMMARY OF THE FOCUS GROUP STAGE

44

Robert Domżał

SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ

W PROJEKTACH EDUKACYJNYCH NARODOWEGO MUZEUM MORSKIEGO W GDAŃSKU

SOCIAL RESPONSIBILITY IN EDUCATIONAL PROJECTS OF THE NATIONAL MARITIME MUSEUM IN GDANSK

54

Katarzyna Jagodzińska

MUZEUM ODPOWIEDZIALNE? (NA PRZYKŁADZIE MUZEUM ZABAWEK W KRAKOWIE)

RESPONSIBLE MUSEUM? (ON THE EXAMPLE OF THE TOY MUSEUM IN CRACOW)

62

Katarzyna Wagner

ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA PRZESZŁOŚĆ? ŁUPY WOJENNE NA SZWEDZKICH EKSPOZYCJACH MUZEALNYCH

RESPONSIBILITY FOR THE PAST? SPOILS OF WAR IN SWEDISH MUSEUM DISPLAYS

MUZEUM I KOLEKCJE

Museums and Collections

70

Tomasz Zaucha

DEPOT. NOWY MAGAZYN W MUZEUM

BOIJMANS VAN BEUNINGEN W ROTTERDAMIE

DEPOT. NEW STORAGE FACILITY AT THE MUSEUM

BOIJMANS VAN BEUNINGEN IN ROTTERDAM



81

Wojciech Szafrński

„NARODOWE KOLEKCJE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ”

– PROGRAM. CZĘŚĆ DRUGA: WNIOSKODAWCY/ KOLEKCJE – EFEKTY/EWALUACJA

‘NATIONAL COLLECTIONS OF CONTEMPORARY ART’ PROGRAMME. PART TWO: APPLICANTS/ COLLECTIONS AND RESULTS/EVALUATION

89

Radosław Skrycki

„PIERWSZE PRYWATNE” MUZEUM W PRL (60 LAT MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 1)

‘THE FIRST PRIVATE MUSEUM’ IN COMMUNIST POLAND (60 YEARS OF THE REGIONAL MUSEUM IN BARLINEK, P. 1)

95

Monika Dunajko

POSĄG CERES Z KRÓLEWSKO-UNIWEERSYTECKIEJ KOLEKCJI ODLEWÓW GIPSOWYCH

THE STATUE OF CERES FROM THE ROYAL-UNIVERSITY COLLECTION OF PLASTER CASTS

105

Zofia Ozaist-Zgodzińska

ZNACZENIE MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ I JERZEGO BERESIA DLA LOKALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO. GŁOS W DYSKUSJI NAD KONCEPCJĄ MUZEUM PRĄDNIKA

THE RELEVANCE OF MARIA PINIŃSKA-BEREŚ AND JERZY BEREŚ FOR THE LOCAL CULTURAL HERITAGE. CONTRIBUTION TO THE DEBATE ON THE PRĄDNIK MUSEUM CONCEPT



- 116** Monika Murzyn-Kupisz, Dominika Hołuj
WSTĘPNA DIAGNOZA DZIAŁAŃ ZWIĄZANYCH
Z TKANINAMI, UBIORAMI I AKCESORIAMI
MODOWYMI PODEJMOWANYCH PRZEZ
POLSKIE INSTYTUCJE MUZEALNE
INITIAL DIAGNOSIS OF ACTIVITIES CONNECTED
WITH TEXTILES, CLOTHES, AND FASHION
ACCESSORIES UNDERTAKEN BY POLISH MUSEUMS

- 128** Maria Wąchała-Skindzier
WYSTAWY DOTYCZĄCE CZASÓW POLSKI
LUDOWEJ W POLSKICH MUZEACH
W LATACH 1989–2017 W UJĘCIU ILOŚCIOWYM
(STATYSTYCZNYM)
EXHIBITIONS DEDICATED TO COMMUNIST
POLAND IN POLISH MUSEUMS IN 1989–2017
FROM A QUANTITATIVE (STATISTICAL)
PERSPECTIVE

ZARZĄDZANIE MUZEUM Museum Management

- 140** Iwona Gredka-Ligarska
SYTUACJA PRAWNA PRACOWNIKÓW MUZEÓW
W PRZYPADKACH ŁĄCZENIA MUZEÓW
Z INNYMI INSTYTUCJAMI KULTURY
LEGAL SITUATION OF MUSEUM EMPLOYEES IN
THE CASE OF MERGING MUSEUMS WITH OTHER
CULTURAL INSTITUTIONS

DIGITALIZACJA W MUZEACH Digitisation in Museums

- 148** Said Nasser Mohammed, Monther Jamhawi
ZNACZENIE TECHNOLOGII INFORMACYJNO-
KOMUNIKACYJNYCH (ICT) DLA WZBOGACENIA
DOŚWIADCZENIA ZWIEDZAJĄCYCH (VX) NA
PRZYKŁADZIE MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU
W SZARDŻY

THE IMPACT OF INFORMATION AND
COMMUNICATION TECHNOLOGY ON ENHANCING
MUSEUM'S VISITOR EXPERIENCE: THE CASE OF
THE SHARJAH MUSEUM OF ISLAMIC CIVILIZATION

- 162** Agata Wolska
AUTOCHROMY JANA ZDZIŚŁAWA WŁODKA
– DIGITALIZACJA Z INTERDYSCYPLINARNEJ
PERSPEKTYWY
JAN ZDZIŚŁAW WŁODEK'S AUTOCHROMES:
DIGITIZING FROM AN INTERDISCIPLINARY
PERSPECTIVE

- 170** Gabriela Maniśta
GOŚCIE MUZEUM ON-LINE – ANALIZA
PUBLICZNOŚCI WYSTAW WIRTUALNYCH
W POLSCE
VISITORS OF ONLINE MUSEUMS: ANALYSIS OF THE
PUBLIC OF VIRTUAL EXHIBITIONS IN POLAND

PRAWO W MUZEACH Law in Museums

- 180** Paulina Gwoździwicz-Matan
STATUS PRAWNY DEPOZYTU MUZEALNEGO
– WYBRANE ZAGADNIENIA
LEGAL STATUS OF A MUSEUM DEPOSIT:
SELECTED ISSUES



RECENZJE Reviews

- 188** Ewa Klekot
IDEALIZM W MUZEUM
IDEALISM IN MUSEUM
- 194** Piotr Majewski
MUZEUM W KULTURZE PAMIĘCI
MUSEUM IN MEMORY CULTURE



- 197** Maria Kobielska
WYMYŚLANIE MUZEUM RELACYJNEGO
INVENTING A RELATIONAL MUSEUM

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW
Polish Dictionary of Museologists

- 206** Lech Lechowicz
URSZULA CZARTORYSKA – DZIAŁALNOŚĆ
PISARSKA I MUZEALNICZA
URSZULA CZARTORYSKA: A WRITER AND MUSEUM
CURATOR

- 214** Roman Olkowski
ZAPOMNIANY BOHATER – JAN MORAWIŃSKI
(1907–1949). CZĘŚĆ DRUGA
FORGOTTEN HERO: JAN MORAWIŃSKI
(1907–1949). PART TWO

IN MEMORIAM

- 228** Jan Świątek
ROMAN TUBAJA (1944–2021)
ROMAN TUBAJA (1944–2021)

- 232** Janusz Czop
PANI DYREKTOR ZOFIA GOŁUBIEW (1942–2022)
DIRECTOR ZOFIA GOŁUBIEW (1942–2022)

- 239** Aneta I. Oborny
ALOJZY OBORNY (1933–2022) – WSPOMNIENIE
ŻONY
ALOJZY OBORNY (1933–2022) IN A POSTHUMOUS
TRIBUTE BY HIS WIFE



Drodzy Autorzy, Drodzy Czytelnicy,

10 lat temu w filmie nakręconym z okazji 60-lecia rocznika „Muzealnictwo” jego podówczas nowy redaktor naczelny powiedział: *Zaczynając kolejne 60-lecie, mam nadzieję, że nie ostatnie, z jednej strony chcemy zachować to, co najcenniejsze z dorobku minionych pokoleń, a jednocześnie zaproponować coś, co pozwoli czasopismu pozyskać nowe kręgi czytelników, co pozwoli nadążyć za wyzwaniami współczesnymi*¹.

W tym roku rocznik „Muzealnictwo” kończy 70 lat. Kolejny jubileusz stanowi okazję do podsumowania tego, co udało nam się w ciągu ostatniej dekady zrealizować, z myślą o tym, aby *pozyskać nowe kręgi czytelników* i jednocześnie *nadążyć za wyzwaniami współczesności*.

Jedną z najbardziej istotnych dla rozwoju czasopisma decyzji była ta o wydawaniu kolejnych jego numerów w wersji cyfrowej dostępnej na stronie internetowej muzealnictworocznik.com. W ten sposób zyskaliśmy możliwość czytania pisma nie tylko w bibliotekach muzealnych czy uniwersyteckich. Na stronie internetowej rocznika znajdują się również numery archiwalne, poczynawszy od numeru 45. z 2004 roku.

Kolejna istotna decyzja zapadła w 2018 roku, kiedy pojawił się numer pisma tłumaczony w całości na język angielski. Tylko w takiej wersji możemy przekroczyć ograniczenia językowe i poszerzyć grono zarówno czytelników, jak i autorów zainteresowanych międzynarodową recepcją polskiego muzealnictwa i jego dorobku.

Jeszcze jedna bardzo ważna decyzja, będąca efektem pracy naszej redakcji i Autorów, podsumowująca w pewnym sensie dwie wcześniej wskazane. Od 2020 roku pismo jest parametryzowane i indeksowane w bazach czasopism naukowych, w szczególności w tej prowadzonej przez Ministerstwo Edukacji i Nauki. Przekroczenie tego Rubikonu nie stanowiło celu samego w sobie, ale świadomą decyzję trwałego wprowadzenia czasopisma do obiegu naukowego.

Wspomnienie o kolejnej z minionych dekad czasopisma jest też okazją do podziękowania Osobom, które czasopismo w tym czasie współtworzyły: Pani Redaktor Marii Sołtysiak, Panu dr. Dariuszowi Kacprzakowi oraz Panu Gerardowi Radeckiemu. W szczególności jednak okazujemy wdzięczność za możliwość współpracy oraz przekazaną wiedzę Pani Redaktor Marii Sołtysiak, której dorobek pozostanie na zawsze związany z marką i tytułem „Muzealnictwo”.

W ciągu dziesięciolecia 2011–2021 w periodyku zostały opublikowane 324 artykuły, a „Muzealnictwo” towarzyszyło polskim muzeom, muzealniczkom i muzealnikom w ich pracy, dokumentowało powstawanie nowych instytucji, zajmowało się prawem, digitalizacją, proveniencją zbiorów, a także definicją muzeum, tożsamością zawodową osób w muzeach zatrudnionych, publicznością muzeów... Zmiany, które nastąpiły w tym czasie, miały związek z próbą zmierzenia się z wyzwaniami, wśród których należy dostrzec nieustanną zmienność i komplikowanie się kontekstów kultury. Rozstrzygnięcie, na ile były to udane zmiany, nie należy do ich inicjatorów. Z pewnością dokonał się i dokonuje proces, którego dynamika będzie staraniem Redakcji nadal odnajdować odbicie i refleksję na łamach czasopisma.

Redakcja czasopisma „Muzealnictwo”, lipiec 2022 roku

¹Cytat pochodzi z filmu powstałego z okazji 60-lecia czasopisma, <https://www.nimoz.pl/dzialalnosc/wydawnictwa/muzealnictwo/film-60-lat-rocznika-muzealnictwo.html> [dostęp: 12.06.2022].

Dear Authors, Dear Readers,

Ten years ago in a video recorded to celebrate 60 years of the *Museology* annual its newly-appointed Editor-in-Chief said: *Beginning new, and certainly not last, 60 years, on the one hand we would like to preserve what is the most precious from the legacy of the past generations, while on the other, we want to propose something which would allow the journal to win new circles of readers, which would allow it to meet the contemporary challenges.*¹

This year, *Museology* is 70 years old. A yet subsequent jubilee provides a good opportunity to sum up what we have succeeded in accomplishing over the past decade with respect to *winning new circles of readers* and *meeting contemporary challenges*.

One of the most important decisions with an impact on the periodical's development was that to release its subsequent issues online accessible at the muzealnictworocznik.com. This extended the opportunity for it to be read not merely in museum or university libraries. The annual's website also features archival issues, beginning with no. 45 (2004).

Another essential decision was made in 2018 when the first issue with all the papers translated into English was released. Only such a version allows the journal to overcome language barriers and to find new readers, as well as authors interested in the international reception of Polish museology and in its achievements.

There has been another vital decision resulting from the hard work of our Editorial Team and of our Authors, actually in a way summing up the two previous ones. Since 2020 our journal has been parametrized and indexed in the databases of scientific periodicals, particularly that run by the Ministry of Education and Science. Crossing the Rubicon was not a goal in itself, yet a conscious decision to make our journal enter the academic circulation for good.

Furthermore, the summing up of yet another decade in the history of our journal provides an excellent opportunity to acknowledge those individuals who have co-created the periodical: Editor Maria Sołtysiak, Dr Dariusz Kacprzak, and Mr Gerard Radecki. We are particularly grateful for her generous cooperation and the knowledge she shared with us to Editor Maria Sołtysiak whose contribution will remain bonded with *Museology* as a brand and a title for all the years to come.

The decade 2011–2021 featured 324 papers published in *Museology*; the journal accompanied Polish museums and museum curators in their work; it documented the establishment of new institutions, it dealt with legal issues, digitizing, collection provenance, 'museum' definition, professional identity of the individuals employed at museums, museum public... The changes which occurred over that period were connected with the attempt to face the challenges among which constant changeability and growing complexity of culture contexts should be noticed. It is not up to the initiators to judge whether the changes they introduced have been successful. However, what we can say with certainty is that a process has been occurring whose dynamics the Editorial Team will continue to reflect in the periodical's content.

Museology Editorial Team, July 2022

¹Quote from the video recorded to celebrate 60 years of the annual, <https://www.nimoz.pl/dzialalnosc/wydawnictwa/muzealnictwo/film-60-lat-rocznika-muzealnictwo.html> [accessed 12 June 2022].

Szanowni Państwo,

Do kolejnego 63. już numeru rocznika wybraliśmy bardzo szeroki temat przewodni – *Muzeum odpowiedzialne?* Nadając taki tytuł głównemu działowi czasopisma, nie chcemy ograniczać go do współczesności; wszak muzea, będąc instytucjami zaufania publicznego, były odpowiedzialne za swoją misję od zawsze, jednak zakres tej odpowiedzialności znacznie się ostatnimi laty poszerzył. Z samej nieustannie dyskutowanej definicji muzeum wynika odpowiedzialność za zbiory, ich opracowywanie, udostępnianie. Nie czas pisać o tym jak ważne to zadania, jednak należy podkreślić, że tę ważność można rozłożyć na wiele składowych: odpowiedzialność muzeum wobec otoczenia, za zespół pracowników, za relacje z publicznością i jakość przekazywanych jej treści, ostatnio za bardziej uświadamiane kwestie globalne, jak zmiany klimatu, czy niezmiennie przez muzea wypełniane obowiązki podtrzymywania wspólnotowych tożsamości. Tytułowe pytanie dotyczy więc nie tyle tego, czy muzeum jest odpowiedzialne, ale dyskusyjności tego, za co przede wszystkim i wedle jakiej hierarchii znaczeń odpowiedzialne być powinno.

Kolejny numer przynosi również korektę jego struktury. Dotychczasowy dział *Z zagranicy*, w którym prezentowaliśmy muzea spoza Polski, zdecydowaliśmy włączyć w najobszerniejszą zwykle sekcję artykułów *Muzea i kolekcje*, gdyż tego właśnie dotyczyły teksty prezentowane w dziale zagranicznym. Redakcja zdecydowała zarazem stworzyć nowy dział zatytułowany *Zarządzanie muzeum*. To bardzo obszerne zagadnienie dotyczące tak zarządzania samą instytucją, jak jej zbiorami czy zespołem pracowników, szczególnie znaczące w kontekście tytułowego pytania o odpowiedzialność muzeum. Mamy nadzieję, że nie tylko zarządzający, ale i zarządzani podzielą się z Czytelniczkami i Czytelnikami pisma swoimi doświadczeniami i badaniami w tej sferze.

Redakcja „Muzealnictwa” zaprasza do współtworzenia kolejnego numeru czasopisma, ufając, że teksty, które znajdą się w numerze 63., będą stanowić źródło inspiracji na miarę ugruntowanej przez dekady tradycji – i odpowiedzialności – tytułu.

redaktor naczelny
dr hab. Piotr Majewski, prof. ucz.

Dear Readers,

We have chosen a broad leading topic for the already 63rd issue of our annual, namely *Responsible Museum?* Having titled like this the main section of the journal, we do not wish to limit it to the present day: after all, museums, institutions of public trust, have always shown responsibility for their mission, however, over the recent years the scope of this responsibility has significantly expanded. The very definition of a museum, continuously being discussed, implies responsibility for collections, their studying, making them available to the public. This is not an appropriate moment for writing how important the task is, however, it has to be emphasized that this importance can be viewed as split among numerous components: museum's responsibility versus its surroundings, responsibility for the staff, for the relations with the public, and for the quality of the conveyed contents. Or for recently gradually more acknowledged global issues such as climate change or the duty museums have been constantly fulfilling to sustain communities' identity. Thus, the question implied in the title does not really refer to whether museums are responsible, but to what they take responsibility for and according to what significance hierarchy they should exercise this responsibility.

With this subsequent issue of the journal we have also revised its structure. The so-far *From Abroad* Section dedicated to presenting museums from outside Poland, has been incorporated into the usually most extensive selection of papers under the *Museums and Collections* heading, since this was precisely what the papers in the first one usually tackled. The Editorial Team have also decided to open up a new Section titled *Museum Management*. This opens to extremely extensive questions related to running the institution itself, but also the collection or the staff, exceptionally relevant in the context of the title question about museums' responsibility. We remain hopeful that both the managers and those who are managed will share their experience and studies in this respect with the Readers.

The Editorial Team of *Museology* would like to encourage you to contribute to the next journal's issue, hopeful that the papers you encounter in issue no. 63 shall inspire in you contributions proportional to the tradition of the journal, consolidated over the decades, and to its responsibility.

Editor-in-Chief
Piotr Majewski



Klinika zabawek, pierwsza duża wystawa Muzeum Zabawek w Krakowie zaaranżowana w poszpitalnym budynku w przechodzącej transformację dzielnicy Wesoła, 18 grudnia 2021 – 27 lutego 2022, fot. Wojciech Sosenko

Toy Clinic, the first big exhibition of the Toy Museum in Cracow displayed in a former hospital building in the currently rehabilitated Wesoła District, 18 December 2021 – 27 February 2022, Photo Wojciech Sosenko

MUZEUM ODPOWIEDZIALNE? responsible museum?



PROSZĘ SIĘ COFNAĆ DO PRZODU! – O POLITYCE PARTYCYPACJI W PRACACH ICOM NAD „PRASKĄ DEFINICJĄ MUZEUM”

WITHDRAW FORWARD, PLEASE! ON PARTICIPATION POLICY IN ICOM’S WORKS ON THE ‘PRAGUE MUSEUM DEFINITION’

Magdalena Lorenc

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0002-3865-219X

Abstract: ICOM’s decision to revise the museum definition valid as of 2007 was accounted for with the need to adjust the existing statutory phrasing to meet the challenges museums face in the 21st century. Having adjourned the vote on the new definition at the Extraordinary General Assembly in Kyoto in 2019, the organisation suffered a leadership crisis. In late 2020, in order to reform the management, a new methodology of working on the definition was introduced. Its foundation was to be sought in participatory policy, namely redistribution of authority. Interestingly, this approach was facilitated by the application of remote communication forced by the COVID-19 pandemic. In harmony with the adopted time schedule the extensive and

multi-stage process was to climax with the vote on the adoption/rejection of the new museum definition during the subsequent Extraordinary General Assembly in Prague on 24 August 2022. As a result of the participation in consultations of 126 out of the 178 eligible Committees, the ‘Prague museum definition’ was phrased as a compromise between the 2007 statutory definition valid until then and the ‘Kyoto definition’. On the essential issues, i.e., answering the question: ‘what is a museum?’, it actually retained the earlier regulation: a museum is a not-for-profit permanent institution. This yielded the question about the purposefulness of the works conducted in 2020–2022, based on the new participation paradigm, which the present paper attempts to answer.

Keywords: museum definition, ICOM museum definition, Prague definition, Kyoto definition, ICOM.

„Proszę się cofnąć do przodu!” (Słyszałem takie wezwanie konduktora w tramwaju warszawskim). (L. Kołakowski, *Jak być konserwatywno-liberalnym socjalistą? Katechizm*, „Aneks” 1979, nr 20, s. 3)

Wstęp

Próba przyjęcia nowej definicji muzeum przez Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie Międzynarodowej Rady Muzeów (International Council of Museums – ICOM), zwołane w Kioto w Japonii 7 września 2019 r., zakończyła się niepowodzeniem. Większość uczestników (70,41%) zdecydowała o odroczeniu głosowania i konieczności dalszych konsultacji nad treścią nowej definicji muzeum ICOM. Powodem podstawowym był brak zgody na kierunek, który muzeum nadawała „definicja z Kioto”. Zgodnie z nim instytucja, która dotychczas koncentrowała się na gromadzeniu, badaniu, ochronie i udostępnianiu kolekcji muzealiów, teraz stać się miała przestrzenią aktywności politycznego w wymiarze globalnym. Koncept ten, śmiały i próbujący się mierzyć z wyzwaniami XXI w., okazał się jednak nazbyt progresywny, a wręcz – nierealistyczny¹. Słabością „definicji z Kioto” był również, a może przede wszystkim, sposób jej opracowania – niedostateczne konsultacje, nieefektywna współpraca między podmiotami odpowiedzialnymi oraz brak transparentności procedur decyzyjnych i ograniczony dostęp do dokumentów. W trakcie samych obrad wątpliwości wzbudziły: metoda głosowania (sześć rund głosowań spowodowało zamieszanie i wydłużyło pierwotnie przewidziany czas), ograniczony czas na dyskusję, niejasny porządek zabierania głosu oraz dobór prelegentów, a także zmiany w agendzie. Ostatecznie zawiódł Zarząd ICOM, który w decydującym momencie dyskusji (*nota bene* ograniczonej czasowo do dwóch minut dla każdego z prelegentów) na forum Nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia nad zaaprobowanym uprzednio przez siebie projektem nowej definicji, nie zabrał głosu².

Celem uniknięcia poprzednich błędów Zarząd ICOM na posiedzeniu 9–11 grudnia 2019 r. zdecydował m.in. o poszerzeniu składu Komitetu ds. Definicji Muzeum, Perspektyw i Możliwości (Committee on Museum Definition, Prospects and Potentials – MDPP), który w lutym 2020 r. przemianowany został na MDPP2, a w grudniu 2020 r. na Stały Komitet ds. Definicji Muzeum (Standing Committee for the Museum Definition – ICOM Define).

Ostatecznie (po październiku 2020 r.) w składzie MDPP2 znalazło się 20 osób z różnych państw i kontynentów. Tak liczne gremium stanowiło reakcję na krytykę niewielkiej reprezentatywności MDPP dla uniwersum muzealnego. Następnie w ramach MDPP2 powołano siedmioosobowy Podkomitet ds. Metodologii, którego zadaniem było określenie trybu procedowania nowej definicji muzeum ICOM, w oparciu o wnioski wyciągnięte z niepowodzenia prac nad „definicją z Kioto”. Fundament działań stanowić miała partycypacja polegająca na możliwie najszerszym włączeniu w proces decyzyjny wszystkich podmiotów uprawnionych (w dokumentach ICOM określa się je zbiorczo terminem „Komitety”), w tym Komitetów Narodowych i Komitetów Międzynarodowych, Sojuszków Regionalnych i Organizacji Stowarzyszonych.

Podstawowe pytania badawcze sprowadzają się do tego, jak ICOM próbował zrealizować zasadę partycypacji

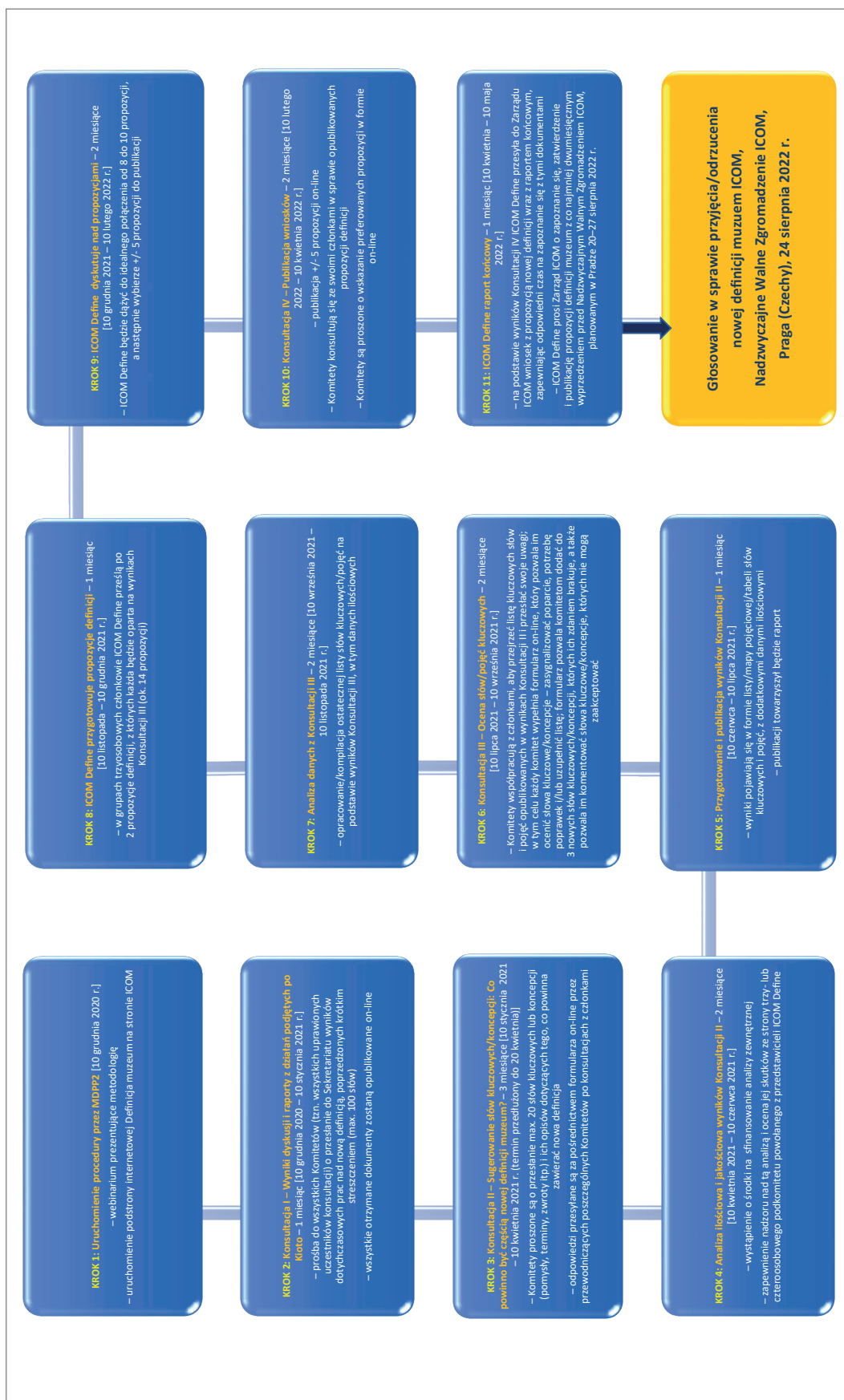
w pracach nad nową definicją muzeum oraz czy to, że projekt „praskiej definicji muzeum” niewiele różnił się od definicji statutowej z 2007 r., stawiało pod znakiem zapytania celowość proponowanej zmiany i podważało sens całego procesu partycypacji?

Odpowiedzią na pierwsze pytanie – faktograficzne – będzie opis (odtwórczy i popularyzatorski) przyjętych rozwiązań proceduralnych, gdy na drugie – pytanie rozstrzygnięcia z hipotezą – próba zasygnalizowania tropów służących wyjaśnieniu elementów ciągłości i zmiany w myśleniu o muzeum w łonie ICOM oraz w zarządzaniu tą organizacją, co – z uwagi na aktualność tematu – nie zostało dotychczas opracowane w literaturze przedmiotu.

Kryzys zarządzania i próba sanacji po Kioto

Rok 2020 przyniósł rezygnację z funkcji części kierownictwa ICOM, które wiązano z niepowodzeniem „definicji z Kioto”³. Pierwsza z członkostwa w Zarządzie ICOM, a zarazem z funkcji przedstawicielki tego organu do MDPP2, zrezygnowała Léontine Meijer-van Mensch (2 czerwca 2020 r.). Po jej odejściu rezygnację złożyli przewodnicząca MDPP/MDPP2 Jette Sandahl i pięcioro członków tego Komitetu. W oświadczeniu datowanym na lipiec 2020 r. czworo z odchodzących (Sandahl, George Abungu, Margaret Anderson i W. Richard West Jr.) wskazało na uchybienia proceduralne (m.in. w związku z odstępniem od głosowania nad definicją w wyniku przegłosowania wniosku o jego odroczenie)⁴ oraz postawę Zarządu (określoną jako *milczącą, pasywną i niezdecydowaną*), który nie chciał wziąć na siebie odpowiedzialności za projekt jako źródła niepowodzenia „definicji z Kioto”⁵. Ponadto piętnowali oni dominujący wpływ na Zarząd ze strony lobby Komitetów Narodowych z państw europejskich (głównie). Wśród uwag natury epistemologicznej, związanych z treścią „definicji z Kioto”, autorzy listu uznali za bezzasadne zarzuty o wkomponowanie w projekt nowej definicji muzeum treści przez ich krytyków określonych mianem *modnych*, *zbyt politycznych* lub *dzielących*, które nawet jeżeli takie były, to ukazać miały wyzwania stojące przed tą instytucją w XXI w.⁶

Dziesięć dni po rezygnacji Meijer-van Mensch ustąpiła sama prezeska ICOM Suay Aksoy, a dwa dni po niej członkini Zarządu – Hilda Abreu de Utermohlen. Odejście urzędującego szefa było wydarzeniem bez precedensu w dotychczasowej historii ICOM i zostało odebrane jako *kryzys zarządzania*⁷. Niepokój o stan stowarzyszenia i żądanie wyjaśnienia przyczyn rezygnacji z funkcji kierowniczych wyrazili w liście otwartym z 25 czerwca 2020 r. przewodniczący 23 Komitetów Międzynarodowych, 21 Komitetów Narodowych, 2 Stowarzyszeń Regionalnych, 1 Grupy Roboczej i 2 Organizacji Afiliowanych przy ICOM⁸. W odpowiedzi na te postulaty i w związku z sytuacją w organach decyzyjnych stowarzyszenia 23 lipca 2020 r. Zarząd ICOM wystosował pismo, w którym zapowiedział dokonanie *samooceny, zbadanie trybu podejmowania decyzji i metod pracy z zamiarem wprowadzenia natychmiastowych ulepszeń*⁹.



Opracowanie własne na podstawie: Advisory Council Report, ICOM Define (oprac.), listopad 2020 r., s. 3–4, <https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/02/ICOM-Define-Advisory-Council-Report-Nov-2020.pdf> [dostęp 5.07.2022]; *Defining the museum in times of change: A way forward*, webinarium ICOM, 10 grudnia 2020 r., <https://icom-museum/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define-Methodology.pdf> [dostęp: 10.02.2021].

Schemat 1. Metodologia prac nad nową definicją muzeum ICOM w latach 2020–2022

Diagram 1. Methodology of work on the new ICOM museum definition in 2020–2022

Jak wykazał audyt, problem „definicji z Kioto” polegał na realizacji przez Zarząd funkcji władczych w sposób odbiegający od standardów demokratycznych. Do tego doszły plotki dotyczące sporu między prezeską a dyrektorem generalnym w sprawie sprzedaży budynku należącego do ICOM, co rozbudziło spekulacje na temat nielegalności transakcji i dodatkowo osłabiło zaufanie do organów decyzyjnych stowarzyszenia¹⁰.

Celem sanacji procesu decyzyjnego we wrześniu 2020 r. MDPP2 zlecił wyłonionemu ze swojego grona Podkomitetowi ds. Metodologii opracowanie metodyki prac nad nową definicją muzeum ICOM na lata 2020–2022. Przyjęty przez MDPP2 19 października i zatwierdzony przez Zarząd 30 października 2020 r. harmonogram zakładał przeprowadzenie w ciągu 18 miesięcy czterech rund konsultacji, podzielonych na 11 kroków (schemat 1; ostatecznie kroków było 12, gdyż jako 11 dodano analizę wyników Konsultacji IV i przygotowanie do Sesji Nadzwyczajnej Rady Doradczej). Równocześnie MDPP2 przemianowano na ICOM Define.

Harmonogram projektu ICOM Define rozpoczynał się 10 grudnia 2020 r. ogólnodostępnym webinarium, przeprowadzonym przez współprzewodniczących MDPP2/ICOM Define, a zarazem członków Podkomitetu ds. Metodologii, w osobach Luran Bonilli-Merchav i Brunona Brulona Soaresa oraz z udziałem prezesa ICOM Alberta Garlandiniego (następcy prezeski Aksoy). Zakończenie prac zaplanowano na maj 2022 r. (faktycznie zaś był to czerwiec), wraz z przedłożeniem raportu końcowego. Opracowany w drodze wielostronnych konsultacji projekt nowej definicji muzeum miał *reprezentować jedność społeczności muzealnej w warunkach dużej różnorodności członków ICOM*¹¹ i zostać poddany pod głosowanie w trakcie Nadzwyczajnego Walnego Zgromadzenia ICOM w Pradze w ostatnim tygodniu sierpnia 2022 r. Przyjęto, że będzie to środa 24 sierpnia, w godz. 12.30–14.00 (CEST). Równocześnie wszystkie dokumenty z prac nad „definicją praską” (jak również nad „definicją z Kioto”) miały zostać udostępnione na podstronie ICOM – Definicja muzeum¹².

Polityka uczestnictwa jako nowy paradygmat ICOM

Część środowiska ICOM źródeł kryzysu zarządzania oraz niepowodzenia „definicji z Kioto” upatrywała w braku reprezentatywności władz, polegającym na faworyzowaniu jednego kręgu kulturowego i postępowaniu pozostałych. Remedium na ten rodzaj słabości jest w nowoczesnym zarządzaniu polityka partycypacji, polegająca na redystrybucji władzy oraz włączeniu osób, których decyzje dotyczą w proces ich podejmowania.

Jak wykazał audyt, przywództwo ICOM nie odzwierciedlało różnorodności jego globalnego członkostwa¹³. W organizacji były dwa sposoby myślenia: jeden – *otwarty na inne części świata*, drugi – *europocentryczny i kolonialny*, reprezentowany przez *starą szkołę*, dominującą we władzach ICOM i kontrolującą pozostałych, niechętną zmianom (w tym wykorzystaniu nowoczesnych technologii komunikacyjnych) i ograniczającą się do zarządzania w trybie doraźnym¹⁴.

Uwrażliwienie na zwiększenie uczestnictwa innych, aniżeli europejskie, społeczności muzealników i muzeologów tworzących ICOM znalazło wyraz w raporcie końcowym ICOM Define z 2022 r., w którym mowa jest o tym, że Nowy

proces, oparty na innowacyjnym sposobie uczestnictwa (...) uzależnił w dużej mierze sukces od zaangażowania jak największej liczby Komitetów¹⁵. Równocześnie ten *innowacyjny sposób uczestnictwa* został – w aspekcie zastosowanych technologii – wymuszony przez *lockdowny* wprowadzane w związku z pandemią COVID-19, ograniczające możliwość przemieszczania się i prowadzenia rozmów bezpośrednio. Stąd w oparciu o zmienione francuskie prawo stowarzyszeń, stanowiące podstawę funkcjonowania ICOM, możliwe stało się wykorzystanie na nieznanej dotąd skalę Internetu m.in. do organizacji sesji on-line, zdalnego przysyłania formularzy, przeprowadzenia kilkudziesięciu webinarów itd. Można założyć, że to właśnie zdalna komunikacja miała istotny wpływ na uczestnictwo 126 ze 178 uprawnionych podmiotów, które minimum raz udzieliły odpowiedzi w czterech turach konsultacji przeprowadzonych w latach 2020–2022 (tabela 1)¹⁶.

Grupę docelową, uprawnioną do udziału w konsultacjach, stanowiły: Komitety Narodowe (118), Komitety Międzynarodowe (32), Sojusze Regionalne (7) oraz Organizacje Stowarzyszone (21). Językiem podstawowym prac nad nową definicją muzeum był angielski. To w nim przeprowadzono webinarium, konsultacje i zredagowano pierwsze wersje dokumentów, które następnie przetłumaczono na pozostałe dwa języki oficjalne ICOM, czyli francuski i hiszpański (przywiązując większą, aniżeli wcześniej, wagę do jakości i tempa tych tłumaczeń).

Pierwsza runda konsultacji, w której otrzymano łącznie 34 odpowiedzi, służyła zapoznaniu się z efektami prac nad definicją prowadzonych przez poszczególne podmioty w latach 2019–2020.

W drugiej turze konsultacji, poświęconej słowom kluczowym, które powinny znaleźć się w nowej definicji, liczba odpowiedzi wzrosła niemal trzykrotnie do poziomu 97 (faktycznie zaś 96 z uwagi na jedną odpowiedź pustą), co stanowiło 54% możliwych do uzyskania. Najwięcej odpowiedzi procentowo przesłały Komitety Międzynarodowe (27%), a najmniej – Organizacje Stowarzyszone (4%)¹⁷. Stosując kryterium regionu, partycypacja Komitetów Narodowych z Ameryki Północnej wyniosła 100%, Ameryki Łacińskiej (i Karaibów) – 68%, Europy – 61%, Azji i Pacyfiku – 45% oraz z państw arabskich – 33% i Afryki – 30%¹⁸. Równocześnie podkreślono, że spośród podmiotów uprawnionych, które nie przesłały odpowiedzi, część znajdowała się w reorganizacji lub była nieaktywna w 2020 r.¹⁹

Trzecia runda konsultacji dała 88 odpowiedzi, co oznaczało spadek o 5 punktów procentowych (49% ogółem) w porównaniu z wynikami Konsultacji II. Zmieniły się również regionalne statystyki partycypacji Komitetów Narodowych. Największy wzrost – argumentowany podjęciem przez ICOM szczególnych starań o zwiększenie uczestnictwa w regionach o najniższym wskaźniku partycypacji w Konsultacji II²⁰ – nastąpił w Afryce (do 55%, czyli o 25 punktów procentowych) oraz Ameryce Łacińskiej (do 84%, czyli o 16 punktów procentowych) i państwach arabskich (do 40%, czyli o 10 punktów procentowych), przy równoczesnym zdecydowanym spadku wskaźnika otrzymanych odpowiedzi z regionu Azji i Pacyfiku (do 27%, czyli o 18 punktów procentowych) i mniejszym w przypadku Europy (do 54%, czyli o 7 punktów procentowych). Osobny przypadek stanowiła Ameryka Północna reprezentowana w drugiej turze konsultacji przez stanowiące 100% dwa Komitety Narodowe – amerykański

Tabela 1. Liczba otrzymanych odpowiedzi od podmiotów partycypujących w konsultacjach w sprawie nowej definicji muzeum ICOM w latach 2020–2022

Table 1. Number of responses received from entities participating in consultations on the new ICOM museum definition in 2020–2022

Tura konsultacji	Komitety Narodowe (118)*	Komitety Międzynarodowe (32)*	Sojusze Regionalne (7)*	Organizacje Stowarzyszone (21)*
I**	24	8	–	1
II***	62 (53%)	26 (81%)	5 (71%)	4 (19%)
III	63 (53%)	18 (56%)	5 (71%)	2 (10%)
IV	63 (53%)	16 (50%)	4 (57%)	2 (10%)

* liczba podmiotów uprawnionych do udziału w konsultacjach

** w tej turze partycypowała również jedna Grupa Robocza, nieuwzględniona w tabeli

*** w tej turze jedna przesłana odpowiedź była pusta

Opracowanie własne na podstawie: *ICOM Define Report on Consultation 4*, dokument Sesji Nadzwyczajnej Rady Doradczej, 5 maja 2022 r., s. 7, https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN_EXAC_May2022_Item1_ICOM-Define_Final.pdf; *Final Report from the Standing Committee for Museum Definition*, ICOM Define (oprac.), 2022, s. 4, https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf; *The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition*, ICOM Define (oprac.), 22 czerwca 2021 r., s. 16, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf>; *The Museum: Second Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition*, ICOM Define (oprac.), 9 listopada 2021 r., s. 10, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/12/ICOM-Define-Consultation-3-Results-Report-VF-ENGLISH-1.pdf>.

i kanadyjski, przy czym brak odpowiedzi ze strony tego ostatniego w Konsultacji III oznaczał spadek o 50% otrzymanych odpowiedzi z tego regionu i był statystycznie największy²¹.

W Konsultacji IV – ostatniej – wyłączając Komitety Narodowe, od partycypujących otrzymano mniej odpowiedzi aniżeli w poprzednich dwóch turach. Łącznie wpłynęło ich 85, co stanowiło 48%. Liczba ta była niesatysfakcjonująca z uwagi na brak reprezentatywności wyników dla całej „rodziny ICOM”. Procentowy wskaźnik udziału Komitetów Narodowych wyglądał korzystnie i wyniósł 54%. Według regionów ukształtował się on następująco (od najwyższego): 100% dla Ameryki Północnej, 84% dla Ameryki Łacińskiej, 61% dla Europy, 45% dla Azji i Pacyfiku, 44% dla świata arabskiego i 25% dla Afryki²².

Konkludując, łączny wskaźnik uczestnictwa wszystkich podmiotów uprawnionych, które brały udział w co najmniej jednej z czterech tur konsultacji w latach 2020–2022, wyniósł 70,7%²³. Stanowiło to zmianę *in plus* w dotychczasowych praktykach podejmowania decyzji przez ICOM i dało demokratyczny mandat władzom organizacji do przedłożenia projektu nowej definicji muzeum na najbliższym Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu ICOM.

Droga naprzód²⁴ (?)

Od chwili powstania ICOM w 1946 r. w dokumentach statutowych tego stowarzyszenia niewiele zmienił się sposób rozumienia muzeum jako stałej i nienastawionej na zysk instytucji gromadzącej, konserwującej i udostępniającej zbiór muzealiów²⁵. Wyrazem tego była definicja przyjęta w 2007 r., w której wpływ zmian społeczno-polityczno-ekonomicznych na muzeum pozostał „niezauważony”. Ten stan rzeczy budził niezadowolenie części progresywnie nastawionych członków i działaczy ICOM, postulujących opracowanie nowej definicji statutowej, odzwierciedlającej to, czym jest (a raczej winno być) muzeum w XXI w. Przykładowo duńska

kuratorka Sandahl, przewodnicząca MDPP/MDPP2 (do 2020 r.), sprzeciwiła się temu, że muzeum według ICOM *nie mówi językiem XXI w.* i że nie odpowiada na wyzwania *demokracji kulturowej*²⁶. Równocześnie część środowiska muzealników i muzeologów w ogóle nie widziała potrzeby zmiany dotychczasowej definicji lub też uważała, że prace ICOM nad nową definicją są przerostem treści nad formą²⁷.

Projekt „definicji z Kioto” stanowił próbę rewizji dotychczasowej definicji muzeum. Decyzja Zarządu z 20 lipca 2019 r. o wyborze definicji, którą planowano poddać pod głosowanie na Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu w Kioto, podzieliła ICOM nie tylko pod względem proceduralnym. Problemem była sama treść „definicji z Kioto”. Jak zauważył Vincent Noce na łamach „The Art Newspaper”, ten *spór można [było] interpretować jako debatę między starą gwardią a młodszą generacją lub między tradycją łacińską a anglosaskim dążeniem do modelu bardziej „inkluzywnego”*²⁸. Juliette Raoul-Duval, przewodnicząca ICOM France, oprotowała przedstawioną definicję jako *ideologiczny manifest, opublikowany bez konsultacji z Komitetami Narodowymi*, zaś przewodniczący ICOM Germany Klaus Staubermann zgłosił zastrzeżenie, że nie zawiera ona słów kluczowych, takich jak „edukacja” i „instytucja”, co stanowić może problem z implementacją do niemieckiego systemu prawnego²⁹.

Niepowodzenie próby wprowadzenia w 2019 r. nowej definicji statutowej potraktowane zostało jako triumf środowiska tradycjonalistów, niechętnych zmianie paradygmatu w myśleniu o muzeum. Według jednego z rozmówców „Museums Journal” *Niektórzy ludzie czują się zagrożeni nowym myśleniem, a nowa definicja ich niepokoi*³⁰. Lęk ten należało rozumieć w szerszym kontekście – zintensyfikowanej w ostatnich latach dyskusji na temat restytucji przez państwa europejskie dzieł sztuki afrykańskiej zagrabionych w czasach kolonialnych.

Aby uniknąć zarzutów o brak reprezentatywności, w przypadku „definicji praskiej” zadbano o możliwie szerokie konsultacje. Egzemplifikację skali tego przedsięwzięcia stanowiły

statystyki dotyczące Kroku 4, czyli analizy danych ilościowych i jakościowych drugiej tury konsultacji (opartej głównie na ankietowaniu respondentów, rzadziej zaś na użyciu metody dyskusji), w wyniku której zgromadzono łącznie 1659 słów/pojęć, z czego 1231 (74%) zawierało opisy na temat tego, co powinno się znaleźć w nowej definicji³¹. Po weryfikacji analitycy wyodrębnili 2085 terminów i podzielili je na siedem wymiarów, w tym:

1. Podmiot (wymieniony łącznie przez 66% podmiotów uczestniczących), przy czym dla tego wymiaru trzy najwyższe wskaźniki procentowe dotyczyły: „instytucji” – 39%, „przestrzeni” – 22% i „miejsca” – 14%;
2. Charakter/wyznacznik podmiotu (85%) – „nienastawiony na zysk” (*non-profit*) – 55%, „stały” – 30%, „jawny” (*transparency*) – 15%;
3. Przedmiot (89%): „dziedzictwo” – 72%, „wartości materialne i niematerialne” – 46%, „kultura” – 43%;
4. Działanie (95%): „badania” – 96%, „konserwacja” – 76%, „kolekcjonowanie” – 74%;
5. Doświadczenie (97%): „edukacja” – 71%, „wiedza” – 31%, „dialog” – 31%;
6. Wartości społeczne (96%): „inkluzywne” – 66%, „(sprzyjające) zrównoważonemu rozwojowi” (*sustainability*) – 47%, „dostępne” – 45%;
7. Cel/relacje (81%): „publiczny/otwarty dla publiczności/społeczny” (*public/open to public/society*) – 52%, „społeczność/społeczeństwo” – 51%, „partycypacja” – 27%³².

Na tej podstawie opracowano ankietę internetową dla trzeciej rundy konsultacji, zalecając m.in. skonstruowanie bardziej jednoznacznych terminów końcowych. Następnie, po otrzymaniu raportu z tych konsultacji, ICOM Define podzielił się na pięć grup po czterech członków celem zredagowania pięciu propozycji brzmienia nowej definicji. Stały się one przedmiotem ostatniej tury konsultacji, gdy 21 lutego 2022 r. ICOM rozesłał zdalnie ankietę z prośbą o ich uszeregowanie od najlepszej oraz stwarzając możliwość ich komentowania. Najwyżej ocenione projekty definicji nr 2 i 3 zostały na tej podstawie poprawione i były dalej procedowane. 5 maja 2022 r. ostateczny wybór padł na nieznacznie zmienioną względem pierwotnego brzmienia propozycję B (poprzednio nr 3). Została ona przyjęta kolejno przez Radę Doradczą oraz Zarząd, a następnie 24 czerwca 2022 r. skierowana przez prezesa ICOM do rozważenia i przegłosowania na Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu w Pradze w brzmieniu: *Muzeum jest stałą instytucją nienastawioną na zysk, służącą społeczeństwu, która bada, gromadzi, konserwuje, interpretuje i eksponuje dziedzictwo materialne i niematerialne. Otwarte dla publiczności, dostępne i integracyjne muzea promują różnorodność i zrównoważony rozwój. Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie i z udziałem społeczności, oferując różnorodne doświadczenia w zakresie edukacji, przyjemności, refleksji i dzielenia się wiedzą* [tłum. – M.L.]³³.

Projekt „praskiej definicji muzeum”, będący efektem wielomiesięcznych prac i angażujący większość Komitetów

ICOM, w kwestiach zasadniczych, tj. odpowiedzi na pytanie, „co to jest muzeum”, stanowił powtórzenie definicji statutowej z 2007 r. (*stała instytucja nienastawiona na zysk*). Nowe elementy – bliskie wrażliwości twórców „definicji z Kioto” – sprowadzały się do dodania, że muzeum *interpretuje* oraz *służy refleksji*, te zaś które są *dostępne i integracyjne* (...) *promują różnorodność i zrównoważony rozwój* [a nie tylko *rozwój*, jak było dotychczas – M.L.]. *Działają i komunikują się etycznie, profesjonalnie i z udziałem społeczności, oferując różnorodne doświadczenia*. I tym razem jednak nie ustrzeżono się pewnych kontrowersji redakcyjnych. O ile bowiem *interpretacja* to metoda *badania*, a zatem samo słowo „badanie” może wystarczyć, o tyle użycie terminu „dostępność” implikuje *otwartość dla publiczności* – zatem czyni bezcelową tę drugą frazę. Co istotne, w projekcie dwukrotnie zastosowano również synonimy słowa „pluralizm” (*diversity* – różnorodność i *varied* – różnicowanie), co świadczy o wadze przykładanej do tej wartości przez twórców projektu „praskiej definicji muzeum”.

Zakończenie

Czym muzeum było wczoraj? Najprościej rzecz ujmując, muzeum – przestrzenią *sacrum*, w której, w monumentalnym anturazie, oglądało się rzeczy, zamiast ich używać. Ta bezużyteczność, o której pisał Krzysztof Pomian, czy też „muzealizacja”, jak proponował Zbyněk Stránský, oznaczała zmianę statusu rzeczy. Muzeum dokonywało selekcji, teauzryzacji i udostępnienia, w wyniku których filiżanka, z której przedwczoraj pito espresso, wczoraj stać się mogła muzealium – obiektem muzealnym, bo poddana została „muzealnieniu”.

Czym dzisiaj jest muzeum? Wciąż tym samym, ale to już nie wystarczy. Współcześnie muzeum powinno – poza przykładową zamianą filiżanek w obiekty muzealne – pytać o to, skąd się one wzięły, czy legalnie zostały pozyskane i nie chodzi tu o zwykłe badania proveniencyjne, ale o prawo do tego, żeby je gromadzić, badać, konserwować i pokazywać np. w Muzeum Narodowym, które po pierwsze, pozostało już takim jedynie z nazwy, bo obywatele państwa, którzy na nie łożą, pochodzą z różnych etnosów, po drugie – ma dylemat, czy aby przymiotnik „narodowy” nie implikuje ograniczenia się wyłącznie do dziedzictwa narodu, który je wytworzył. Do tego dochodzi szereg kwestii związanych z misją muzeum, które – zdaniem niektórych – ma być: pluralistyczne, partycypacyjne, inkluzywne, egalitarne, dialogiczne, etyczne, profesjonalne itd. Wobec ogromu tego rodzaju wyzwań ICOM zdecydował się na opracowanie projektu nowej definicji muzeum. Po porażce „definicji z Kioto” i związanym z nią kryzysie zarządzania wdrożył mechanizmy sanacyjne i opracował nową metodologię opartą na redystrybucji władzy i przejrzystości reguł. W efekcie wielomiesięcznego procesu partycypacyjnego wypracowano projekt, który stanowił „złoty środek” – był tytułowym „cofnięciem się do przodu”. Jako kompromis między definicją statutową z 2007 r. i „definicją z Kioto” – można założyć – zostanie przyjęty na Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu w Pradze 24 sierpnia 2022 r.³⁴

Streszczenie: Decyzja ICOM o rewizji obowiązującej od 2007 r. definicji muzeum argumentowana była potrzebą dostosowania istniejących zapisów statutowych do wyzwań stojących przed muzeami w XXI w. Po odroczeniu głosowania w sprawie nowej definicji na Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu w Kioto w 2019 r., w organizacji miał miejsce kryzys przywództwa. Celem sanacji zarządzania pod koniec 2020 r. wprowadzono nową metodykę prac nad definicją. Jej fundament stanowić miała polityka partycypacji, czyli redystrybucji władzy. Ułatwiło ją zastosowanie komunikacji zdalnej wymuszonej pandemią COVID-19. Zgodnie z przyjętym harmonogramem cała rozbudowana i wieloetapowa procedura

zakończyć się miała głosowaniem nad przyjęciem/odrzućciem nowej definicji muzeum na kolejnym Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu ICOM w Pradze, 24 sierpnia 2022 r. Efektem udziału w konsultacjach 126 ze 178 uprawnionych Komitetów było zredagowanie „praskiej definicji muzeum”, stanowiącej kompromis między dotychczas obowiązującą definicją statutową z 2007 r. a „definicją z Kioto”. W zasadniczych kwestiach, tj. odpowiedzi na pytanie, „co to jest muzeum”, była ona powtórzeniem wcześniejszych regulacji – muzeum to stała instytucja nie-nastawiona na zysk. Zrodziło to pytanie o celowość prac wykonanych w latach 2020–2022, opierając się na nowym paradygmacie uczestnictwa, na które próbą odpowiedzi jest ten tekst.

Słowa kluczowe: definicja muzeum, definicja muzeum ICOM, definicja praska, definicja z Kioto, ICOM.

Przypisy

- ¹ Szerzej na ten temat zob. M. Lorenc, *Polityczność nowej definicji ICOM, czyli manewrowanie transatlantyką wśród gór lodowych*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 164–171, <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=207036> [dostęp: 15.06.2022]; F. Mairesse, *Różnorodność muzeów w świetle definicji z Kioto*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 75–79, <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=204389> [dostęp: 15.06.2022].
- ² *International Council of Museums External Governance. Draft Report*, prezentacja, M. McNally (Doyenne Strategy), J. Fanning (Luma Consulting) (oprac.), 11 listopada 2021 r., slajd 10–11, <https://uk.icom.museum/wp-content/uploads/2022/01/eng-icom-external-governance-review-draft-report.pdf> [dostęp: 20.06.2022].
- ³ *Ibidem*, slajd 7.
- ⁴ G. Abungu, M. Anderson, J. Sandahl, W.R. West Jr., *Reflections of our resignation from the ICOM MDPP2*, lipiec 2020 r., s. 5–6, <http://icomsweden.se/wp-content/uploads/2020/07/REFLECTIONS-ON-OUR-RESIGNATION-FROM-THE-ICOM-MDPP2.pdf> [dostęp: 19.06.2022].
- ⁵ *Ibidem*, s. 7.
- ⁶ *Ibidem*, s. 4–5.
- ⁷ *International...*, slajd 7.
- ⁸ *Open Letter to the President, Executive Board and General Director of ICOM*, 25 czerwca 2020 r., s. 1, http://icomsweden.se/wp-content/uploads/2020/06/OpenLetter_to_ICOM25June2020AddSign28June.docx.pdf [dostęp: 21.06.2022].
- ⁹ *Message from the Executive Board of ICOM to Chairs of ICOM's National and International Committees, Regional Alliances, Standing Committees and Working Groups*, 23 lipca 2020 r., <https://www.facebook.com/icomemuseum/posts/1463438347170139> [dostęp: 19.06.2022].
- ¹⁰ *International...*, slajd 15.
- ¹¹ *Final Report from the Standing Committee for Museum Definition*, ICOM Define (oprac.), 2022, s. 4, https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/EN_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf [dostęp: 15.07.2022].
- ¹² Zob. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [dostęp: 15.06.2022].
- ¹³ *International...*, slajd 18.
- ¹⁴ *Ibidem*, slajd 17.
- ¹⁵ *Final Report...*, s. 4.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 10.
- ¹⁷ *The Museum: Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition*, ICOM Define (oprac.), 22 czerwca 2021 r., s. 15, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/07/ICOM-Define-Consultation-2-Results-Report-enVF.pdf> [dostęp: 15.07.2022].
- ¹⁸ *Ibidem*, s. 16.
- ¹⁹ *Final Report...*, s. 6.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 8.
- ²¹ *The Museum: Second Report on the ICOM Member Feedback for a new museum definition*, ICOM Define (oprac.), 9 listopada 2021 r., s. 9–10, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2021/12/ICOM-Define-Consultation-3-Results-Report-VF-ENGLISH-1.pdf> [dostęp: 16.07.2022].
- ²² *ICOM Define Report on Consultation 4*, dokument Sesji Nadzwyczajnej Rady Doradczej, 5 maja 2022 r., s. 7, https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/05/EN_EXAC_May2022_Item1_ICOM-Define_Final.pdf [dostęp: 17.07.2022].
- ²³ *Final Report...*, s. 10.
- ²⁴ Tytuł zaczerpnięty z: *Defining the museum in times of change: A way forward*, webinarium ICOM, 10 grudnia 2020 r., <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/ICOM-Define-Methodology.pdf> [dostęp: 10.02.2021].
- ²⁵ D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 39–57, <https://muzealnictworocznik.com/resources/html/article/details?id=203574> [dostęp: 15.06.2022].
- ²⁶ V. Noce, *What exactly is a museum? ICOM comes to blows over new definition*, „Art Newspaper” 19 VIII 2019, <https://www.theartnewspaper.com/2019/08/19/what-exactly-is-a-museum-icom-comes-to-blows-over-new-definition> [dostęp: 19.06.2022].
- ²⁷ Por. m.in.: J. Dolák, *Moving on the definition of a museum – without philosophy or poetics*, w: *New Definition of the Museum: its Pros and Cons. Proceedings of the Conference Held on 7th–8th March 2022 in the Technical Museum in Brno*, J. Dolák, J. Večeřa (red.), Brno 2022, s. 5.
- ²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Kendall Adams, *Rift emerges over ICOM's proposed museum definition*, „Museums Journal” 22 VIII 2020, <https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/2019/08/22082019-rift-over-icom-definition/#> [dostęp: 19.06.2022].

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *The Museum: Report...*, s. 7.

³² *Ibidem*, s. 7, 23-56.

³³ *Final Report...*, s. 12.

³⁴ Artykuł został ukończony 23 sierpnia 2022 r. – dzień przed planowanym głosowaniem w sprawie nowej definicji muzeum na Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu ICOM w Pradze.

dr Magdalena Lorenc

Politolożka i muzeolożka; doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce, adiunkt w Zakładzie Systemów Medialnych i Prawa Prasowego na Wydziale Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; absolwentka Podyplomowego Studium Muzealniczego (Uniwersytet Warszawski); wiceprezeska Zarządu Polskiego Towarzystwa Nauk Politycznych Oddziału w Poznaniu oraz prezeska Sądu Koleżeńskiego Ośrodka Badań i Edukacji Europejskiej; członkini International Council of Museums (ICOM) – sekcja International Committee for Museology (ICOFOM) i ICOM Polska; pełnomocniczka dziekana WNPiD ds. Muzeum UAM; autorka prawie 40 publikacji naukowych. Aktualnie zainteresowania koncentrują się na teorii i metodologii badań polityczności muzeów; magdalena.lorenc@amu.edu.pl.

Word count: 4297; **Tables:** 1; **Figures:** 1; **References:** 34

Received: 08.2022; **Reviewed:** 09.2022; **Accepted:** 09.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0016.0224

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Lorenc M.; *PROSZĘ SIĘ COFNAĆ DO PRZODU!* – O POLITYCE PARTYCYPACJI W PRACACH ICOM NAD „PRASKĄ DEFINICJĄ MUZEUM”. *Muz.*, 2022(63): 165-172

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

MUZEA W ŚWIECIE BEZ PRZYSZŁOŚCI

MUSEUMS IN THE WORLD WITHOUT THE FUTURE

Marcin Szela

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
ORCID 0000-0002-3231-6590

Abstract: The paper is dedicated to museum's commitment to struggling for climate and against climate change. Facing the key imperative conditioning museums' operation whose sense is defined e.g., by the assumption that there will be 'some' future for whose sake it is worth while taking care of museum exhibits and other testimonies to the past and contemporary culture, the climate change we are witnessing makes museums face very special challenges. As institutions of social trust they continue to be regarded a credible source of knowledge, they engage increasingly more in activities aimed at preserving the environment. This can be clearly seen, for example in the exhibitions dedicated to the Anthropocene mounted in museums worldwide over the last decade.

The engagement of museums in this respect and this engagement's object are the topic of the paper. Furthermore, a critical view is presented not only of the people and the institutions they create, or more broadly cultures and civilisations, all of key importance for our planet's future, but also of the fact that certain topics, as praxis has shown, have remained untouched by museums (e.g., responsibility of global corporations or the ideology of capitalist growth). In this very context questions are also asked to what degree and how much museums can change their practices affecting the climate, if only by renouncing or at least limiting their participation in global tourism and competition for public's leisure time in the market game for attracting consumers' attention.

Keywords: sustainable museum, education, museums' future, the Anthropocene, climate responsibility, climate change.

Krzysztof Pomian, który zwykł powtarzać, że muzea są zwrócone w przyszłość, dostrzega ostatnio symptomy zapowiedzi końca „epoki muzeów”. Zwiastują je pandemia i – jak to określa – „ideologia ekologiczna”¹. Pierwsza podała w wątpliwość ekonomiczny model rozwojowy, który duże muzea czynił coraz większymi. Druga, znacznie poważniejsza, podważyła optymistyczne widzenie przyszłości, które wbudowane jest w podstawowe założenia muzeum. Istnienie muzeów wiąże się przecież z wiarą w możliwość przekazywania przyszłości zabytków

przeszłości. Muzea upewniają nas nie tylko w tym, że będzie jakaś przyszłość, ale że będzie ona w pewnym sensie podobna do teraźniejszości, a także, że w tej przyszłości ludzie po części będą zainteresowani również tym, co nas dzisiaj zajmuje. Stąd jeśli przyszłość jest niepewna, bo katastrofa klimatyczna zmieni życie na Ziemi w sposób, jakiego nie możemy dzisiaj przewidzieć, to muzea tracą swój znany nam współcześnie sens. Dlatego też apokaliptyczna wizja katastrofy, kataklizmu klimatycznego stawia pod znakiem zapytania samą ideę muzeum jako instytucji².

Przywołuję opinię światowego autorytetu w dziedzinie historii muzeów i muzeologii, ponieważ można ją uznać za symptomatyczną dla obecnej sytuacji niepewności. Oba źródła zagrożeń, pandemia i „ideologia ekologiczna” istotnie zachwiały jego przekonania związane z przeszłością muzeów. Zaledwie kilka lat temu Pomian opublikował na łamach „Muzealnictwa” artykuł, którego wymowa była zgoła odmienna³. Przyszłość muzeów nie tylko nie wydawała mu się w żaden sposób zagrożona, ale, wbrew ich wielokrotnie zapowiadanej śmierci, nie wyobrażał sobie bez nich świata⁴. Podkreślał także zjawiska, które w przyszłości miały odgrywać kluczowe znaczenie. Wśród nich wymieniał stały wzrost liczby muzeów i zwiedzających spowodowany upowszechnieniem zainteresowania przeszłością oraz kulturą własną i sztuką innych społeczeństw. Głównie w Chinach, Indiach i Brazylii, czyli w krajach, gdzie przewidywał największą ekspansję. Przyczynami miały być globalizacja, wzrost poziomu życia w krajach rozwijających się, rewolucja informatyczna, rozwój masowej turystyki międzynarodowej i międzykontynentalnej oraz polityka promocyjna prowadzona przez muzea⁵.

W prognozowanej przez Pomiana przyszłości muzea winny rozwijać się w świecie podlegającym zasadzie kapitalizmu wzrostu, swoistego „wzrościzmu”, zorganizowanego, jak zauważa Jason Hickel, zgodnie z imperatywem nieustannej ekspansji⁶. Obecne obawy Pomiana wynikają ze skutków pandemii oraz postawienia katastrofy ekologicznej w centrum debaty publicznej i uczynienia jej jednym z najpoważniejszych wyzwań globalnej agendy politycznej. Zachwiały one ideologicznymi podstawami „wzrościzmu”, którego logika wcześniej stanowiła fundament optymistycznej wizji muzeów.

Przewidywania te prowadzą do pytań o rolę muzeów w świecie, który napędzany ideologią wzrostu zmierza prostą drogą ku katastrofie ekologicznej albo już ona nastąpiła. O to, jak definiują swoje priorytety w świetle nowego konsensusu naukowego jednoznacznie dostrzegającego zależność między wzrostem PKB a postępującą katastrofą ekologiczną? Czy są w stanie zrezygnować z ekspansjonistycznego modelu funkcjonowania wynikającego z rozwoju masowej, zglobalizowanej turystyki? Na ile poważnie traktują apel, jaki w 2019 r. ponad 11 tys. naukowców z ponad 150 krajów skierowało do rządów wszystkich państw, domagając się odejścia od pogoni za wzrostem produktu krajowego brutto i poziomu zamożności na rzecz wspierania trwałości ekosystemów i polepszenia jakości życia?⁷

Skoncentruję się w pierwszej kolejności na ostatnim zagadnieniu. Na tym, jak kwestia wpływu człowieka na ekosystem planety podejmowana jest przez muzea. Interesują mnie wystawy, które dotyczą pojęcia „antropocen”. Jak zauważa zespół duńskich badaczek i kuratorek stworzony przez Lottę Isager, Linę Vestergaard Knudsen i Idę Theilade, które analizowały 41 ekspozycji na temat antropocenu zorganizowanych na świecie w latach 2011–2019, wystawy poświęcone temu zagadnieniu próbowały, tak jak zorganizowana w 2016 r. w Röda Sten Konsthall w Göteborgu w Szwecji *The Anthropocene*, odpowiedzieć na pytanie, co to znaczy egzystować w epoce zdominowanej przez ludzi?⁸ Starły się także określić, od kiedy i gdzie działalność człowieka zaczęła zostawiać swój niezatarty ślad na Ziemi, czego przykładem była *Placing the Golden Spike: Landscapes of the Anthropocene* w INOVA (Institute of Visual Arts) w Milwaukee w Stanach Zjednoczonych z 2015 r.⁹ Natomiast na wystawie

Mild Apocalypse z 2016 r. w Moesgaard Museum w duńskim Aarhus podjęto zagadnienie wpływu zmian klimatycznych na globalną agendę polityczną, biorąc pod uwagę to, że kraje tzw. globalnej Północy są w mniejszym stopniu narażone na najcięższe skutki antropogenicznych zmian na planecie, doświadczać (na razie) jedynie „łagodnych” konsekwencji antropocenu¹⁰. Kwestię radzenia sobie z konsekwencjami zmian klimatycznych ujmowano także z perspektywy zasobów i mechanizmów obronnych znajdujących się w dyspozycji ludzkości. Przykład stanowiła wystawa *A.N.T.H.R.O.P.O.C.E.N.E.*, zorganizowana w 2015 r. w Brukseli¹¹.

Prezentowanie antropocenu w świetle tych zagadnień wiązało się z edukacyjną i popularyzatorską rolą muzeów. Stanowiło w dużej mierze efekt założenia, że odbiorcy wystaw raczej nie są zaznajomieni z terminem, a nierzadko także sceptyczni wobec tego, że to człowiek odpowiada za zmiany klimatyczne na Ziemi. Potwierdziły to zresztą badania publiczności przeprowadzone w czasie wystaw *The Anthropocene at HKW* w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie w 2013 r. oraz *Welcome to the Anthropocene* w Deutsches Museum w Monachium w 2014 r.¹²

Duńskie badaczki zauważają ponadto trzy ogólne podejścia do antropocenu. Po pierwsze, na każdej analizowanej wystawie antropocen łączył się z innymi pojęciami i zjawiskami, które obejmowały: relacje człowiek – przyroda, pogoda i zmiany klimatyczne, zanieczyszczenia, przemysł, górnictwo, paliwa kopalne, technologia i cyfryzacja, urbanizacja, sprawiedliwość, mobilność, odżywianie, ewolucja itp. To charakterystyczna cecha wystaw w muzeach historii naturalnej, takich jak *We are Nature – Living in the Anthropocene* w Carnegie Museum of Natural History w Pittsburghu w Stanach Zjednoczonych z 2017 r.¹³ Po drugie, tak jak literatura naukowa, wystawy różnie traktują kwestie metryki epoki. Czy antropocen rozpoczął się w momencie narodzin handlu międzykontynentalnego? Wraz z rewolucją przemysłową i eksploatacją paliw kopalnych na masową skalę? A może z epoką nuklearną albo przeciwnie, z początkami rolnictwa ponad 40 tys. lat temu? Takie pytania postawiono na wspomnianej wyżej wystawie *Placing the Golden Spike: Landscapes of the Anthropocene* w INOVA¹⁴. Po trzecie, wystawy podejmują refleksję dotyczącą roli muzeów w antropocenie oraz zwracają uwagę na odbiorców, na ich styl życia i praktyki konsumpcyjne. *Moving Plants* w Rønnebaksholm w Næstved w Danii z 2017 r. ukazywała pozycję człowieka w relacji z naturą¹⁵. Natomiast *Future Perfect – Picturing the Anthropocene* w University at Albany Art Museum w Stanach Zjednoczonych z 2016 r. podkreślała, że skonfliktowany z przyrodą człowiek przyspiesza zmiany klimatyczne. Sprzyjają temu populizm, autorytaryzm, etniczna plemiennność, na co wskazywała także *In the Anthropocene* w Ocula w Wellington w Nowej Zelandii z 2017 r. oraz kultura konsumpcyjna, co z kolei akcentowała *Anthropocene* w australijskiej Wollongong Art Gallery otwarta w tym samym roku¹⁶. Wystawy te pośrednio obwiniały zatem swoich odbiorców jako współodpowiedzialnych za obecną sytuację klimatyczną oraz zwracały się do nich jako do potencjalnych inicjatorów transformacji w kierunku zrównoważonego rozwoju. Zachęcały publiczność do kontrolowania przyzwyczajzeń oraz refleksji nad własną odpowiedzialnością.

Niemniej tylko nieliczne ekspozycje konkretyzowały, na czym powinny polegać te obowiązki i przemiany oraz na kim lub na czym one spoczywają. Zwłaszcza niewiele

podkreślało, że zmiany klimatyczne są konsekwencją nie tylko lub nie tyle postępowania osób, co efektem uwarunkowanych historycznie i politycznie systemów gospodarczych i ekonomicznych. Wyjątek od tego trendu stanowiła *Let's Talk About the Weather – Art and Ecology in a Time of Crisis*, prezentowana w latach 2016–2018 w Bejrucie w Libanie i Guangdong Museum w Kantonie w Chinach. Wskazywała bowiem, że antropocen jest konsekwencją postkolonialnych struktur i rozwoju kapitalizmu, a nie wyłącznie indywidualnych ludzkich działań. Stawiała jednocześnie pytania o globalne nierówności.

Tym samym muzeom, chociaż poruszają często zagadnienia zmian klimatycznych ze względu na swoją edukacyjną i popularyzatorską funkcję, brakuje bardziej krytycznego podejścia. Wyrazem tego jest odnoszenie się z rezerwą do wprowadzania takich pojęć, jak „kapitałocen”, „planatacjocen”, „kapitałocen rasowy”. Pojęcie antropocenu w redakcji wystaw muzealnych maskuje fakt, że działania i decyzje podejmowane przez niewielką elitę, składającą się głównie z białych ludzi Zachodu, przyczyniają się do globalnie odczuwanego kryzysu klimatycznego. Zamiast konkretnie określać sprawców i przyczyny kryzysu ekologicznego, większość wystaw, jak zauważają Isager, Knudsen i Theilade, zawiera słowa takie jak „człowiek” i „człowieczeństwo”, wskazując na powszechne źródło kryzysu i przerzucając odpowiedzialność na wszystkich¹⁷.

W świetle przeprowadzonej analizy i wynikających z niej wniosków należy stwierdzić, że muzea, które podejmują zagadnienia katastrofy klimatycznej, nie mają jeszcze dostatecznej odwagi do wprowadzania krytycznej edukacji, ukazującej historyczne źródła problemu. Zamiast tego starają się wybielać nierówności uwarunkowane ideologicznie. Być może właśnie dlatego wyzwaniem, jakie teraz stoi przed muzeami, jest precyzyjne (tj. z uwzględnieniem ich zakorzenienia w kolonialnej przeszłości i ideologii kapitalizmu wzrostu) wskazywanie przyczyn zagrożeń klimatycznych. Tak aby uświadomić na konieczność podejmowania prób ich realnego ograniczania – nie tylko walcząc ze skutkami, lecz również oddziałując na ich przyczyny.

Pojęcie antropocenu nie jest oczywiście jedynym zagadnieniem, które w kontekście katastrofy klimatycznej podejmują muzea. Osobną kwestię stanowi sygnalizowane pytanie o odpowiedzialność, w tym również muzeów i szerzej systemu sztuki, za zaciąganie u przyszłych pokoleń długu ekologicznego. Problemy wiążą się więc z uwikłaniem muzeów w globalną turystykę kulturową oraz wpisaniem ich w przemysł czasu wolnego. Oba wpływają na środowisko. Oba w kontekście instytucji dziedzictwa są istotne z perspektywy ich działalności wystawienniczej. To o tyle ważne, że wystawy o antropocenie siłą rzeczy włączają muzea w spór polityczny. W kontrowersje wokół tego, czy faktycznie światu grozi zagłada klimatyczna i czy za zmiany klimatu odpowiada człowiek. Stąd zaangażowanie muzeów w komunikowanie kwestii związanych ze zmianami klimatycznymi i ochroną środowiska.

Ale czy wobec tego, że muzea i inne instytucje, takie jak miejsca dziedzictwa historycznego i przyrodniczego, centra kultury, galerie, biennale, targi i przeglądy sztuki, stanowiące istotny czynnik napędzający globalną turystykę odpowiedzialną za ogromny ślad węglowy i często od niej zależące, mogą być wiarygodnym źródłem zmian postaw i edukacji na rzecz ochrony klimatu? Odkąd komunikacja lotnicza i rozwój motoryzacji w drugiej połowie XX w. są zjawiskiem

powszechnym, dzięki któremu ludzie stali się mobilni na skalę dotąd niespotykaną, również instytucje kultury korzystają z tego trendu. W latach 1950–2019 liczba samych podróży zagranicznych wzrosła prawie 60-krotnie – z 25 mln¹⁸ do niemal 1,5 mld¹⁹. Cel wielu podróży w czasie wolnym od pracy stanowią znane muzea, starówki zabytkowych miast, centra nauki i sztuki, parki, festiwale, przeglądy, konkursy, biennale i galerie sztuki. One same są od nich często uzależnione. Brak ruchu turystycznego negatywnie odbija się na ich finansach. Pandemia i wprowadzanie *lockdownu* wyraźnie obnażyły tę symbiozę.

Niebagatelne znaczenie w rozwoju ruchu turystycznego ma liczba muzeów oraz wystaw przez nie organizowanych. W ciągu ostatnich 70 lat tylko w Polsce liczba muzeów zwiększyła się niemal 6,5-krotnie, odwiedzin – ponad 7-krotnie, a organizowanych rocznie wystaw czasowych – niemal 28-krotnie²⁰. A przecież zwiedzający muszą w jakiś sposób dotrzeć do muzeów. Ich obecność siłą rzeczy wiąże się z generowaniem mniejszego lub większego śladu węglowego będącego efektem wytwarzania energii, dzięki której dobrowolne, szybkie i tanie podróże mogą dojść do skutku. Podobnie rzecz się ma z organizacją wystaw. Transport eksponatów to najwyższy, choć niejeden koszt ekologiczny. Do tego dochodzą podróże służbowe związane z przygotowaniem i produkcją, aranżacją, katalogi, zaproszenia, plakaty, ulotki...

Temu ostatniemu zagadnieniu poświęcona została wystawa *Sustainable Museum: Art and Environment*, otwarta w Museum of Contemporary Art Busan (MOCA Busan) w Korei Południowej w 2021 r.²¹ Ekspozycja, w założeniach koncentrująca się na relacjach między wystawami sztuki a ich wpływem na środowisko, punktem wyjścia uczyniła klimatyczny „problem” współczesnych muzeów sztuki związany z ich działalnością wystawienniczą. Zaplanowano na niej m.in. pokazanie sześciu prac nowojorskich artystów. Ekspozyty razem z opakowaniami niezbędnymi do ich transportu ważyły 1273 kg. Nowojorskie lotnisko im. Johna F. Kennedy’ego i położony niedaleko Seulu międzynarodowy port lotniczy Incheon dzieli ok. 11 tys. km. Przesłanie samolotem tego ładunku emituje do atmosfery 15,98 ton dwutlenku węgla. Doliczając do tego transport samochodem z lotniska do muzeum, wychodzi ponad 16 ton. Oczywiście w jedną stronę. Sytuacja, jakich wiele w zglobalizowanym świecie sztuki, w którym codziennie przewozi się dzieła sztuki z kontynentu na kontynent. Ten sam ładunek transportowany statkiem zmniejsza emisję 40-krotnie (do 0,8 tony tam i z powrotem), pomimo że cała podróż to ponad 37 tys. km. Rzecz w tym, że w pierwszym przypadku transport w obie strony zajmuje ok. 15 dni roboczych, w drugim natomiast 60. Muzeum zdecydowało się na statek, a w przypadku niektórych prac prezentowanych na wystawie postanowiło prowadzić transmisję na żywo zlokalizowanych zdalnie dzieł. Ponadto aranżację ograniczono do niezbędnego minimum. Zrezygnowano z malowania paneli ekspozycyjnych, żeby umożliwić łatwiejsze wykorzystanie ich w przyszłości. Teksty na wystawie przygotowano ręcznie na ponownie wykorzystanych kartkach. Wystawa nie miała również plakatów i zaproszeń. Jeden z jej centralnych elementów stanowił stos odpadów z poprzednich ekspozycji, sąsiadujący z dziełami sztuki.

Wystawa w MOCA Busan w porównaniu ze wspomnianymi wcześniej ekspozycjami dotyczącymi antropocenu była o tyle nietypowa, że kwestie zmian klimatycznych

i zrównoważonego rozwoju potraktowała autotematycznie, z punktu widzenia procedur realizacji wystaw. Nie tylko ekspozycja sygnalizowała „ekologiczny problem” muzeów, który przedstawiała historia transportu dzieł z Nowego Jorku, zaprezentowana jako „studium przypadku”. Również katalog, wydany trzy miesiące po jej zamknięciu, poświęcony został przede wszystkim analizie wpływu procedur wystawienniczych na środowisko²². Zawiera teksty, które wyjaśniają pojęcie zrównoważonego muzeum, krytycznie omawiają skutki oddziaływania produkcji artystycznej i działalności instytucji sztuki na klimat. Zwracają także uwagę na procedury dotyczące efektywniejszego wykorzystania materiałów i energii. Wśród nich są strategie zastosowane na wystawie w odniesieniu do transportu, aranżacji materiałów informacyjnych i promocyjnych, mające zmniejszać zużycie zasobów oraz redukować ilość generowanych przez wystawy śmieci. Jak bowiem wynika z szacunków Koreańskiego Narodowego Muzeum Morskiego, w czasie trwającej 3–4 miesiące ekspozycji na powierzchni 400–500 m² powstaje ok. 4–5 ton odpadów²³.

Jako odpowiedź na negatywne oddziaływanie muzeów na klimat wystawa w MOCA Busan proponowała przede wszystkim redukcję generowanego przez nie śladu węglowego. Chociaż w „Ośmiu praktycznych strategiach” służących realizacji „Manifestu zrównoważonego muzeum”, stanowiącego jej programowe *credo*, postawiono jako problem tworzenie coraz większej liczby wystaw i międzykontynentalną cyrkulację dzieł sztuki, to skoncentrowano się głównie na kwestiach energo- i materiałochłonności. Globalizacja i logika kapitalizmu wzrostu, których nadprodukcja i nierówności są skutkiem, nie zostały zakwestionowane, lecz jedynie zasygnalizowane jako zjawiska, które niosą negatywne dla środowiska konsekwencje. Ostatecznie historia transportu prac z Nowego Jorku stanowiła wyraz działania mitygacyjnego, obliczonego na złagodzenie skutków wymiany w ramach globalnej sieci współpracy. Polegała na zastąpieniu środka komunikacji mniej emisyjnym. Nie zakwestionowano przecież samego sensu ich prezentacji *in situ*. Podobny zarzut można postawić samej idei organizacji konwencjonalnej wystawy międzynarodowej. Co więcej, w „Ośmiu praktycznych strategiach” organizację dużych, zglobalizowanych wystaw uzasadniano tym, że pozwalają promować cel zrównoważonego muzeum ze względu na zasięg i prestiż takiego formatu ekspozycyjnego. A przecież w praktyce oznacza to zwiększenie ruchu turystycznego i biznesowego powodującego kolejny wzrost emisji CO₂. Ale klimatycznych konsekwencji recepcji wystaw adresowanych do globalnej publiczności nie wzięto pod uwagę. Skoncentrowano się na kwestiach związanych z ich przygotowywaniem i realizacją²⁴.

Czy więc za wystawami podejmującymi zagadnienia katastrofy klimatycznej stoi faktyczna zmiana strategii, czy cyniczna gra pozorów? Czy chodzi o troskę i świadomość zagrożenia wynikającego z nadmiernej eksploatacji i marnotrawstwa zasobów naturalnych planety oraz próbę ich ograniczenia, czy jedynie wpisanie się w modny trend (*greenwashing*, *artwashing*), ze strategią marketingową obliczoną na znalezienie nici porozumienia z publicznością bez względu na jej wiek²⁵? Czy muzea i inne instytucje powołane do ochrony dziedzictwa są autentycznie przekonane, że ich rola i zadania nie sprowadzają się wyłącznie do dbania o przeszłość, ale również o przyszłość w wymiarze znacznie szerszym niż ten wyznaczony przez horyzont ich tradycyjnych

powinności wobec następnych pokoleń, które polegają na zachowaniu śladów kultury materialnej i natury wytworzonej lub odkrytej przez wcześniejsze generacje? Wreszcie czy utrata zaufania do ekspansjonizmu musi – jak zauważa Pomian – prowadzić do obaw o przyszłość muzeów?

Chociaż w tych aporiach pobrzmiewają echa argumentacji charakterystycznych dla denialistów klimatycznych, daleki jestem od obnażania niskich pobudek, z jakich muzea i inne instytucje dziedzictwa angażują się w zagadnienia ekologii, zrównoważonego rozwoju i przeciwdziałanie katastrofie klimatycznej, chociaż korzystają z dobrodziejstw systemu, bezlitośnie i krótkowzrocznie eksploatującego zasoby naturalne. Przeciwnie. Proekologiczna i proklimatyczna postawa może stanowić zapowiedź głębszej zmiany paradygmatu muzeum, którego zmierzch niepokoi Pomiana, ale który jednak nie musi świadczyć o ich końcu w ogóle. „Konsekwentny ekologizm” niekoniecznie oznacza „radikalny antyhumanizm” i nie polega na zwalczaniu muzeów *aż do wytępienia* jak wieszczu muzeolog²⁶. *Coalition of Museums for Climate Justice*²⁷, *Museums and Climate Change Network*²⁸, *Galery Climate Coalition*²⁹, *Muzea dla klimatu*³⁰, *Museum for Future*³¹, zaangażowanie się muzeów i centrów nauki w rozwój „Protokołu tokijskiego” ogłoszonego na Światowym Szczycie Centrów Nauki w Tokio w 2017 r., w celu wspierania zasad zrównoważonego rozwoju opracowanych przez ONZ³², nie muszą też być przejawem cynicznej gry lub wyrazem strategii wpisującej się w krótkotrwały trend. W wielu przypadkach stanowią one wyraz faktycznej ewolucji postaw i priorytetów, które zwracają muzea w stronę globalnych wyzwań współczesnych społeczeństw i państw. Wydaje się jednak, że większy nacisk powinny one kłaść na edukację i pracę z lokalnymi wspólnotami nad rozwiązywaniem tych problemów, niż brać udział w wyścigu, którego stawką jest zainteresowanie coraz liczniejszej i najlepiej międzynarodowej publiczności, często zresztą doskonale świadomej kondycji środowiska naturalnego.

Bo to nie kolejne wystawy, a raczej programy edukacyjne, będące wyrazem efektywności wykorzystania potencjału, jaki stwarzają ekspozycje, dają szersze ramy zaangażowania dla bardziej zróżnicowanej publiczności. Otwierają przestrzeń dialogu na temat zmian klimatycznych i ich przyczyn, do zaprezentowania rzetelnych wyników badań naukowych, upubliczniania i poddawania pod dyskusję alternatywnych, twórczych szans wykorzystania nowych zasobów energetycznych, których poszukiwanie stanowi wyraz otwartego spojrzenia na innowacje, konieczność zmian i dywersyfikację. Przestrzeń, która ma potencjał poszerzania wachlarza konwencjonalnych narracji na temat klimatu, polegających na promowaniu zmiany zachowania poprzez wzbudzanie strachu, poczucia winy i zapowiadanie nadchodzącej katastrofy. Odchodząc od straszenia oraz nauczania/pouczania *ex cathedra*, poprzez akcentowanie potencjału forum oraz alternatywnych metod edukacyjnych, muzea mogą stworzyć szansę rozmowy na temat procesów klimatycznych. Z badań prowadzonych w Stanach Zjednoczonych wynika, że średnio 71% Amerykanów zdaje sobie sprawę z tego, że ocieplenie klimatu ma miejsce, ale tylko 36% twierdzi, iż mogło podyktować na ten temat. Ludzie w większości są świadomi zjawiska, ale nie rozmawiają o nim³³. Tymczasem muzea stanowią areny dialogu, gdzie ludzie mogą się spotkać i poznać alternatywę wykraczającą poza ich codzienne życie

i doświadczenie, a także perspektywy innych osób, społeczności, miejsc, branż i sektorów. Muzea są kluczowymi miejscami formalnej i nieformalnej edukacji obejmującej szeroki zakres tematyczny: od nauki, poprzez technologię, medycynę, po ekologię i tradycję różnorodnych grup etnicznych. Dzięki temu, że cieszą się dużym zaufaniem publicznym, wyższym w wielu przypadkach (krajach) niż rząd, biznes, reklama lub środki masowego przekazu, mogą być wykorzystane jako narzędzie wzmacniające krytyczną interpretację zalewu informacji na temat zmian klimatycznych prezentowanych przez środki masowego przekazu i media społecznościowe, w których roi się od *fake newsów*. Muzea są i mogą pozostać miejscami prezentacji diagnoz oraz argumentacji opartej na faktach, badaniach i sprawdzonych dowodach.

Rekomendacje te wydają się mieć szczególne znaczenie w kontekście polskim. Jednym z najważniejszych wniosków nasuwających się po badaniu z 2019 r., poświęconemu wiedzy na temat kryzysu klimatycznego, jest to, iż *Polacy czują, że wiedzą zbyt mało i są otwarci na dyskusję. Lepiej przyjmują edukowanie niż straszenie*³⁴. Polskie muzea, ale także biblioteki i inne instytucje kultury, na różnych szczeblach, stają przed szansą, jeśli nie koniecznością, tworzenia forów dla skutecznej komunikacji oraz edukacji opartej na wiedzy i eliminującej strach wynikający z nierozumienia. W tym kontekście, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, ogromną szansę stwarza Inicjatywa SOWA (Strefa Odkrywania Wyobraźni i Aktywności), uruchomiona w 2021 r. przez ministra edukacji i nauki i realizowana przez Centrum Nauki Kopernik w Warszawie. Jej celem jest stworzenie w oparciu o zasoby i doświadczenie edukacyjne samorządowych instytucji kultury, w tym muzeów i bibliotek, ogólnopolskiej sieci 32 minicentrów nauki. Pierwsze „małe Koperniki” powstały m.in. w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Adama Próchnika

w Piotrkowie Trybunalskim, Muzeum Przyrody i Techniki „Ekomuzeum” im. Jana Pazdura w Starachowicach, Muzeum Regionalnym w Jarocinie³⁵. Inicjatywa ta stwarza szansę na realizację interdyscyplinarnych projektów wystawienniczych i edukacyjnych, łączących szeroko rozumianą humanistykę z naukami ścisłymi. Otwiera więc możliwości tworzenia projektów problemowych, ujmujących prezentowane i omawiane tematy z różnych perspektyw – odmiennych dyscyplin naukowych czy metodologii badawczych, ale także kompletnie innych epistemologii, m.in. z punktu widzenia nauki i sztuki. W rezultacie złożone kwestie, jak np. zmiany klimatyczne, ich przyczyny i konsekwencje, w bibliotekach, muzeach czy centrach sztuki, mogą być prezentowane poprzez połączenie tak różnych obszarów, jak historia i sztuki wizualne z meteorologią, fizyką czy geologią³⁶. Domen, które na gruncie akademickim spotykają się nieczęsto. Dlatego optymalnym miejscem do realizacji wystaw i programów edukacyjnych, pozwalających na prezentowanie racji i dyskusję o zagrożeniach klimatycznych, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach, które z reguły pozbawione są ośrodków akademickich, wydają się instytucje kultury, w których działają SOWA.

W odniesieniu do zmian klimatu zadaniem muzeum jest więc przyczynienie się do powolnej pracy nad budowaniem wspólnego świata, którym dzielimy się wszyscy zarówno ludzie, jak i istoty nieludzkie. W tym sensie należy rozumieć przywołane wyżej wątpliwości. Chociaż muzea i instytucje dziedzictwa korzystają ze szkodliwych dla klimatu dobrodziejstw rozwiniętej gospodarki, to jednocześnie mają potencjał, który może być wykorzystany do wyobrażenia sobie nowego porządku i alternatywnych wizji rozwoju nieopartego na wzroście i nierównościach. Mogą faktycznie stanowić źródło zmian postaw, które wypływa z edukacji proekologicznej.

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest zaangażowaniu muzeów w działania na rzecz ochrony klimatu i przeciwdziałania katastrofie klimatycznej. Wobec kluczowego imperatywu warunkującego funkcjonowanie muzeów, których sens definiuje m.in. założenie, że będzie „jakaś” przyszłość, dla której warto dbać o eksponaty i inne świadectwa kultury minionej i współczesnej, katastrofa klimatyczna, której jesteśmy świadkami, stawia szczególne wyzwania przed muzeami. Jako instytucje zaufania społecznego, wciąż uznawane za wiarygodne źródła wiedzy, angażują się coraz częściej w działania na rzecz ochrony środowiska. Świadczą o tym chociażby wystawy, które na temat antropocenu zorganizowały muzea na świecie w ciągu

ostatniej dekady. Tekst prezentuje zakres zaangażowania muzeów w tym obszarze i jego przedmiot. Odnosi się także krytycznie do kluczowych dla przyszłości planety, nie tylko ludzi i tworzonych przez nich instytucji, czy szerzej kultur i cywilizacji, tematów, które – jak pokazuje praktyka – nie są podejmowane przez muzea (takie jak odpowiedzialność globalnych korporacji czy ideologia kapitalizmu wzrostu). W tym kontekście stawiane są też pytania o to, na ile muzea i w jakim stopniu mogą zmienić swoje praktyki oddziałujące negatywnie na klimat, takie jak chociażby rezygnacja lub przynajmniej ograniczenie udziału w globalnym ruchu turystycznym i rywalizacji o czas wolny zwiedzających w rynkowej grze o uwagę konsumentów.

Słowa kluczowe: zrównoważone muzeum, edukacja, przyszłość muzeów, antropocen, odpowiedzialność klimatyczna, katastrofa klimatyczna.

Przypisy

- ¹ Por. A. Krzezińska, *Kryzys w świętyńskich pamięci*, „Polityka” 2021, nr 5, s. 55; K. Pomian, *Kolejne spekulacje o przyszłości muzeów*, w: *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, M. Gołąb (red.), Poznań 2022, s. 13-16.
- ² *Book Talk – La musée, une histoire mondiale* (Krzysztof Pomian & Peter N. Miller), <https://www.youtube.com/watch?v=wMprgyq6lk> [dostęp: 29.06.2022].
- ³ K. Pomian, *Kilka myśli o przyszłości muzeum*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 151-155.
- ⁴ *Ibidem*, s. 154-155.
- ⁵ *Ibidem*, s. 152-153.

- ⁶ J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, Kraków 2021, <https://www.legimi.pl/ebook-mniej-znaczy-lepiej-o-tym-jak-odejscie-od-wzrostu-gospodarczego-ocali-swiat-hickel-jason,b661385.html> [dostęp: 6.09.2022].
- ⁷ *Ibidem*, s. 52.
- ⁸ L. Isager, L. Vestergaard Knudsen, I. Theilade, *A New Keyword in the Museum: Exhibiting the Anthropocene*, „Museum & Society” 2021, t. 19, nr 1, s. 94.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ *Ibidem*, s. 95.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*, s. 96.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ibidem*, s. 97.
- ¹⁵ *Ibidem*, s. 99.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ *Ibidem*, s. 98.
- ¹⁸ K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2005, s. 118.
- ¹⁹ *Number of international tourist arrivals worldwide from 1950 to 2021*, <https://www.statista.com/statistics/209334/total-number-of-international-tourist-arrivals/> [dostęp: 28.07.2022].
- ²⁰ Porównanie na podstawie: „Rocznik Statystyczny” R. 15, 1955, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1954, s. 254-255; *Działalność muzeów w 2019 roku*, Główny Urząd Statystyczny, <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/kultura-turystyka-sport/kultura/dzialalnosc-muzeow-w-2019-roku,12,3.html> [dostęp: 12.06.2022].
- ²¹ Por. *Sustainable Museum: Art and Environment*, https://www.busan.go.kr/moca_en/exhibition01/1488230 [dostęp: 23.03.2022].
- ²² *Sustainable Museum. Art and Environment*, Kim Seong-Youn (red.), Busan 2022.
- ²³ Kim Yoon-ah, *Sustainable Museum. Various Ways of Exhibitions*, w: *Sustainable Museum...*, s. 60.
- ²⁴ *Eight Practical Strategies*, w: *Sustainable Museum...*, s. 44-45.
- ²⁵ Wbrew popularnemu przekonaniu, że to przede wszystkim młodsze pokolenie wydaje się najbardziej świadome zagrożenia katastrofalnym stanem środowiska i jego konsekwencjami, jakie w dorosłym życiu prawdopodobnie ich realnie dotkną, w równym stopniu osoby z grupy 60+ przejmują się zmianami klimatu. Por. J. Chelmiński, *84 proc. Polaków przejmują się zmianami klimatu. Oczekują działań od rządu i biznesu*, <https://wyborcza.pl/7,177851,27704847,84-proc-polakow-przejmuje-sie-zmianami-klimatu-oczekuja-dzialan.html> [dostęp: 25.10.2021].
- ²⁶ K. Pomian, *Kolejne spekulacje...*, s. 16.
- ²⁷ Zob. <https://coalitionofmuseumsforclimatejustice.wordpress.com> [dostęp: 20.12.2021].
- ²⁸ Zob. <https://mccnetwork.org> [dostęp: 29.06.2022].
- ²⁹ Zob. <https://galleryclimatecoalition.org> [dostęp: 29.06.2022].
- ³⁰ Zob. <https://nn6t.pl/2020/04/15/muzea-dla-klimatu/> [dostęp: 29.06.2022].
- ³¹ Zob. <http://museumsforfuture.org> [dostęp: 29.06.2022].
- ³² E. Nieroba, *Muzeum jako instytucja odpowiedzialna społecznie. Rola muzeum w debacie na temat zmian klimatycznych*, „Ur Journal of Humanities and Social Sciences” 2019, nr 4 (13), s. 107-109.
- ³³ M.T. Ballew, A. Leiserowitz, C. Roser-Renouf, S.A. Rosenthal, J.E. Kotcher, J.R. Marlon, E. Lyon, M.H. Goldberg, E.W. Maibach, *Climate Change in the American Mind: Data, Tools, and Trends*, „Environment. Science and Policy for Sustainable Development” 2019, t. 61, nr 3, s. 4-18.
- ³⁴ *Ziemia nie atakuje*, Warszawa 2019, s. 64.
- ³⁵ Więcej na temat Inicjatywy SOWA por. <https://www.kopernik.org.pl/projekty-dofinansowane/sowa> [dostęp: 9.08.2022].
- ³⁶ Przykładem tak rozumianej wystawy interdyscyplinarnej i towarzyszącego jej programu edukacyjnego może być *Wetterbericht. Über Wetterkultur und Klimawissenschaft* w Bundeskunsthalle w Bonn (2017/2018). Jej analiza pod kątem interdyscyplinarności por. H. Pleiger, *The „Inter-Disciplined” Exhibition – A Case Study*, „Museum & Society” 2020, t. 18, nr 4, s. 349-367.

dr Marcin Szelaąg

Historyk sztuki, muzeolog, edukator muzealny, kurator, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Ambasador ds. edukacji kulturowej EPALE Polska. Zajmuje się współczesną problematyką muzealną (wystawiennictwo i kolekcjonerstwo) oraz teorią i praktyką edukacji muzealnej i kulturowej. Autor książek, artykułów naukowych i popularnonaukowych, a także badań (historia muzeów, kolekcjonerstwo, nowa muzeologia), opracowań i wdrożeń z zakresu muzealnictwa i działalności muzeów (wystawiennictwo, edukacja, zarządzanie, obsługa publiczności, opracowanie zbiorów) oraz ochrony zabytków realizowanych m.in. dla Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Regionalnego w Stalowej Woli, Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Muzeum Narodowego Rolnictwa i Przemysłu Rolno-Spożywczego w Szreniawie, Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego w Poznaniu; marcin.szelaag@uap.edu.pl.

Word count: 4483; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 36

Received: 08.2022; **Reviewed:** 08.2022; **Accepted:** 08.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9963

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Szelaąg M.; MUZEA W ŚWIECIE BEZ PRZYSZŁOŚCI. Muz., 2022(63): 158-164

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 59-64
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2022
data recenzji – 05.2022
data akceptacji – 06.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9131

W KRĘGU WSPÓŁPRACOWNIKÓW. MUZEUM JAKO ODPOWIEDZIALNA INSTYTUCJA WSPÓLNOTOTWÓRCZA

WITHIN A CIRCLE OF AFFILIATES. MUSEUM AS A RESPONSIBLE COMMUNITY-CREATING INSTITUTION

Beata Nessel-Łukasik

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej
ORCID 0000-0002-1039-2111

Abstract: Museums as community-creating institutions are formed by various circles of stakeholders. Many of those circles result from a cooperation with a definite milieu. However, it is this extension of the circle of museum's affiliates and a gradually bigger impact of external factors on the range and form of these actions that make museums once again face the question how to consciously and responsibly undertake subsequent social commitments? How to establish durable relations that require participation in long-term processes in this 'irresponsible world'? How to create circles of associates for this to translate into the development of the social capital of the institution and its environment? Based on the results of a subsequent

deepened analysis of the material amassed in the 'Study of the Museum Public in Poland' Project in the course of a 4-years' quality study, four types of dilemmas have been presented: they are the dilemmas which the study participants tackled when talking about the museum public (discussed in a different publication), and which are faced by museum curators and their affiliates keen on an efficient cooperation beyond the museum and on establishing durable relations. The analysis of these dilemmas will aim at demonstrating how the deepening of the awareness of social responsibility can contribute to reaching socio-creative goals of museums regardless of the operation model a given institution implements on a daily basis.

Keywords: community-creating museum, relations, social responsibility, social capital, social museum.

Wstęp

Jedną z ról muzeów społecznych jest wzmacnianie więzi międzyludzkich¹. Podkreślali to zarówno autorzy różnych koncepcji muzeum (ekomuzeum², muzeum: otwartego³, partycypacyjnego⁴, zaangażowanego⁵, relacyjnego⁶ i in.), jak i uczestnicy muzealnych programów⁷ i badań⁸. W rezultacie kształtowanie relacji pomiędzy instytucją a poszczególnymi grupami interesariuszy⁹ wpisało się już na stałe w dyskusje o nowoczesnym muzeum¹⁰, stawiając pytanie m.in. o to, czy, a jeśli tak, to z jakich powodów instytucja powinna podejmować kolejne zobowiązania społeczne¹¹? Jednak coraz większa dywersyfikacja zakresu działań muzeów z jednej strony i wzrastająca dynamika przemian społecznych z drugiej powodują, że kwestia świadomego i odpowiedzialnego budowania relacji nadal pozostaje źródłem wielu dylematów. Dotyczy to m.in. współpracy muzeów z interesariuszami otoczenia¹², takimi jak: instytucje, organizacje i osoby, które opierając się na zasadach zarówno dobrej komunikacji, jak i konsultacji, partnerstwa i dialogu¹³, chcą dążyć do wspólnego celu¹⁴ i budować trwałe relacje, aby móc razem skutecznie wpływać na otoczenie¹⁵ i wzrost kapitału społecznego. Jak zatem wygląda skuteczność budowania tego typu relacji z perspektywy muzealników i przedstawicieli tej grupy interesariuszy? Czy tworzy się je w ramach społecznej odpowiedzialności biznesu (CSR)¹⁶ zgodnie z Normą PN-ISO 26000¹⁷, czy na innych zasadach?

Celem poniższego artykułu będzie zweryfikowanie powyższych kwestii, opierając się na analizach wypowiedzi uczestników projektu „Badania publiczności muzeów w Polsce”¹⁸, którzy podczas badań jakościowych¹⁹ wyrazili nie tylko swoje opinie o najważniejszych grupach odbiorców²⁰, ale też refleksje zwracające uwagę na znaczenie odpowiedzialności społecznej²¹ w kształtowaniu i zarządzaniu relacjami, jakie powstają wśród wskazanej powyżej kategorii interesariuszy muzeum. Jak wygląda ich zdaniem współdziałanie muzeum z poszczególnymi kręgami tych współpracowników zewnętrznych? Czy efekty tego rodzaju inicjatyw faktycznie stanowią podstawę do zmian w kulturze organizacji instytucji²² i wpływają na zakres jej społecznego zaangażowania²³? Jakiekolwiek wątpliwości budzi kwestia budowania tego rodzaju relacji w muzeach, które nie zawsze dysponują narzędziami do wsluchania się w to, czym „żyją ludzie dookoła”?

Dylematy współpracowników

Na podstawie zgromadzonych materiałów²⁴ można powiedzieć, że w wypowiedziach wielokrotnie poruszano zagadnienia powiązane z zakresem społecznej odpowiedzialności muzeów²⁵ w odniesieniu do relacji z interesariuszami otoczenia. Trudno je jednak powiązać z wdrażaniem określonego modelu muzeum²⁶. W rezultacie pogłębiona analiza dyskusji i wywiadów z muzealnikami, lokalnymi liderami i współpracownikami pozwala jedynie na określenie czterech typów dylematów, z jakimi mierzą się muzealnicy i przedstawiciele interesariuszy oczekujących zbudowania długofalowych relacji pomiędzy muzeum a poszczególnymi kręgami jego współpracowników.

Jako pierwszy typ można tutaj wskazać pogłębiającą się dywersyfikację relacji. Wśród grup zainteresowanych podjęciem współpracy z muzeami obecnie wyróżnia się nie tylko środowiska zawodowe powiązane ze specjalnością danej instytucji

(artyści, naukowcy, edukatorzy, animatorzy kultury, pracownicy innych instytucji kultury i oświaty, w tym nauczyciele czy też osoby współtworzące kolekcję muzeum). Powtórna pogłębiona analiza całości materiału pokazuje, że w tym wypadku równie ważne są również grupy nieformalne, składające się np. ze społeczników czy wolontariuszy. *Mamy relacje z innymi stowarzyszeniami, organizacjami. Coraz chętniej budowane są te zasoby współpracy: Ognisko Muzyczne, Bractwo Kurkowe, Towarzystwo Przyjaciół (2017_01_Muz2). Jest taka grupa tak zwanych „społeczników”. To nie są wolontariusze tylko to są ludzie, którzy przychodzą w konkretnym celu coś zrobić, pomóc w jakiejś sprawie (2017_07_Muz). Kim są Ci wolontariusze? Gospodyni domowa, nauczyciele, uczniowie, studenci, żołnierze (2018_11_Muz).*

To powiększające się zróżnicowanie kręgów współpracowników, jakie można zaobserwować na podstawie wypowiedzi uczestników badań i publikacji dotyczących muzeów²⁷ i innych instytucji kultury²⁸, powoduje, że wokół poszczególnych organizacji tworzą się coraz bardziej heterogeniczne środowiska, które często wymagają bardziej „zindywidualizowanego podejścia”. Dlatego jako drugi rodzaj dylematów związanych z zarządzaniem poszerzającym się gronem osób zaangażowanych w działalność muzeów pojawia się brak wypracowania określonych standardów współpracy. W rezultacie instytucje stają przed różnymi wyzwaniami. Z jednej strony starają się zadbać o wykorzystywanie rozwiązań, jakie zostały już wdrożone na podstawie wieloletnich działań dzięki wpisaniu instytucji w praktyki określonych środowisk, a z drugiej chcą wyjść naprzeciw kolejnym potrzebom, w przypadku których wiele instytucji nie dysponuje jeszcze odpowiednimi narzędziami do ich rozwijania. *Dla mnie, społecznika, który patrzy na życie trochę inaczej, to sama współpraca jest bardzo ważna. (...) Muzeum to jest miejsce, w którym pracują fachowcy. Jeśli potrzebuję wiedzy, to mam do kogo się udać (2018_12_Org). Kiedyś w muzeum była kawa, ciastka przy każdej okazji. A teraz nie ma nawet chęci, żeby coś załatwić. (...) Później zaczęły się inne działania i już nie można było tego tu prowadzić. Spotykamy się u mnie w domu. (...) Nie chcemy [w muzeum] przeszkadzać (2019_07_Sen1). Z wolontariatem okazuje się, że mamy duży problem, bo bardzo trudno [jest] pozyskać wolontariuszy wbrew pozorom i co roku jest ten sam problem. W ostatnim roku wręcz zrezygnowaliśmy z poszukiwań, bo stwierdziliśmy, że szkoda nam na to już czasu i energii (2017_02_Muz).*

Tego rodzaju sytuacje powodują, że podejmowanie prób poszerzania społecznego zaangażowania muzeum w kształtowanie relacji instytucji z danym kręgiem współpracowników zewnętrznych nieraz wiąże się z koniecznością wypracowania przez pracowników zupełnie nowych standardów, które nie tylko będą zgodne z określonymi regulacjami prawnymi²⁹, ale też w pełni umożliwią uwzględnienie w poszczególnych obszarach wspólnych działań dużej skali dywersyfikacji oczekiwań danych grup interesariuszy w zakresie wspierania ich aktywności i działalności przez muzeum³⁰. *Organizacje pozarządowe mogą korzystać z sal. Jest taki grafik i można sobie zarezerwować czas. Zawsze raz w miesiącu, czasem dwa, czasem trzy rezerwujemy tę salę na zebranie stowarzyszenia (2019_01_Sen). Przychodzą do nas z zapytaniem o bardzo proste sprawy. (...) Jesteśmy takim bankiem informacji (2018_02_Muz). Mamy ogromne rzesze*

sympatyków, przyjaciół, którzy odwiedzają nas nie tylko podczas wystaw i wykładów, ale wpadają prosto z ulicy, żeby sobie porozmawiać. (...) Oni sami też generują pomysły, sami wychodzą z inicjatywami. Czasem do tego stopnia, że trudno jest nam sprostać ich wymaganiom (2019_08_Muz1).

Centrum informacji, miejsce spotkań, przestrzeń realizacji własnych inicjatyw to niejedynie potrzeby, z jakimi stykają się muzealnicy zainteresowani rozwojem dialogiczności instytucji w obszarze kształtowania współpracy z interesariuszami otoczenia. Trzecim takim zagadnieniem jest brak odpowiednich narzędzi do budowania heterogenicznych relacji za progiem muzeum. W rezultacie narastająca skala zróżnicowania potrzeb grup włączających się w pracę muzeum powoduje, że przełożenie spopularyzowanej w ciągu ostatnich dekad idei otwartości czy partycypacyjności³¹ na długofalowość określonych działań nie zawsze udaje się wdrożyć w otoczeniu instytucji. *Pracownicy nie mogą sobie tego uzmysłowić jak to jest ważne dla społeczności, że organizacja i instytucja się otwiera. Często niektóre rzeczy wolą robić sami chociaż mogliby skorzystać z naszej współpracy (2019_02_Org). Na pewno dobry kontakt z pracownikami, bo to są ludzie, którzy są dostępni i przyjaźnie nastawieni na tą współpracę (...). Jakbyśmy się spotkali raz, drugi, trzeci z jakąś ścianą i niechęcią to by ta współpraca nie była tak dobra (2020_08_Dor2). Relacje buduje dobrze zorganizowana praca, ale też wydolność muzeum, bo żeby budować relacje to tak, jak w związku, trzeba mieć czas i pieniądze. (...) To musi być tak ustawione, że jeżeli współpracuję z tymi to jest to rzeczywiście (2017_03_Muz1). To nie jest łatwy proces tylko konsekwencja i nieustępliwość w działaniu. (...) Nie jest to sformalizowana współpraca, ale jest to jest relacja wzajemnego obdarowywania się (2019_05_Muz1).*

Jednak nie tylko ten brak szeroko rozumianej otwartości instytucji, uważności ze strony pracowników, środków w budżecie czy konsekwencji w działaniu negatywnie oddziałuje na odpowiedzialność społeczną za kształtowanie zakresu i formy budowania współpracy muzeum z poszczególnymi kręgami współpracowników z otoczenia społecznego instytucji. Jako kolejny, czwarty rodzaj dylematów należy tutaj wskazać wzrost dynamiki zmian zachodzących poza muzeami i pogłębianie się różnego rodzaju kryzysów, które obserwowano m.in. podczas pandemii COVID-19. *Jak zamkną instytucję, to może się okazać, że kilka osób nie będzie miało przedłużonej umowy o pracę (2020_02_Muz2). Nie było muzeum. Brakowało mi, bo zostałam odcięta od wszystkich moich aktywności (2020_02_Dor). Pandemiczne wydarzenia uciły to, co dalej. Pytanie jak to towarzystwo się odrodzi? Kto będzie chciał działać i przychodzić? Tu jestem pełna niepokoju. Nie wiem, jak działalność się dalej potoczy (2020_03_Org).*

W rezultacie można powiedzieć, że nie tylko brak komplementarności rozwiązań wewnętrznych, ale też wdrożenia określonych standardów na poziomie zarządczym negatywnie wpływa zarówno na zakres współpracy, jak i na trwałość zbudowanych już relacji w przypadku wystąpienia problemów generowanych przez czynniki zewnętrzne. Pomimo to muzea nadal poszukują takich rozwiązań, które umożliwią im kształtowanie dalszego rozwoju instytucji także poprzez zachowanie stałej współpracy z interesariuszami otoczenia i stopniowe powiększanie ich wspólnych zasobów.

Odpowiedzi muzealników

Świadomość możliwości kształtowania przyszłości instytucji na podstawie wzrostu kapitału społecznego środowisk z nią współpracujących³² powoduje, że pomimo wielu dylematów muzea pracują nad wdrożeniem idei odpowiedzialności społecznej za tworzone relacje. Dlatego inwestują czas i środki w świadome budowanie takich kręgów wokół muzeum, które pozwoliłyby na zwiększenie ich wpływu na różne wymiary życia społecznego dzięki zastosowaniu określonych rozwiązań w przypadku interesariuszy otoczenia. *Mamy grupy, z którymi jesteśmy w komitywie np. mniejszość ormiańska, z którą mamy świetne relacje. (...) W tej chwili oni otwierają swój dom i my im pomagamy. Oni cały czas uczestniczą też w różnych naszych działaniach (2017_04_Muz1). Wzięliśmy na siebie obowiązek, że wolontariusze, [którzy] przyjeżdżają przez rok może nie są pod naszą opieką, ale w pewnym sensie gdzieś tam trochę nad nimi czuwamy (2019_04_Muz). Zbieramy tych przyjaciół (...), zapraszając ich cyklicznie, abyśmy się tutaj spotkali (2017_06_Muz1).*

Z jednej strony muzeum otwarte na różne środowiska, a z drugiej biorące udział w życiu społecznym tych grup na co dzień to pierwsze z rozwiązań, które mogą zminimalizować ryzyko wystąpienia problemów negatywnie oddziałujących na ich obecność w muzeum. Kolejnym takim sposobem na skuteczność budowania trwałych relacji jest także dialogiczność³³, która pozwala na zakorzenienie się różnych grup i wzmocnienie ich poczucia sprawczości oraz zaangażowania w realizację tego typu procesów. W końcu jako ostatni czynnik kształtujący ramy współpracy bliskie zasadom odpowiedzialności społecznej można tutaj wskazać poznawanie potrzeb, jak i pewnej wrażliwości na zadbanie o zachowanie ciągłości powiększania zasobów każdej ze stron biorących udział w budowaniu relacji i wzmacnianiu więzi powstających w ramach tych działań. *Muzeum wychodzi naprzeciw potrzebom (...) granicznym (2019_05_Muz1). Wspólna misja nas łączy. Mamy podobne priorytety i wyczuwamy to, co jest dla nas najważniejsze (2018_12_Gov). Kwintesencja bycia w danym miejscu i robienia czegoś wspólnie, uczenia się od siebie (2020_10_Muz2). To jest bardzo czuła relacja (2020_01_Dor).*

Niewątpliwie uwzględnienie tych wszystkich czynników przyczynia się do świadomego budowania relacji i do tworzenia wokół muzeum wspólnot i nowych zasobów danej instytucji. Dlatego zdaniem wielu uczestników badań w przypadku ich współpracowników dopiero powiązanie określonych działań muzeum z próbą wdrażania zasad odpowiedzialności społecznej oraz konkretnych rozwiązań zarządczych pozytywnie wpływa na uczynienie z muzeum zarówno jednego z głównych facylitatorów procesów włączających kolejne grupy społeczne, jak i organizacji, która może skutecznie podejmować reakcje nawet w momentach kryzysowych. *Nie tylko uchodźcy z krajów arabskich, ale uchodźcy przeciw z innych części świata, (...) którzy mogą być wolontariuszami, mogą stanowić istotny element życia muzeum (2017_04_Muz1). Muzeum wychodzi naprzeciw. Pokazuje bez jakiś uprzedzeń. (...) Raczej zastanawiamy się, czy jest coś wspólnego czy jest coś odrębnego? Szukamy podobizn i szukamy różnic. To jest niezaprzeczalnie siłą muzeum (2017_08_Muz2)³⁴.*

Wnioski

Podsumowując, można powiedzieć, że chociaż w ciągu ostatniej dekady koncepcja CRS i Norma PN-ISO 26000 stały się w Polsce ważnym punktem odniesienia do kształtowania kultury organizacji i zasad jej działania, to jednak budowanie relacji pomiędzy muzeum a interesariuszami otoczenia nie zawsze opiera się na wdrożeniu zmian w zarządzaniu daną instytucją. W rezultacie niektóre muzea, które na co dzień funkcjonują w społeczeństwie sieci³⁵ i społeczeństwie ryzyka³⁶, często nadal nie dysponują odpowiednimi narzędziami do pogłębiania świadomości ich

odpowiedzialności społecznej za tego typu relacje. Jednak pomimo to wiele z nich coraz częściej dostrzega potencjał wdrażania tego typu rozwiązań, które – jak pokazują badania – nie tylko ułatwiają przełożenie założeń socjumuzeologii³⁷ na praktykę instytucji niezależnie od modelu danego muzeum czy charakteru jego otoczenia, ale również okazują się narzędziem ułatwiającym rozwiązywanie dylematów, jakie zawsze towarzyszą zachowaniu socjotwórczej funkcji muzeów i ich pracy nad wzrostem kapitału społecznego. Dlatego tak ważne jest opracowanie zasad tworzenia długofalowych relacji z interesariuszami otoczenia także w muzeum.

Streszczenie: Muzea jako instytucje wspólnototwórcze tworzą różne kręgi interesariuszy. Wiele z nich powstaje na podstawie współpracy z określonym środowiskiem. Jednak to powiększanie się grona współpracowników muzeum oraz coraz większy wpływ czynników zewnętrznych na zakres i formę tego rodzaju działań powodują, że muzea ponownie stają przed pytaniem, jak świadomie i odpowiedzialnie podejmować kolejne zobowiązania społeczne? Jak budować trwałe relacje wymagające uczestnictwa w długofalowych procesach w tym „nieodpowiedzialnym świecie”? Jak tworzyć kręgi współpracowników, aby faktycznie przekładało się to na rozwój kapitału społecznego instytucji i jej otoczenia? Opierając się na wynikach kolejnej, pogłębionej

analizy materiału, jaki został zgromadzony podczas projektu „Badania publiczności muzeów w Polsce” w ramach czteroletnich badań jakościowych, przedstawiono cztery typy dylematów, z jakimi spotkali się uczestnicy badań, którzy w rozmowach o odbiorcach muzeów omówionych w osobnej publikacji poruszyli także kwestie, z jakimi mierzą się muzealnicy oraz ich współpracownicy zainteresowani skutecznym współdziałaniem za progiem muzeum i budowaniem trwałych relacji. Ich omówienie będzie miało na celu pokazanie, jak pogłębianie świadomości odpowiedzialności społecznej może pozytywnie wpłynąć na osiąganie socjotwórczych celów muzeum niezależnie od modelu, w jakim funkcjonuje dana instytucja na co dzień.

Słowa kluczowe: muzeum wspólnototwórcze, relacje, odpowiedzialność społeczna, kapitał społeczny, socjumuzeum.

Przypisy

- ¹ K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, s. 163; R. Wiśniewski, G. Pol, R. Płasek, A. Bąk, *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*, Warszawa 2021, s. 127-129.
- ² G.H. Rivi re, *L' comus e, un mod le  volutif (1971-1980)*, w: A. Desvallées, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle mus ologie*, t. 1, M con 1992, s. 440-445.
- ³ Jeden z programów o idei instytucji otwartej zrealizowało w 2011 r. Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Więcej zob. *Muzeum Otwarte 2011 – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, artmuseum.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ⁴ Jednym z najnowszys  tekstów o idei N. Simon jest rozmowa z 8 marca 2021 r. dr. M. Szela a z dr K. Jagodzi nsk . Więcej zob. *Wzmacniający potencjał partycypacji. Rozmowa z dr Katarzyn  Jagodzi nsk , EPALE*, europa.eu [dostęp: 26.04.2022].
- ⁵ W odniesieniu do obu wymienionych powyżej modeli Łukasz Gaw l omawia jako trzeci typ instytucj  zaangażowaną.  . Gaw l, *Społeczna odpowiedzialnoś organizacji kultury. Muzeum w otoczeniu społecznym*, w: *Zar dzanie w kulturze. Teoria i praktyka*, A. Pluszyńska, A. Konior,  . Gaw l (red.), Warszawa 2020, s. 85.
- ⁶ J. Byszewski, B. Nessel-Łukasik, *Muzeum relacyjne. Przed/za progiem*, Sulejówek 2020.
- ⁷ *Muzealny think-tank: Muzea i sąsiedztwo*, polin.pl [26.04.2022]; o Atlasie – *Atlas muzealnej partycypacji*, muzeumpartycypacyjne.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ⁸ P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Łukasik, *Muzea w społeczności lokalnej. Raport*, Warszawa 2018; *Raport Publiczno  muzeów w Polsce 2018.pdf*, nimoz.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ⁹ W teorii interesariuszy Roberta E. Freemana zostały wyr znione rózne kategorie, ale w artykule odwołam się wy cznie do jednej z nich – interesariuszy otoczenia. Więcej zob. B. Wit, *Model biznesu z perspektywy interesariuszy*, „Quarterly Journal” 2016, nr 4 (19), s. 88.
- ¹⁰ Przyk dem takiej dyskusji było m.in. spotkanie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej 8 marca 2016 r.: *Muzea a wspólnota – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Spotkanie z Joann  Mytkowsk  i Claire Bishop*, artmuseum.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ¹¹ Ostatnim takim spotkaniem muzealników i naukowców była konferencja naukowa *Nowoczesne muzeum – relacje i narracje*, zorganizowana przez Muzeum Okręgowe w Toruniu, w dniach 20-22 kwietnia 2022 r.
- ¹² B. Wit, *op. cit.*
- ¹³ M. Grzybek, *Zar dzanie relacjami z interesariuszami jako jeden z elementów społecznej odpowiedzialno i biznesu*, Forum Odpowiedzialnego Biznesu, odpowiedzialnybiznes.pl [dostęp: 14.06.2022].
- ¹⁴ R. Wiśniewski, G. Pol, R. P sek, A. Bąk, *op. cit.*, s. 129.
- ¹⁵ P. Bartkowiak, D. Dudek, E. Wszendybył-Skulska, *Koncepcja społecznej odpowiedzialno i i koncepcja zrównoważonego rozwoju w procesie funkcjonowania organizacji*, Kraków 2016, s. 43.
- ¹⁶ EUR-Lex – 52011DC0681 – EN – EUR-Lex, europa.eu [dostęp: 14.06.2022].
- ¹⁷ ISO 26000 | Polski Komitet Normalizacyjny, pkn.pl [dostęp: 14.06.2022].

- ¹⁸ Szczegółowe informacje o poszczególnych etapach projektu NIMOZ-u, który dotyczył różnych grup publiczności muzeów w Polsce (społeczności lokalnej / 2018, osób starszych / 2019, dorosłych w wieku produkcyjnym / 2020, dzieci i młodzieży / 2021, na: Publiczność muzeów, nimoz.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ¹⁹ Badania jakościowe były realizowane w formie indywidualnych wywiadów pogłębionych (N: 110) i zogniskowanych wywiadów grupowych (N: 33).
- ²⁰ Szczegółowa analiza rezultatów badań została zebrana w publikacji *Publiczność (w) muzeach*, opracowanej przez zespół realizujący program NIMOZ-u w składzie: P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, J. Grzonkowska (w przygotowaniu).
- ²¹ S. Kowalska, *Argumenty za i przeciw społecznej odpowiedzialności biznesu*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie” 2014, nr 1, s. 211.
- ²² Ł. Gawęł, *op. cit.* Jednym z programów o tej tematyce była edycja muzealnego think tanku w 2017 r. Więcej zob. *Muzealny think-tank: muzeum odpowiedzialne społecznie*, Forum Odpowiedzialnego Biznesu, odpowiedzialnybiznes.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ²³ Więcej zob. *Muzealny think-tank „Muzeum odpowiedzialne społecznie”*, Muzeum POLIN, youtube.com [dostęp: 26.04.2022].
- ²⁴ W ramach projektu NIMOZ-u badania jakościowe były realizowane od 2017 do 2020 r.
- ²⁵ B. Rok, *Odpowiedzialny biznes w nieodpowiedzialnym świecie. Raport Akademii Rozwoju Filantropii w Polsce oraz Forum Odpowiedzialnego Biznesu*, Warszawa 2004, s. 46; *Odpowiedzialny biznes w nieodpowiedzialnym świecie*, Forum Odpowiedzialnego Biznesu, odpowiedzialnybiznes.pl [dostęp: 26.04.2022].
- ²⁶ Ł. Gawęł, *op. cit.*
- ²⁷ A. Czerne, E. Nieroba, *Na styku historii i codzienności. Społeczność lokalna wobec miejsca pamięci*, Opole 2017, s. 253-304.
- ²⁸ R. Wiśniewski, G. Pol, R. Płasek, A. Bąk, *op. cit.*, s. 122-147.
- ²⁹ Takim przykładem jest m.in. Ustawa z dnia 24 kwietnia 2003 r. o działalności pożytku publicznego i o wolontariacie, Dz.U. 2020, poz. 1057.
- ³⁰ P. Bartkowiak, D. Dudek, E. Wszendybył-Skulska, *op. cit.*, s. 15-16.
- ³¹ N. Simon, *The Art of Relevance*, California 2016.
- ³² P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, *op. cit.*, s. 39-58.
- ³³ W tym wypadku pojęcie dialogiczności oznacza umożliwienie budowania relacji w odpowiedzi na potrzeby Innego, co łączy się z poczuciem odpowiedzialności za Innego. Więcej zob. M. Januszkiewicz, *Dialogiczność jako demitologizacja Ja solipsystycznego*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2015, nr 1 (9), s. 74.
- ³⁴ Z uwagi na kolejny kryzys ten wątek wybrzmiewa teraz najmocniej w trakcie działań realizowanych z myślą o muzealnikach i uchodzących z Ukrainy, których to działań do 12 kwietnia 2022 było 116. Więcej zob. Kopia Zestawienie – stan na 12 kwietnia 2022.xlsx, nimoz.pl [dostęp: 5.05.2022].
- ³⁵ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, Warszawa 2007; T.H. Eriksen, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, tłum. G. Sokół, Warszawa 2003.
- ³⁶ U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze od innej nowoczesności*, tłum. S. Cieśla, Warszawa 2002.
- ³⁷ P. Assunção dos Santo, *Introduction: To understand New Museology in the 21st Century*, w: *To understand New Museology in the 21st Century*, „Sociomuseology” 2010, t. 3, №37; *Museology in tribal contexts*, „Icofom Study Series” 2021, t. 49, nr 1.

Bibliografia

- Barańska Katarzyna, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013.
- Bartkowiak Piotr, Dudek Dariusz, Wszendybył-Skulska Ewa, *Koncepcja społecznej odpowiedzialności i koncepcja zrównoważonego rozwoju w procesie funkcjonowania organizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Beck Ulrich, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze od innej nowoczesności*, tłum. Stanisław Cieśla, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2002.
- Byszewski Janusz, Nessel-Lukasik Beata, *Muzeum relacyjne. Przed/za progiem*, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Króla Jana III w Wilanowie, Sulejówkę 2020 („Muzeologia”, seria B, t. 1).
- Castells Manuel, *Społeczeństwo sieci*, tłum. Mirosława Marody, Warszawa 2007.
- Czerne Anna, Nieroba Elżbieta, *Na styku historii i codzienności. Społeczność lokalna wobec miejsca pamięci*, Centralne Muzeum Jeńców Wojennych w Łąbinowicach-Opolu, Opole 2017.
- Eriksen Thomas H., *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, tłum. Grzegorz Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.
- Freeman Robert E., *Strategic Management. A Stakeholder Approach*, Pitman, Boston 1984.
- Friedman Andrew L., Miles Samantha, *Stakeholders. Theory and Practice*, University Press, Oxford 2006.
- Gawęł Łukasz, *Społeczna odpowiedzialność organizacji kultury. Muzeum w otoczeniu społecznym*, w: *Zarządzanie w kulturze. Teoria i praktyka*, Anna Pluszyńska, Agnieszka Konior, Łukasz Gawęł (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, s. 81-94.
- Januszkiewicz Michał, *Dialogiczność jako demitologizacja Ja solipsystycznego*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe” 2015, nr 1 (9), s. 284-298.
- Kowalska Sylwia, *Argumenty za i przeciw społecznej odpowiedzialności biznesu*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Humanitas. Zarządzanie” 2014, nr 1, s. 211-221.
- Kwiatkowski Piotr T., Nessel-Lukasik Beata, *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018.
- Rivière Georges H., *L'émuseé, un modèle évolutif (1971-1980)*, w: André Desvallées, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, t. 1, Mâcon 1992, s. 440-445.
- Rok Bolesław, *Odpowiedzialny biznes w nieodpowiedzialnym świecie. Raport Akademii Rozwoju Filantropii w Polsce oraz Forum Odpowiedzialnego Biznesu*, Warszawa 2004.
- Simon Nina, *The Art of Relevance*, Museum 2.0 Santa Cruz, California 2016.
- Soin Maciej, *Teoria interesariuszy a neopragmatyzm*, „Prakseologia” 2017, nr 159, s. 83-106.
- To understand New Museology in the 21st Century*, „Sociomuseology” 2010, t. 3, №37.
- Wiśniewski Rafał, Pol Grażyna, Płasek Rafał, Bąk Agnieszka, *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2021.
- Wit Bogdan, *Model biznesu z perspektywy interesariuszy*, „Quarterly Journal” 2016, nr 4 (19), s. 87-99.

dr Beata Nessel-Łukasik

Socjolożka, historyczka sztuki, absolwentka Szkoły Nauk Społecznych Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Muzealniczka związana z Muzeum Narodowym w Warszawie (1998–2010) i Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku (2011–2021). Twórczyni Działu Programów Lokalnych, współautorka muzeum relacyjnego, Archiwum Społecznego Sulejówka i innych projektów partycypacyjnych oraz tekstów publikowanych w „Kulturze i Społeczeństwie”, „Kulturze Współczesnej”, „Zarządzaniu Kulturą” i in. Adiunktka w Katedrze Socjologii Ogólnej i Badań Interdyscyplinarnych Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej. Członkini Stowarzyszenia Muzealników Polskich (SMP), Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM); bnessel@aps.edu.pl.

Word count: 3736; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 37

Received: 05.2022; **Reviewed:** 05.2022; **Accepted:** 05.2022; **Published:** 07.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9131

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Nessel-Łukasik B.; W KRĘGU WSPÓŁPRACOWNIKÓW. MUZEUM JAKO ODPOWIEDZIALNA INSTYTUCJA WSPÓLNOTOTWÓRCZA. *Muz.*, 2022(63): 59-64

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 210-220
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2022
data recenzji – 10.2022
data akceptacji – 10.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0016.0749

SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ PUBLICZNYCH INSTYTUCJI KULTURY – PRZYKŁAD MUZEALNICTWA. OBSERWACJE, REFLEKSJE I WSTĘPNA ANALIZA – PODSUMOWANIE ETAPU BADAŃ FOKUSOWYCH*

*SOCIAL RESPONSIBILITY OF PUBLIC CULTURAL
INSTITUTIONS – THE EXAMPLE OF MUSEOLOGY.
OBSERVATIONS, REFLECTIONS AND
PRELIMINARY ANALYSIS – SUMMARY OF THE
FOCUS GROUP STAGE*

Marianna Otmianowska

Muzeum Łazienki Królewskie
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID 0000-0003-4253-5065

Izabela Bukalska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID 0000-0001-7930-1700

Abstract: The term ‘social responsibility of museums’ implies various associations, most frequently referring to the sphere of management and the activities of commercial entities in accordance with the ISO 26000 standard. In this article, we report on some of the tasks performed in connection with a project based on a sociological perspective and addressing the social responsibility of public cultural institutions such as museums. As this concept is relatively new, we decided to check how it is understood in the social world of Polish museum professionals. The research was therefore carried out using elements of the grounded theory methodology, i.e., the concepts

(categories) were not defined at the outset, but defined and characterised in the course of the research according to the understanding of the respondents. Using a triangulation of methods, an analysis of found data, individual interviews in Polish museums (IDI) and focus group interviews (FGI) in Polish and international groups were conducted. A particularly interesting strand of the Project was museum education and its growing importance. This article focuses on the conducted focus group interviews (FGI). A specific commentary on the findings is provided by the reflections given during a guest lecture by Dr Bernadette Lynch organised as part of the Project.

Keywords: museums and social responsibility, museum education, museum learning, museums’ inclusion, COVID-19 pandemic, qualitative research methods.

W latach 2020–2021 odbyło się pięć wywiadów fokusowych (FGI) oraz wykład gościnny dr Bernadette Lynch na Wydziale Społeczno-Ekonomicznym Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (UKSW) w ramach projektu ulokowanego w dyscyplinie socjologii: *Społeczna odpowiedzialność publicznych instytucji kultury – przykład muzealnictwa*¹. Dwa wywiady z udziałem międzynarodowych ekspertów, trzy w gronie polskich stanowiły jeden z kilku etapów szerszego projektu badawczego realizowanego przy Katedrze Socjologii Kultury UKSW, związanego z badaniem koncepcji społecznej odpowiedzialności w muzeach. Artykuł jest próbą podsumowania tego etapu badań. W pierwszej części zostaną omówione założenia projektu, cele i metodologia, a w drugiej – własności kategorii², „społeczna odpowiedzialność muzeów” oraz perspektywa odnośnie do roli edukacji muzealnej i jej odpowiedzialności społecznej³.

U podstaw projektu należy wskazać dwa kluczowe procesy. Jeden z nich to dokonująca się współcześnie globalna redefinicja społecznej roli muzeów i rosnące zaangażowanie w kwestie etyczne i wartości wspólnotowe. Wspomniana przemiana uwzględniła potencjał i znaczenie funkcji edukacyjnej. Drugi dotyczy rozwijającej się coraz bardziej dynamicznie w środowisku polskim praktyki prowadzenia badań ilościowych i jakościowych w muzeach⁴.

Współczesne rozważania wokół społecznej odpowiedzialności muzeów⁵, ich inkluzyjności, różnorodności, demokratyzacji, dostępności oraz działalności o charakterze relacyjnym⁶ czy partycypacyjnym⁷ oraz znaczenia przypisywane w każdym z tych aspektów funkcji edukacyjnej wydają się naturalnym etapem w toczącej się od wielu lat debacie. Uczestniczą w niej instytucje muzealne oraz m.in. społeczności lokalne, ponadlokalne, a w ostatnim czasie również zbiorowości wirtualne.

Wychodząc od refleksji o uspołecznianiu się muzeów, w omawianym projekcie podjęto próbę odkrycia sposobu postrzegania i realizacji idei ich odpowiedzialności społecznej⁸, ale także określenia miejsca i roli przypisywanej współcześnie edukacji muzealnej. Pamiętając o normie ISO 26000, autorki nie traktowały jej jako jedynego punktu odniesienia. Ich zamierzeniem zdecydowanie bardziej była próba zbadania, w jaki sposób aktorzy społecznego świata muzealnictwa postrzegają i definiują tę ideę. Analizowano m.in. to zagadnienie wobec społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej, zaangażowanie w nią, rolę, jaką odgrywa wewnątrz

instytucji oraz wobec publiczności. Poświęcono także uwagę kwestiom demokratyzacji i inkluzyjności muzeów. Mogą się z tym również wiązać zagadnienia misji i celów ich działalności oraz strategii rozwoju muzealnictwa i poszczególnych instytucji. Ponadto w trakcie procesu badawczego pojawił się problem dotyczący zmian zachodzących w edukacji muzealnej i relacji z publicznością wywołanych przez pandemię wirusa COVID-19.

Badania były prowadzone w paradygmacie interakcjonizmu symbolicznego. Wykorzystano elementy metodologii teorii ugruntowanej (MTU) opracowanej w 1967 r. przez Barneya G. Glasera i Anselma L. Straussa: brak konceptualizacji na początku badań (w tym wypadku: brak „gotowych” i zdefiniowanych kategorii), metodę ciągłego porównywania przypadków, teoretyczne próbkowanie, triangulację metod oraz kodowanie⁹. Zastosowano tylko wybrane zasady MTU, z pominięciem celu finalnego formułowania hipotez i teoretycznych uogólnień. Triangulacja metod polegała na połączeniu analizy danych zastanych¹⁰, indywidualnych wywiadów pogłębionych (IDI)¹¹ oraz wywiadów fokusowych (FGI). Łącznie odbyło się 59 wywiadów indywidualnych (IDI)¹² oraz 5 zogniskowanych wywiadów grupowych (FGI). W pierwszej kolejności przeprowadzono dwa wywiady grupowe w gronie polskim z dyrektorami i edukatorami, następnie dwa w gronie międzynarodowym oraz jeden wśród polskich edukatorów. W ramach projektu miał miejsce także gościnny wykład dr B. Lynch¹³, pt. *Challenging the unhelpful museum: radically changing museums to face up to our collective future* (rys. 1).

Badania fokusowe (FGI), ze względu na okres pandemii, przy zachowaniu możliwie największej liczby wskazówek metodologicznych, przeprowadzono on-line. Pierwotnie zakładano cztery zogniskowane wywiady grupowe w gronie ekspertów (w tym z kadrą zarządzającą w polskich muzeach). Dwa pierwsze z udziałem osób z Polski, a dwa następne o charakterze międzynarodowym. Po częściowej analizie postanowiono przeprowadzić dodatkowy, piąty wywiad, w którym uczestniczyli polscy edukatorzy (tabela 1–5). Istotne było, aby uczestnicy reprezentowali różne stanowiska i kompetencje oraz odmienne typy muzeów, różniące się pod względem doświadczenia w realizacji projektów społecznych, wielkości, typu organizatora, charakteru zbiorów czy lokalizacji.

Wywiady w języku polskim dotyczyły zagadnień związanych z zaangażowaniem i rozwojem muzeów, partycypacją

i działalnością lokalną, a także opinii o bieżącej sytuacji, diagnozy potrzeb i perspektyw rozwoju, szans oraz wyzwań. Wywiady międzynarodowe pozwoliły na porównanie doświadczeń i spojrzenie na wymienione wyżej tematy w szerszym kontekście. Pojawiły się także nowe wątki oraz poszerzył się zakres obszarów, na których muzea mogą działać odpowiedzialnie. W ramach piątego, nieplanowanego wcześniej, wywiadu grupowego poszukiwano danych uzupełniających diagnozę edukatorów wobec ich poczucia sprawczości, współpracy i interakcji z pozostałymi pracownikami, możliwości rozwoju oraz doceniania ich wiedzy i zaangażowania przez dyrektora, a także pozostałych muzealników¹⁴.

Określenie „społeczna odpowiedzialność” nie jest jeszcze powszechnie stosowane w społecznym świecie muzealnictwa i było interpretowane przez respondentów na wiele sposobów. Odnoszono je do zagadnień związanych z dostępnością, niepełnosprawnościami, współpracą ze społecznością lokalną, ekologią, wychowaniem czy wolontariatem muzealnym. Respondenci angażowali się w rozmowy i dzielili się swoimi koncepcjami, lecz nie zawsze określali je w tych kategoriach. Były także osoby, które nie podejmowały dalszej rozmowy w tym aspekcie, twierdząc, że określenia te nie pasują do muzeów, a dotyczą jedynie sektora prywatnego. Nazywano je „nowomową korporacyjną” lub wręcz „pustosłowiem”. Należy zauważyć, że w gronie międzynarodowym zrozumienie idei społecznej odpowiedzialności muzeów okazało się większe i nie budziło tak skrajnych refleksji, jak wśród polskich respondentów.

Spektrum odpowiedzi na pytania o znaczenie określenia „społeczna odpowiedzialność muzeów” było szerokie – od negacji sformułowania po pogłębione analizy zarówno w ramach rozwoju społeczności muzealników, jak i relacji z publicznością i potencjalną publicznością. Własności kategorii, definiujące omawiane zagadnienie, można umiejscowić w obszarach takich jak relacje wewnętrzne, ład organizacyjny, strategia rozwoju, relacje zewnętrzne, zaangażowanie społeczne, działalność zorientowana na wartości społeczne, monitorowanie potrzeb odbiorców i kształcenie. Zdecydowany akcent kładziono w rozważaniach na rolę, którą w takiej koncepcji odgrywać może i powinna działalność edukacyjna muzeów.

Materiały zebrane podczas prowadzonych wywiadów grupowych pozwoliły zaobserwować, że wśród muzealników toczą się nieustanne negocjacje na temat miejsca edukacji w hierarchii ważności ustawowych funkcji muzeów. Zależnie od zajmowanego stanowiska przypisywana jest inna rola edukacyjnej funkcji muzeów w misji, celach strategicznych i operacyjnych instytucji, a także kształtowaniu wizerunku. Zdiagnozowane różnice wytyczają granice swobodnego subświata edukacji muzealnej w ramach społecznego świata muzealnictwa, w nawiązaniu do koncepcji społecznych światów Tamotsu Shibutaniego i Straussa¹⁵. Zależnie od strategii rozwoju danej instytucji edukacja muzealna może przyjmować rolę służebną, centralną lub autoteliczną. Istotna powinna być każdorazowa próba uchwycenia znaczenia funkcji edukacyjnych i zadań związanych z nią pracowników w dwóch podstawowych układach komunikacyjnych zachodzących w muzeach, wewnątrz organizacji, jak i na zewnątrz, między instytucją a publicznością. Wiedza i doświadczenie pracowników edukacji muzealnej – koordynatorów, przewodników, edukatorów, osób odpowiedzialnych

za rezerwacje i obsługę zwiedzających stanowi źródło informacji zarówno o potrzebach współpracowników, jak i odbiorców, a także potencjalnych odbiorców.

W ramach każdego społecznego świata pracują swoiste areny debat¹⁶. W wyodrębnionym społecznym świecie muzealnictwa i subświecie edukacji muzealnej dostrzeżono w toku badań 15 aren negocjacji wokół swoistych punktów zapalnych nazywanych w literaturze obiektami granicznymi¹⁷. Warto przywołać szczególnie te, które oscylują wokół pola zagadnień edukacyjnych w relacjach zewnętrznych: a) debata wokół typologii odbiorców edukacyjnej oferty muzeów; b) debata na temat analizy potrzeb osób zwiedzających muzea; c) debata wokół dialogu edukacji muzealnej z publicznością; d) debata wokół muzealnych programów dedykowanych kształceniu formalnemu i pozaformalnemu; e) debata wokół muzealnej oferty edukacyjnej dedykowanej kształceniu nieformalnemu; f) debata wokół koncepcji muzeum dostępnego.

Na podstawie rozmów można zauważyć, iż w wyniku zmiany praktyk i technik działania podczas pandemii wirusa COVID-19 w muzeach następuje powolna, ale zauważalna próba zmiany świadomości wobec znaczenia i potencjału działalności edukacyjnej. Jednocześnie wyraźnie podkreślano wagę współpracy rzeczywistej, a nie wirtualnej, szczególnie w grupach rodzinnych oraz wśród dzieci i młodzieży. Wersja cyfrowa może stanowić punkt wyjścia, jednak bardzo istotne jest realne spotkanie w muzeum, we współdziałaniu. *Doszło tam do bardzo ciekawych sytuacji społecznych. Pozwoliło nam zobaczyć edukację muzealną w nowym świetle* [Fok_PL_2_4].

Wyrażenie „społeczna odpowiedzialność edukacji muzealnej”, według wypowiedzi respondentów, tworzy niejednorodne pole znaczeniowe. Już sama analiza nazewnictwa działów czy departamentów muzeów odpowiedzialnych za działalność edukacyjną – m.in. oświaty, edukacji, pośrednictwa (*brokerage*), zaangażowania, mediacji (*mediation*), kontaktów z publicznością – uwypukla tę różnorodność i ukazuje szeroką skalę kompetencji. Podejmując próbę definiowania społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej, można ją osadzić w następujących kontekstach (tabela 6):

1. Wychowywanie. Należy je ujmować szeroko, w ramach koncepcji kształcenia przez całe życie, zarówno w kwestiach kompetencji społecznych, kulturowych, jak i konkretnych postaw czy umiejętności. Badani wskazywali potrzeby wychowywania m.in. estetycznego, patriotycznego, ekologicznego, demokratycznego w oparciu o istotne wartości społeczne.

2. Dydaktyka. W swoich spostrzeżeniach respondenci podkreślali konieczność zaangażowania muzeów w trzy poziomy kształcenia: formalne, pozaformalne i nieformalne. Zdecydowany akcent kładziono na doświadczenie, angażowanie wielu zmysłów i stosowanie metod aktywizujących – od dyskusyjnych po warsztatowe, a nawet teatralne czy muzyczne bez względu na charakter grupy odbiorców.

3. Tworzenie więzi. Wskazywano działalność edukacyjną muzeów nie tylko jako obszar, gdzie można nawiązywać i wzmacniać relacje, lecz także jako instytucje odpowiedzialne za ich budowanie w wymiarze lokalnym, ponadlokalnym i wirtualnym. Stosowanie szczególnie metod aktywizujących sprzyja tym wyzwaniom oraz stwarza warunki umożliwiające pokonywanie przeszkód m.in. emocjonalnych, mentalnych, a także infrastrukturalnych.



Rysunek 1. Mapa myśli (graphic recording) stworzona podczas wykładu gościnnego on-line dr Bernadette Lynch, zatytułowanego *Challenging the unhelpful museum: radically changing museums to face up to our collective future*, rys. GoTek Rysuje

Drawing 1. Graphic recording created during the guest online lecture of Dr Bernadette Lynch titled *Challenging the unhelpful museum: radically changing museums to face up to our collective future*, Drawing GoTek Rysuje

UNHELPFUL MUSEUM

19.03.
2021

SUPERVISOR:



RAFAL
WIŚNIEWSKI

TO FACE UP TO OUR COLLECTIVE FUTURE



Tabela 1. Oznaczenia uczestników wywiadu fokusowego on-line nr 1 (FGI) w gronie kadry zarządzającej w muzeach. Badanie przeprowadzone wśród polskich uczestników

Table 1. Designation of the online FGI No. 1 participants among museum executives. Research conducted among Polish participants

ZAJMOWANE STANOWISKO, PEŁNIONA FUNKCJA	INSTYTUCJA	OZNACZENIE
Członek kadry zarządzającej	Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN	Fok_PL_1_1
Członek kadry kierowniczej	Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, APS im. M. Grzegorzewskiej w Warszawie	Fok_PL_1_2
Adiunkt, profesor	Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski	Fok_PL_1_3
Członek kadry zarządzającej	Muzeum Wsi Lubelskiej, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego	Fok_PL_1_4
Członek kadry zarządzającej, kurator wystaw	Biuro Wystaw Artystycznych w Tarnowie	Fok_PL_1_5
Członek kadry zarządzającej	Muzeum im. Przypkowskich w Jędrzejowie	Fok_PL_1_6
Członek kadry zarządzającej	Muzeum Stutthof w Sztutowie	Fok_PL_1_7

Tabela 2. Oznaczenia uczestników wywiadu fokusowego on-line nr 2 (FGI) w gronie kadry kierowniczej związanej z edukacją w muzeach. Badanie przeprowadzone wśród polskich uczestników

Table 2. Designation of the online FGI No. 2 participants among museum executives connected with museum education. Research conducted among Polish participants

ZAJMOWANE STANOWISKO, PEŁNIONA FUNKCJA	INSTYTUCJA	OZNACZENIE
Członek kadry kierowniczej	Narodowy Instytut Fryderyka Chopina	Fok_PL_2_1
Kurator wystaw, facylitator, społecznik	Kolektyw Muzea dla Klimatu	Fok_PL_2_2
Członek kadry kierowniczej	Europejskie Centrum Solidarności	Fok_PL_2_3
Adiunkt, profesor	Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski	Fok_PL_2_4
Członek kadry kierowniczej	Muzeum Łazienki Królewskie	Fok_PL_2_5
Członek kadry zarządzającej związany z obszarem edukacji	Muzeum Pałacu Jana III w Wilanowie, Forum Edukatorów Muzealnych	Fok_PL_2_6
Członek kadry kierowniczej	Muzeum Narodowe w Warszawie	Fok_PL_2_7
Wolontariusz	Muzeum Powstania Warszawskiego	Fok_PL_2_8

Tabela 3. Oznaczenia uczestników wywiadu fokusowego on-line nr 3 (FGI). Badanie przeprowadzone wśród międzynarodowych uczestników związanych z muzealnictwem

Table 3. Designation of the online FGI No. 3 participants. Research conducted among international participants connected with museology

ZAJMOWANE STANOWISKO, PEŁNIONA FUNKCJA	INSTYTUCJA	OZNACZENIE
Deputy Director, Education and Visitors	National Museums Liverpool, England	Fok_INT_1_1
Professor, President of the International Committee for Museology of ICOM (ICOFOM)	Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil	Fok_INT_1_2
Profesor, President of ICOM Committee	University of Belgrade, Serbia	Fok_INT_1_3
Learning & Engagement Manager	Santa Cruz Museum of Art & History, USA	Fok_INT_1_4
Chief curator of Modern and Contemporary Arts	Slovak National Gallery, Bratislava, Slovakia	Fok_INT_1_5

Tabela 4. Oznaczenia uczestników wywiadu fokusowego on-line nr 4 (FGI). Badanie przeprowadzone wśród międzynarodowych uczestników związanych z muzealnictwem

Table 4. Designation of the online FGI No. 4 participants. Research conducted among international participants connected with museology

ZAJMOWANE STANOWISKO, PEŁNIONA FUNKCJA	INSTYTUCJA	OZNACZENIE
Head of Learning and National Programs	The National Gallery in London	Fok_INT_2_1
Head of Education	District Six Museum in Cape Town	Fok_INT_2_2
Head of the Education Centre	Kumu Art Museum in Tallinn	Fok_INT_2_3
Project Director Raranga Matihiko	Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Wellington	Fok_INT_2_4
President of The Association of European Open Air Museums	Bokrijk, Genk, Belgium	Fok_INT_2_5

Tabela 5. Oznaczenia uczestników wywiadu fokusowego on-line nr 5 (FGI) w gronie edukatorów muzealnych. Badanie przeprowadzone wśród polskich uczestników

Table 5. Designation of the online FGI No. 5 participants among museum educators. Research conducted among Polish participants

TYP MUZEUM	EDUKATOR – OZNACZENIE
Muzeum poświęcone literaturze i historii regionu, z oddziałami, będące samorządową instytucją kultury. Ulokowane w mieście na prawach powiatu.	Fok_Eduk_1
Muzeum historyczne w obiekcie zabytkowym, z oddziałami, o znaczeniu zarówno polskim, jak i ogólnopolskim, dla którego organizatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Znajduje się w mieście wojewódzkim.	Fok_Eduk_2
Muzeum narodowe z oddziałami, współprowadzone przez samorząd województwa i Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Znajduje się w mieście wojewódzkim na prawach powiatu.	Fok_Eduk_3
Muzeum sztuki współczesnej, będące samorządową instytucją kultury. Znajduje się w mieście wojewódzkim na prawach powiatu.	Fok_Eduk_4
Muzeum historyczno-martyrologiczne, dla którego organizatorami są Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz samorząd. Znajduje się w mieście wojewódzkim na prawach powiatu.	Fok_Eduk_5
Muzeum historyczne będące samorządową instytucją kultury. Znajduje się w mieście na prawach powiatu.	Fok_Eduk_6
Centrum nauki o charakterze pracy podobnym do muzeum, znajdujące się w mieście wojewódzkim.	Fok_Eduk_7

4. Inkluzyjność. Respondenci przywoływali działalność partycypacyjną, relacyjną, lecz także minimalizującą wszelkie bariery w dostępie do oferty muzeów, zwłaszcza z myślą o odbiorcach ze szczególnymi potrzebami. Zwłaszcza w wypowiedzi pracownika District Six Museum w RPA został zauważony potencjał tworzenia demokratyzacji muzeum poprzez słuchanie społeczeństwa. Zwrócił on uwagę na wspólnotowy charakter muzeum, uzyskany dzięki upodmiotowieniu i oddaniu głosu ludziom przez stulecia marginalizowanym i pozbawianym własnej narracji.

5. Kwestie organizacyjne. Wybrzmiewało znaczenie zaangażowania działów edukacji w interakcjach wewnętrznych oraz ich potencjał w rozwoju organizacyjnym muzeów. Należy zauważać potencjał edukacji muzealnej w obszarach zarządzania, komunikacji, współpracy i rozwoju.

6. Kwestie wizerunkowe. Działalność edukacyjna muzeów i związani z nią pracownicy mogą stanowić istotny wkład w kształtowanie charakteru i wizerunku całych instytucji. Respondenci podkreślali relację aktywizujących metod, demokratyzacji oraz wiarygodności przekazu i kompetencji miękkich muzealników do rozwoju muzeów stanowiących miejsca zarówno dialogu, jak i komfortowego spędzania czasu.

Syntetyzując wyniki badań, można zaproponować trzy główne kierunki, w ramach których dzięki działaniom edukacyjnym muzea w kontakcie z publicznością mają możliwość kształtowania, uczenia i stwarzania warunków rozwoju, a każde z nich należy traktować szeroko. Wzmacniają one wizerunek muzeum jako instytucji zaufania publicznego, prorozwojowej, aktywizującej społecznie, stanowiącej filar

Tabela 6. Przykładowe cytaty pochodzące z wypowiedzi uczestników eksperckich badań fokusowych, wskazujące konteksty społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej

Table 6. Quotation examples from the statements of the participants in the expert FGI pointing to the social contexts of museums' social responsibility

KONTEKSTY SPOŁECZNEJ ODPOWIEDZIALNOŚCI EDUKACJI MUZEALNEJ	FRAGMENT WYPOWIEDZI	OZNACZENIE UCZESTNIKA
Wychowywanie	<i>Możemy emancypować tego widza, pokazywać mu, że jest silnym podmiotem i może zabierać głos i może on takie nastawienie zabierze gdzieś indziej i będzie w ogóle takim pewnym siebie człowiekiem, który będzie chciał zabierać głos w innych sytuacjach społecznych i będzie chciał się wypowiadać i będzie miał swoje zdanie.</i>	Fok_PL_2_3
Dydaktyka	<i>Staramy się stosować słowa klucze, uważnie się przyglądać tej podstawie programowej, żeby odpowiadać na potrzeby nauczycieli i im pomóc, ale z drugiej strony możemy trochę iść ten kroczek do przodu. Tzn. możemy rozwijać ten model edukacji, wbrew pozorom szybciej niż szkoły.</i>	Fok_PL_1_1
Tworzenie więzi	<i>Wspólnota, czyli że uczyć się w grupie. Wiem, że ta grupa jest jakimś wsparciem dla mnie. Wiem, że uczyć się od tej grupy różnych rzeczy. To jest też poczucie bezpieczeństwa. To jest taka podstawa. Przychoǳę do miejsca np. muzeum, w którym czuję się dobrze, czuję się zaproszona, czuję się chciana.</i>	Fok_PL_2_4
Inkluzyjność	<i>Myślę, że tych odbiorców muzealnych powinniśmy traktować w sposób bardzo wrażliwy, tzn. jeśli chcemy konsekwentnie trzymać się tej definicji edukacji jako relacji, to powinniśmy cały czas zastanawiać się nie tyle, na ile oni stawiają opór, ale też co oni mają nam ważnego do powiedzenia. Na ile mają oni takie a nie inne ciekawe wyobrażenia na temat edukacji. I nawet jeśli są one zbyt sztywne w stosunku do tego, co my oferujemy, to są warte usłyszenia i uwzględnienia, jeśli działanie muzealne ma być działaniem partycypacyjnym i relacyjnym.</i>	Fok_PL_1_2
Kwestie organizacyjne	<i>Pracujemy z niezwykle wartościowymi zbiorami nie tylko w sensie finansowym, ale także kulturowym. Żeby wspólnie o to zadbać, musimy współpracować. Bo to wpływa na to jakie działania edukacyjne oferujemy w przestrzeniach galerii. To bardzo interesująca równowaga, między troską o kolekcję i myśleniem o przyszłych pokoleniach, a szukaniem rozwiązań na zaangażowanie publiczności.</i>	Fok_INT_2_1
Kwestie wizerunkowe	<i>Muzeum musiałoby też uznać, że nie jest jedynym depozytariuszem wiedzy na dany temat, gdzieś stwarza moment, w którym możemy rozmawiać.</i>	Fok_PL_2_7

demokratyzacji, inkluzyjności i innowacji. *Rozwój kompetencji społecznych, fakt, że dzieci nie tylko wchodzą w relacje społeczne, ale też uczą się od siebie nawzajem, że muzeum jest takim miejscem, laboratorium, że różni ludzie mogą się spotkać, wymienić doświadczeniami, pobyć ze sobą w różny sposób, jest niezmiernie istotny* [Fok_PL_2_4].

Powyższy przegląd głównych konkluzji można skomentować refleksjami Lynch, wygłoszonymi podczas gościnnego wykładu, zilustrowanymi także w formie mapy myśli (rys. 1). Bazując na międzynarodowych przykładach, rozważała, jak muzea mogą działać w dystansie do swoich doświadczeń, uprzedzeń czy wykluczeń na rzecz budowania wspólnoty, solidarności i demokracji. Analizowała, czy współcześnie można używać określenia *useful museum*, czyli „muzeum użyteczne”. Proponowała, by rozwijając współpracę z publicznością w obszarach komunikacji, edukacji i zaangażowania, stwarzać możliwości rozwoju i budowania społecznego kapitału, więzi, relacji i podstaw wspólnotowości, szczególnie w wyniku pandemii. Akcentowała wagę relacji wewnątrz instytucji i postulowała, by instytucje, angażując wszelkie kompetencje, poddały rewizji swoją użyteczność społeczną, aby uniknąć w przyszłości sytuacji, kiedy publiczność zaniega ich potencjał.

Publiczność stanowi część instytucji. Muzeum musi mieć rolę publiczną i społeczną odpowiedzialność wobec publiczności osadzoną w całym muzeum, a nie tylko w jego fragmentach i poszczególnych działach. Muzea, które odnoszą

*największe sukcesy na świecie, to muzea, które to rozumieją, wymagają tego od całej instytucji i wszystkich pracowników*¹⁸.

Badacze społeczni mają zatem do wypełnienia niebagatelną rolę polegającą nie tylko na zrozumieniu aktualnej wizji odpowiedzialności społecznej u różnych aktorów współtworzących politykę rozwoju muzeów, ale także przekazaniu im narzędzi do podjęcia dojrzałej refleksji. Wydaje się zasadne, aby muzea podejmowały badania w obszarach tematycznych określających kategorię odpowiedzialności społecznej, a następnie ich wyniki wdrażały w realizacji swojej misji i wizji. Wspomaganie otwartej i dialogicznej strategii działania, gdzie jednym z priorytetów jest dowartościowanie edukacji muzealnej, wymaga najpierw rzetelnej diagnozy sytuacji.

Niniejszy artykuł stanowi podsumowanie najważniejszych zdiagnozowanych podczas realizacji projektu kontekstów. Zarysowane wątki zasługują na rozwój w kolejnych inicjatywach badawczych. W ramach opisywanego projektu planowana jest kontynuacja badań, dedykowana relacji muzeów ze społecznościami lokalnymi. Na zakończenie wypada zauważyć, że wszyscy uczestnicy opisanych wywiadów grupowych wspominali o wartości podobnych wydarzeń, które umożliwiają wymianę doświadczeń, sieciowanie i nawiązywanie relacji. Waga takich opinii pozwala na refleksję o potrzebie zarówno kontynuacji badań w obszarze muzealnictwa w procesie ich uspołeczniania, jak i rozwoju procesów komunikacyjnych.

Streszczenie: Pojęcie „społeczna odpowiedzialność muzeów” implikuje różne skojarzenia, najczęściej odwołujące się do sfery zarządzania i działalności podmiotów komercyjnych zgodnie z normą ISO 26000. W artykule relacjonujemy część zadań wykonanych w związku z projektem ułożonym w dyscyplinie socjologii, podejmującym temat społecznej odpowiedzialności publicznych instytucji kultury, jakimi są muzea. Ponieważ ta koncepcja jest stosunkowo nowa, postanowiliśmy sprawdzić, jak jest rozumiana w społecznym świecie polskich muzealników. Badania zostały zatem przeprowadzone z wykorzystaniem elementów metodologii teorii ugruntowanej – m.in. pojęcia

(kategorie) nie były definiowane na początku, ale dookreślone i charakteryzowane w toku badań, zgodnie z rozumieniem respondentów. Stosując triangulację metod, przeprowadzono analizę danych zastanych, pogłębione wywiady indywidualne w polskich muzeach (IDI) oraz wywiady fokusowe (FGI) w grupach polskich i międzynarodowych. Szczególnie interesującym wątkiem projektu była edukacja muzealna i jej rosnące znaczenie. Artykuł dotyczy głównie przeprowadzonych badań fokusowych (FGI). Swoisty komentarz do wniosków stanowią refleksje wygłoszone podczas gościnnego wykładu dr Bernadette Lynch zorganizowanego w ramach projektu.

Słowa kluczowe: społeczna odpowiedzialność muzeów, edukacja muzealna, inkluzyjność muzeów, pandemia wirusa COVID-19, badania jakościowe.

Przypisy

* Artykuł stanowi podsumowanie badań fokusowych przeprowadzonych w ramach programu grantowego Ministerstwa Edukacji i Nauki, realizowanego przez Katedrę Socjologii Kultury na Wydziale Społeczno-Ekonomicznym UKSW w latach 2020-2022, nr SONP/SP/463450/2020, tytuł projektu *Społeczna odpowiedzialność publicznych instytucji kultury – przykład muzealnictwa*.

¹ Wyrazy wdzięczności i podziękowania kierujemy do dr. hab. Rafała Wiśniewskiego, prof. uczelni, wspierającego projekt na każdym z jego etapów.

² Według Barneya Glasera i Anselma L. Straussa na definicję kategorii składają się ugruntowane bezpośrednio w danych cechy (ang. *properties*).

³ Izabela Bukalska, współautorka artykułu, koordynowała i kierowała opisanym projektem. Marianna Otmianowska, druga współautorka, była członkinią komitetu organizacyjnego. Obie odpowiadały za projekt i wykonanie poszczególnych jego etapów w wymiarze badawczym, analitycznym i organizacyjnym. Na etapie organizacji działań o charakterze międzynarodowym zaprosiły do współpracy Katarzynę Jagodzińską (Uniwersytet Jagielloński, Muzeum Zabawek), która była także współmoderatorką rozmów i gościnnego wykładu.

⁴ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaąg (red.), Warszawa 2012; *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Suplement. Część 1*, M. Szelaąg (red.), Warszawa-Kraków 2014; *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Suplement. Część 2*, M. Szelaąg (red.), Warszawa-Kraków 2014; M. Szostakowska, I. Pogoda, *Ewaluacja projektu „W Muzeum wszystko wolno”*. Raport, 2016, http://www.mnw.art.pl/gfx/muzeumnarodowe/userfiles/_public/ewaluacja_projektu_w_muzeum_wszystko_wolno_raport.pdf [dostęp: 10.05.2021];

- E. Nieroba, *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Opole 2016; A. Szostak, *Misja jako element zarządzania strategicznego muzeum*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 2017, t. 107, s. 289-306; P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, *Publiczność muzeów w Polsce. Badania pilotażowe. Raport*, Warszawa 2017, <https://nimosz.pl/files/articles/187/Raport%20Publiczno%C5%9B%C4%87%20muze%C3%B3w%20w%20Polsce%202017.pdf> [dostęp: 5.04.2020]; *idem*, *ABC Badania publiczności w muzeum*, Warszawa 2018, https://nimosz.pl/files/publications/59/ABC_Badania_publicznosci.pdf [dostęp: 5.04.2020]; *idem*, *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, Warszawa 2018, <https://www.nimosz.pl/files/articles/212/Raport%20Publiczno%C5%9B%C4%87%20muze%C3%B3w%20w%20Polsce%202018.pdf> [dostęp: 5.04.2020]; Ł. Gawęł, *Zaginiony świat – edukacja muzealna a proces zarządzania dziedzictwem kulturowym*, w: *Etnografie instytucji dziedzictwa kulturowego*, Ł. Gawęł, M. Koster (red.), Kraków 2018, s. 17-32; Ł. Gawęł, *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna odpowiedzialność muzeum*, „Studia Ekonomiczne” 2018, nr 376, s. 48-62; E. Grigar, *Tworzenie nowego świata sztuki: o instytucjach sztuki i ich odbiorcach*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2021, t. 17, nr 3, s. 126-141; D. Porczyński, A. Rozalska, *Uobecnianie przeszłości w muzeach lokalnych. Uwagi o wykorzystaniu sztuki w kreowaniu reprezentacji lokalności*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2021, t. 17, nr 3, s. 142-162; projekt *Statystyka muzeów* prowadzony przez NIMOZ od 2014 r. Wszystkie raporty dostępne na stronie internetowej projektu: www.statystykamuzeow.pl w zakładce Baza wiedzy [dostęp: 30.08.2022].
- ⁵ W latach 2020-2021 odbyła się on-line seria trzech międzynarodowych konferencji, pt. *Museums and Social Responsibility*, zorganizowanych przez Network of European Museum Organisations (NEMO): 1. *Values revisited*, Germany, 17-18 września 2020 r.; 2. *Participation, Networking and Partnerships*, Portugal, 23-24 marca 2021 r.; 3. *What's next?*, Slovenia, 23-24 września 2021 r. Więcej na temat konferencji zob. <https://www.ne-mo.org/about-us/eu-presidency-museum-conference> [dostęp: 20.08.2022].
- ⁶ M. Krajewski, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, t. 57, nr 1, s. 29-67; J. Byszewski, B. Nessel-Lukasik, *Muzeum relacyjne przed progiem/za progiem*, Sulejówkę 2020.
- ⁷ N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, <http://www.participatorymuseum.org/read/> [dostęp: 9.05.2021].
- ⁸ Zagadnienie omawiał także z punktu widzenia nauk o zarządzaniu Łukasz Gawęł w swoim artykule *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna odpowiedzialność muzeum*. Ł. Gawęł, *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury...*, s. 48-62. Gawęł nawiązywał bezpośrednio do normy ISO 26000 „Wytyczne dotyczące społecznej odpowiedzialności”.
- ⁹ Do kodowania wykorzystano program Atlas.ti. B.G. Glaser, A.L. Strauss, *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badanie jakościowego*, M. Gorzko (tłum.), Kraków 2009.
- ¹⁰ Wykorzystano dane statystyczne muzeów, wyniki badań w projekcie *Statystyka muzeów*, wyniki dostępnych raportów ICOM, a także pozyskane z muzeów dzięki indywidualnemu kontaktowi dokumenty (22 związane ze strategią rozwoju, a 13 dotyczących badań publiczności).
- ¹¹ Wnioski z analizy danych zastanych oraz indywidualnych wywiadów posłużyły do skonstruowania scenariusza badań fokusowych.
- ¹² Wywiady przeprowadzono w ośmiu polskich muzeach różnego typu, a respondenci reprezentowali siedem różnych stanowisk oraz publiczność. Dobór próby zakładał m.in. typ organizatora muzeum, wielkość miejscowości, rodzaj gromadzonych zbiorów, rozkład regionalny.
- ¹³ Wykładowczyni, badaczka teorii i praktyki muzealnej. Była zastępczynią dyrektora Muzeum Manchesteru, Uniwersytetu w Manchesterze. Koncentruje się na zmianie społecznej poprzez krytyczną współpracę z różnymi społecznościami oraz na prowadzeniu transformacji i zmian w muzeach. Publikuje na temat demokracji uczestniczącej w muzeach oraz praktyki „użytecznego muzeum” (*useful museum*). Jest Honorowym Pracownikiem Naukowym w University College London. Jej prace zob. <http://ucl.academia.edu/BernadetteLynch>. Współautorka książki *Museums and Social Change*. Zob. *Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*, A. Chynoweth, B. Lynch, K. Petersen, S. Smed (red.), London-New York 2020.
- ¹⁴ Wywiady fokusowe ze względu na pandemię prowadzone były w formie cyfrowej przez dwoje moderatorów. W przypadku wywiadów nr 1-4 skorzystano z oprogramowania WebEx, a w przypadku nr 5 – z platformy Zoom. Czas ich trwania wynosił 110-130 minut. Przebieg rozmów został zarejestrowany, a następnie poddany transkrypcji i kodowaniu. Na temat wirtualnego prowadzenia wywiadu grupowego wygłoszono także prelekcję podczas międzynarodowej konferencji Sekcji Badań Jakościowych Europejskiego Towarzystwa Socjologicznego (European Sociological Association Qualitative Network [RN20], *Contemporary challenges for qualitative sociology: Digital developments, ethical requirements, quality standards*) 24-26 sierpnia 2022 r. w Kopenhadze.
- ¹⁵ Można podjąć próbę opisanie instytucji muzealnych i ich funkcji edukacyjnych w ramach koncepcji społecznych światów autorstwa Shibutaniego (zob. T. Shibutani, *Reference groups as perspectives*, „American Journal of Sociology” 1955, t. 60, nr 6, s. 562-569) i Straussa (zob. A.L. Strauss, *A social worlds perspective*, w: *Studies in Symbolic Interaction*, N. Denzin (red.), t. 1, Greenwich 1978, s. 119-128; A.L. Strauss, *Social Worlds and Legitimation Process*, w: *Studies in Symbolic Interaction...*, t. 4, Greenwich 1982, s. 171-190; *idem*, *Światy społeczne i społeczeństwo*, w: *Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, K. Kaźmierska (red.), Kraków 2012, s. 471-487), w Polsce opisywanej i praktykowanej przez Annę Kacperczyk (zob. A. Kacperczyk, *Zastosowanie koncepcji społecznych światów w badaniach empirycznych*, w: *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, E. Hałas, K.T. Konecki (red.), Warszawa 2005, s. 169-191; A. Kacperczyk, *Społeczne światy. Teoria – empiria – metody badań. Na przykładzie społecznego świata wspinaczki*, Łódź 2016).
- ¹⁶ A.L. Strauss, *A social worlds perspective...*, s. 119-128.
- ¹⁷ A. Kacperczyk, *Zastosowanie koncepcji społecznych światów...*, s. 169-191.
- ¹⁸ Fragment wypowiedzi dr Bernadette Lynch podczas gościnnego wykładu.

Bibliografia

- Byszewski Janusz, Nessel-Lukasik Beata, *Muzeum relacyjne przed progiem/za progiem*, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Sulejówkę 2020.
- Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, Marcin Szelań (red.), Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012.
- Gawęł Łukasz, *Zaginiony świat – edukacja muzealna a proces zarządzania dziedzictwem kulturowym*, w: *Etnografie instytucji dziedzictwa kulturowego*, Łukasz Gawęł, Monika Koster (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018, s. 17-32.
- Gawęł Łukasz, *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna odpowiedzialność muzeum*, „Studia Ekonomiczne” 2018, nr 376, s. 48-62.
- Glaser Barney G., Strauss Anselm L., *Odkrywanie teorii ugruntowanej. Strategie badanie jakościowego*, Marek Gorzko (tłum.), Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2009.

- Grigar Ewa, *Tworzenie nowego świata sztuki: o instytucjach sztuki i ich odbiorcach*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2021, t. 17, nr 3, s. 126-141.
- Kacperczyk Anna, *Spoleczne swiaty. Teoria – empiria – metody badan*. Na przykladzie spolecznego swiata wspinaczki, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Kacperczyk Anna, *Zastosowanie koncepcji spolecznych swiatow w badaniach empirycznych*, w: *Konstruowanie jaźni i spoleczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, Elżbieta Hałas, Krzysztof T. Konecki (red.), Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005, s. 169-191.
- Krajewski Marek, *W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze*, „Kultura i Spoleczeństwo” 2013, t. 57, nr 1, s. 29-67.
- Krstović Nikola, *Colonizing Knowledge: New Museology as Museology of News*, „Prace Etnograficzne” 2020, t. 48, nr 2, s. 125-139.
- Kwiatkowski Piotr T., Nessel-Lukasik Beata, *ABC Badania publiczności w muzeum*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018, https://nimoz.pl/files/publications/59/ABC_Badania_publicznosci.pdf [dostęp: 5.04.2020].
- Kwiatkowski Piotr T., Nessel-Lukasik Beata, *Muzeum w spolecznosci lokalnej. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018, <https://www.nimoz.pl/files/articles/212/Raport%20Publicznosc%20C5%9B%20C4%87%20muzeum%20C3%B3w%20w%20Polsce%202018.pdf> [dostęp: 5.04.2020].
- Kwiatkowski Piotr T., Nessel-Lukasik Beata, *Publicznosc muzeow w Polsce. Badania pilotażowe. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2017, <https://nimoz.pl/files/articles/187/Raport%20Publicznosc%20C5%9B%20C4%87%20muzeum%20C3%B3w%20w%20Polsce%202017.pdf> [dostęp: 5.04.2020].
- Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*, Adele Chynoweth, Bernadette Lynch, Klaus Petersen, Sarah Smed (red.), Routledge, London-New York 2020.
- Nieroba Elżbieta, *Pomiędzy dobrem wspólnym a elitarnością. Współczesny model muzeum*, Uniwersytet Opolski, Opole 2016.
- Porczyński Dominik, Rozalska Agata, *Uobecnianie przeszłości w muzeach lokalnych. Uwagi o wykorzystaniu sztuki w kreowaniu reprezentacji lokalności*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2021, t. 17, nr 3, s. 142-162.
- Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Suplement. Część 1*, Marcin Szelaż (red.), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Universitas, Warszawa-Kraków 2014.
- Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce. Suplement. Część 2*, Marcin Szelaż (red.), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Universitas, Warszawa-Kraków 2014.
- Shibutani Tamotsu, *Reference groups as perspectives*, „American Journal of Sociology” 1955, t. 60, nr 6, s. 562-569.
- Simon Nina, *The Participatory Museum*, 2010, <http://www.participatorymuseum.org/read/> [dostęp: 9.05.2021].
- Strauss Anselm L., *A social worlds perspective*, w: *Studies in Symbolic Interaction*, Norman Denzin (red.), t. 1, JAI Press, Greenwich 1978, s. 119-128.
- Strauss Anselm L., *Social Worlds and Legitimation Process*, w: *Studies in Symbolic Interaction*, Norman Denzin (red.), t. 4, JAI Press, Greenwich 1982, s. 171-190.
- Strauss Anselm L., *Światy społeczne i społeczeństwo, w: Metoda biograficzna w socjologii. Antologia tekstów*, Kaja Kaźmierska (red.), Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2012, s. 471-487.
- Szostak Agnieszka, *Misja jako element zarządzania strategicznego muzeum*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 2017, t. 107, s. 289-306.
- Szostakowska Magdalena, Pogoda Iwona, *Ewaluacja projektu „W Muzeum wszystko wolno”. Raport*, 2016, http://www.mnw.art.pl/gfx/muzeumnarodowe/userfiles/_public/ewaluacja_projektu_w_muzeum_wszystko_wolno_raport.pdf [dostęp: 10.05.2021].

Marianna Otmianowska

Muzealnica, historyczka sztuki, manager, edukatorka, moderatorka design thinking; wykładowczyni na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i Uniwersytecie Warszawskim. Marszand w galeriach i domu aukcyjnym (2007–2012), kierownik Działu Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie (2013–2016), dyrektor Narodowego Archiwum Cyfrowego (2016–2018), od września 2018 r. zastępczyni dyrektora Muzeum Łazienki Królewskie. Autorka licznych artykułów, wystąpień i warsztatów. Pomysłodawczyni wielu inicjatyw, w tym partycypacyjnych, zaangażowana także w projekty naukowo-badawcze. Członkini ICOM Polska oraz SHS; marianna.otmianowska@gmail.com.

dr Izabela Bukalska

Socjolog kultury, badacz społeczny wykorzystujący metody jakościowe, adiunkt w Katedrze Socjologii Kultury w Instytucie Nauk Socjologicznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, członek Zarządu Sekcji Socjologii Jakościowej i Symbolicznego Interakcjonizmu i Oddziału Warszawskiego Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. W 2014 r. obroniła pracę doktorską w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk; i.bukalska@uksw.edu.pl.

Word count: 4123; **Tables:** 6; **Figures:** 1; **References:** 18

Received: 09.2022; **Reviewed:** 10.2022; **Accepted:** 10.2022; **Published:** 10.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0016.0749

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Otmianowska M., Bukalska I.: *SPOLECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ PUBLICZNYCH INSTYTUCJI KULTURY – PRZYKŁAD MUZEALNICTWA. OBSERWACJE, REFLEKSJE I WSTĘPNA ANALIZA – PODSUMOWANIE ETAPU BADAŃ FOKUSOWYCH*. Muz., 2022(63): 210-220

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ W PROJEKTACH EDUKACYJNYCH NARODOWEGO MUZEUM MORSKIEGO W GDAŃSKU

SOCIAL RESPONSIBILITY IN EDUCATIONAL PROJECTS OF THE NATIONAL MARITIME MUSEUM IN GDANSK

Robert Domżał

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku
ORCID 0000-0002-1005-7348

Abstract: Social responsibility in museums is not an entirely new domain. For many years now activities locating museums among the institutions contributing to creating better social reality have been observed. This new paradigm overcomes the stereotypical perception of cultural institutions as organizations taking care only of tangible and intangible testimony to the past of mankind, at the same time imposing on them the responsibility versus society and the community.

The National Maritime Museum (NMM) in Gdansk tries to face these challenges not only by implementing educational and conservation projects, but also by supporting the development of the very Museum and its branches, at the same time directing its activities towards engaging

in important social issues, such as eradicating accessibility barriers to heritage facilities, care for the environment, and sustainable development.

Among the most recent accomplishments described in the paper let us mention the projects implemented during the COVID-19 pandemic, such as the new visiting format presented on the 'Dar Pomorza' Museum Ship. On 11 May 2021, NMM shared with the public the so-called Interactive Spherical Video integrated with modern Oculus goggles, introducing the spectator into interactive augmented reality allowing to become acquainted with the sailing ship from a new perspective, accessible to visitors with impaired mobility. A similar solution, though amidst a different landscape, was proposed in the lobby of the

Museum's main building on Ołowianka Island in Gdansk. Without getting aboard the 'Sołdek' Museum Ship, we can peep into its cargo hold and engine room. Furthermore,

the paper describes many interesting educational or advertising undertakings which attempt at facing contemporary social challenges.

Keywords: accessibility, museology, ships, education, barriers.

Na początku 2022 r. zakładałem, że skonstruowanie tekstu na temat społecznej odpowiedzialności muzeów będzie prostą sprawą. Wydarzenia z 24 lutego 2022 r. zmieniły moje postrzeganie tego problemu. A najbardziej wpłynęło na to poznanie najmłodszej ukraińskiej rezydentki, którą wraz z jej pięcioletnią rodziną 10 marca zakwaterowałem w Ośrodku Kultury Morskiej, oddziale Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku (NMM). Ponad 2,5 mln uchodźców w ciągu 40 dni wojny przekroczyło polską granicę. Szeroka nie tylko pomoc uchodźcom, rodzinom, ale także instytucjom kultury, pracownikom ukraińskich muzeów w znalezieniu dachu nad głową, zapewnieniu wyżywienia, ubrania to nowy wymiar społecznej odpowiedzialności, której nie praktykowaliśmy do tej pory na taką skalę. Wśród prowadzonych przez muzea działań były zbiórki i transporty materiałów do zabezpieczenia zabytków, pomoc partnerskim instytucjom muzealnym na terenie Ukrainy¹. Nierzadko organizowano spotkania z muzealnikami z Ukrainy, np. w NMM wykład dr Ludmiły Rybczenko z Muzeum Wojny w Kijowie.

Społeczna odpowiedzialność muzeów nie zajmuje nowego obszaru działań pozycjonujących muzea wśród instytucji przyczyniających się do kreowania lepszej rzeczywistości społecznej². Od dawna wiele działań muzealnych skierowanych do różnych grup wiekowych niosło ze sobą walor odpowiedzialności. Ten ugruntowany już w Europie paradygmat przełamuje stereotypowe postrzeganie instytucji kultury jako placówek dbających tylko o materialne i niematerialne świadectwa przeszłości ludzkości, równocześnie nakładając na nie także obowiązki względem społeczeństwa i wspólnoty³. Teza ta wybrzmiała już w koncepcji „nowej muzeologii” podnoszącej udział społeczności w kształtowaniu polityki muzeów oraz budowaniu tożsamości poprzez wzmacnianie współpracy ze społecznością lokalną⁴.

Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku wychodzi naprzeciw tym wyzwaniom, realizując nie tylko projekty edukacyjne i konserwatorskie. Równolegle kładziemy nacisk na zaangażowanie w ważne społecznie zagadnienia, takie jak likwidowanie barier w dostępności do zabytków, szeroka



1. Flagi Polski i Ukrainy na tle gdańskiego Żurawia, oddziału Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku

1. National flags of Poland and Ukraine as seen against the Gdansk Crane, an NMM branch



2. Zdjęcie gości biorących udział w wykładzie Pani dr Ludmiły Rybchenko w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku. Pani Rybchenko – piąta od lewej strony. W centralnej części zdjęcia, 8 i 9 od lewej, dwie inne panie z Ukrainy korzystające z zakwaterowania w NMM oraz pracujące obecnie w naszej instytucji

2. Photo of visitors attending the lecture of Ms Ludmila Rybchenko, PhD, at the Maritime Culture Centre in Gdansk. Ms Rybchenko fifth from the left. In the central part of the photo, eighth and ninth from the left, two other Ukrainian ladies who benefitted from the accommodation provided by NMM, and currently working at our institution

partycypacja organizacji społecznych w życiu samej instytucji, dbałość o środowisko naturalne i zrównoważony rozwój. Stąd mój głos w dyskusji na bardzo szeroki temat, określany jako „dostępność” w muzeach, jedynie w zakresie wybranych działań o charakterze edukacyjnym⁵.

Jednymi z pierwszych działań, jakie podjęła nasza instytucja dwie dekady temu, było zwrócenie uwagi na brak przestrzeni przeznaczonej do szeroko pojętej edukacji realizowanej przez zabawę i doświadczenie oparte na grach i stanowiskach interaktywnych. Okazję do przyjrzenia się temu problemowi stanowił projekt przebudowy dawnych budynków po ciepłowni miejskiej w Gdańsku, które po wyburzeniu ustąpiły miejsca nowoczesnemu budynkowi nazwanemu nie przez przypadek Ośrodkiem Kultury Morskiej (OKM). Ta przełomowa dla nas inwestycja była realizowana w latach 2009–2012 i finansowana ze środków Europejskiego Obszaru Gospodarczego. Wkład własny zapewniło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN). Po wstąpieniu Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej muzea, w tym nasza instytucja, często włączały się w „miękkie” projekty międzynarodowe, które jasno pokazywały, że w pierwszej dekadzie XXI w. muzea będą kładły coraz większy nacisk na sprawy edukacyjne. Zainspirowani rozwiązaniami z niektórych państw Europy Zachodniej, jedno z pięter nowego Ośrodka przeznaczaliśmy na dużą salę interaktywną, gdzie dzieci i młodzież mogą za pomocą

różnorodnych stanowisk, gier, symulatorów zarówno bawić się, jak i uczyć. Ta wyjątkowa ekspozycja pt. *Ludzie – statki – porty* jest wystawą stałą dostępną dla ograniczonej liczby osób jednorazowo, po dokonaniu rezerwacji⁶.

Muzeum Rybołówstwa na Helu, oddział NMM, zostało otwarte po kompleksowej rewitalizacji w 2016 r. Uzupełnieniem wystawy stałej w oddziale są stanowiska interaktywne. Dofinansowano je w ramach rządowego programu „Rozwój Infrastruktury Kultury”. Celem projektu były zwiększenie dostępu i podniesienie atrakcyjności oferty helskiego muzeum przez rozbudowę infrastruktury wystawienniczej, skierowanej głównie do rodzin z dziećmi. Realizacja hasła „nauka przez zabawę” w formie stanowisk interaktywnych umożliwiła aktywne poznawanie tajników charakterystycznego dla tego regionu zajęcia, czyli rybołówstwa morskiego. Wystawa stała, której część stanowią stanowiska interaktywne, pt. *Dzieje rybołówstwa na wodach Zatoki Gdańskiej*, adresowana jest do wszystkich zainteresowanych przyrodą, historią i kulturą Półwyspu Kaszubskiego. Dzięki projektowi *Rybaczy w akcji* wiedzę z tego zakresu zwiedzający mogą zdobyć także za pomocą stanowisk interaktywnych.

Innym ważnym przedsięwzięciem był projekt pod nazwą *Kurs poza horyzont*, skierowany do osób ze szczególnymi potrzebami. Zrealizowany został w 2016 r. w ramach programu MKiDN „Kultura Dostępna”. Jego głównym celem było ułatwienie dostępu do zasobów muzeum uczniom

niepełnosprawnym mentalnie i autystycznym poprzez uczestnictwo w specjalnie przygotowanych warsztatowych zajęciach edukacyjnych we wszystkich oddziałach NMM. Dzięki tym działaniom stworzono warunki do współdziałania edukatorów, psychologów szkolnych i nauczycieli zajmujących się uczniami niepełnosprawnymi, dając im możliwość wymiany doświadczeń oraz poszerzenia wiedzy edukatorów muzealnych w zakresie metodyki pracy z uczniem, którego dotykają zaburzenia mentalne. Jako partnera projektu wybrano Zespół Szkół Specjalnych nr 17 w Gdyni. W comiesięcznych zajęciach, odbywających się w kolejnych oddziałach naszej instytucji, uczestniczyli wszyscy uczniowie szkoły podzieleni na grupy o różnym stopniu niesprawności mentalnej. Przykładowymi aktywnościami były: zapoznanie się z pracą płetwonurka, oglądanie ekwipunku nurka klasycznego i płetwonurka, poznanie dawnej pracy marynarzy na statkach „Sołdek” i „Dar Pomorza”. Realizowane zajęcia zostały wprowadzone do stałej oferty edukacyjnej NMM dla grup z problemami mentalnymi⁷.

Przy okazji opracowania w 2019 r. nowej koncepcji działania NMM w Gdańsku zespół dyrektora i kuratorów postanowił przyjrzeć się krytycznie wizji i misji naszej instytucji. Kompleksowe spojrzenie na zmieniający się świat, odbiorcę, kondycję środowiska naturalnego pozwoliło zidentyfikować wiele pól aktywności, których do tej pory nie brano pod uwagę lub nie były oczywiste w codziennej pracy muzealnika.

Zwyczajowo wizje i misje instytucji muzealnych zawierają zapisy określające dbałość o gromadzone zbiory, troskę o ich stan konserwatorski, udostępnianie ich zwiedzającym. Z reguły trudno doszukać się w tego typu dokumentach programowych refleksji na temat oddziaływania instytucji na społeczeństwo, na ekosystem, w którym żyjemy i pracujemy, na zrównoważony rozwój. Zmiany zachodzące w środowisku naturalnym, dostępność oferty dla grup wykluczonych, migrantów, osób w podeszłym wieku, troska o właściwy poziom edukacji, kształtowanie postaw obywatelskich to elementy, które w nieunikniony sposób powinny pojawić się w agendach wielu instytucji kultury. Finalnym „produktem” opracowanej w NMM wizji jest przekaz, iż chcemy tworzyć muzeum otwarte, łączące tradycję i nowoczesność; inspirowane i opowiadające historię w oparciu o morskie dziedzictwo kulturowe. Naszą misję stanowią zaś gromadzenie i zabezpieczanie kulturowego oraz technicznego dziedzictwa morskiego, a także upowszechnianie szeroko rozumianej wiedzy morskiej poprzez realizację działań muzealnych obejmujących m.in. gromadzenie eksponatów, badania naukowe, edukację oraz przygotowywanie wystaw stałych i czasowych. Zamierzamy ją realizować zgodnie z filozofią odpowiedzialności społecznej, zrównoważonego rozwoju, odpowiedzialnej konsumpcji i troski o rozsądne gospodarowanie zasobami naturalnymi planety. Chcielibyśmy równocześnie, by nasza instytucja była miejscem spotkania i platformą dialogu, permanentnej edukacji, krytycznego myślenia oraz kształtowania postaw społecznych⁸.

„Odpowiedzialność” to słowo mające bardzo szerokie znaczenie. Patrząc na infrastrukturę muzeów w naszym kraju, widzimy, że dostępność do wielu z nich jest mocno ograniczona. NMM w Gdańsku doświadcza na co dzień tego problemu, zarządzając wyjątkowymi muzealiami – zabytkowym żaglowcem „Dar Pomorza” oraz zabytkowym



3. Wystawa interaktywna dla dzieci i młodzieży w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku

3. Interactive exhibition for children and teenagers at the Maritime Culture Centre in Gdansk



4. Interaktywny Film Sferyczny oglądany przez gogle Oculus na „Darze Pomorza” w Gdyni

4. Interactive Spherical Video watched through the Oculus goggles on 'Dar Pomorza' in Gdynia

rudowęglowcem „Sołdek”. Obiekty te zbudowano po to, by pływać po morzach, jedne, by szkolić pod żaglami kadry morskie, inne, by przewozić ciężkie towary masowe, nie były projektowane po to, by stać się muzeami. Już samo wejście na pokład obu jednostek stwarza problemy wielu osobom. Z zasady statek i jego wnętrze to obszar będący jedną wielką barierą. Jak ją przełamać i umożliwić bezpieczne zwiedzanie? Odpowiedź nie jest prosta. Zabytek jako chroniony prawem obiekt nie może być dowolnie modyfikowany i poddawany adaptacji. Szukamy więc innych metod udostępnienia. Po dokonanej w 2020 r. renowacji statku-muzeum „Sołdek” przez dwa lata trwały prace nad nową wystawą stałą we wnętrzu rudowęglowca. Z powodu fizycznej bariery, którą są wąskie i strome schody do ładowni, muzealnicy zdecydowali się na alternatywną ofertę dla osób z ograniczeniami fizycznymi. W holu budynku głównego muzeum na wyspie Ołowianka, przy której cumuje statek, zaprojektowane zostało i zbudowane specjalne stanowisko multimedialne umożliwiające obejrzenie wizualizacji w technice rzeczywistości cyfrowej (Virtual Reality – VR) wnętrza jednostki. Przygotowane trójwymiarowe skany pozwolą na



5. *Plastikowe Morze* – wystawa czasowa prezentowana w ładowniach statku-muzeum „Soldek”

5. 'Plastic Sea' Exhibition presented in the cargo hold of the 'Soldek' Ship Museum



6. *Dziewczyny na fali* – cykl spotkań z kobietami zajmującymi się zawodowo morzem, jego badaniem lub podbojami; zwyczajowo odbywające się w NMM 8 marca

6. 'Girls Rolling on Waves', a series of meetings with women dealing with the sea in their career, its investigation or conquest; traditionally held on 8 March at MNM

zapoznanie się ze specyfiką konstrukcji jednostki, zajrzenie do niedostępnych pomieszczeń i poznanie historii statku.

Jeszcze bardziej innowacyjne rozwiązanie skierowane także do osób z ograniczeniami ruchowymi wdrażane jest obecnie na fregacie „Dar Pomorza”. Od 11 maja 2021 r. NMM zaprasza do zwiedzania statku-muzeum „Dar Pomorza” w zupełnie nowym wymiarze. We współpracy z firmą VR For Business przygotowaliśmy pierwszy w Polsce innowacyjny, w pełni funkcjonalny Interaktywny Film Sferyczny (IFS), zrealizowany dla instytucji kultury. Goście, korzystając z gogli Oculus Quest 2, bez żadnych barier architektonicznych zwiedzają przestrzenie, których wyposażenie i funkcje są najbardziej interesujące: pokład rufowy i salon komendanta, pokazane z zupełnie nowej perspektywy: kabinę morską komendanta, kabinę nawigacyjną, mesę oficerską i maszynownię, a także nieudostępniany do tradycyjnego zwiedzania szpitalik. Wyjątkowość tego produktu polega na ciągłym i interaktywnym procesie filmowym, co jest ewenementem na skalę światową, gdyż większość produkcji bazuje na statycznych zdjęciach 360°. Realizm doznań potęgują profesjonalny lektor, odtwarzane warunki pogodowe, animacje pokładowe czy obserwacja kadry oficerskiej podczas pełnienia codziennych obowiązków.

Nowoczesne gogle 3D z IFS są udostępniane na specjalnie przygotowanym stanowisku na pokładzie statku, w miejscu dostępnym dla zwiedzających z ograniczeniami ruchu. Specjalnie dla osób głuchych do IFS zaimplementowano m.in. opcję korzystania z polskich napisów, a nagraniem wprowadzeniu towarzyszy tłumacz polskiego języka migowego. Dobór wyraźnych ikon, czytelnych kolorów i fontów wynika z dbałości o wygodę osób z gorszym wzrokiem (starsi, niedowidzący, z wadami wzroku). Samo urządzenie zostało wyposażone w specjalną wkładkę dystansującą, pozwalającą na korzystanie z gogli w okularach korekcyjnych, których rozmiar nie przekracza wymiarów 142 x 50 mm, oraz gniazdo minijack umożliwiające podpięcie własnych słuchawek. IFS posiada również opcję aktywującą angielskie menu i napisy.

W ramach starań o jak najszerszą dostępność – szczególnie w czasie pandemii – równolegle z pracami nad filmem przeznaczonym na gogle 3D przygotowano wersję na przeglądarki internetowe. Oferuje ona możliwość wyboru dwóch jakości – niskiej i wysokiej – tak by uruchomienie filmu było możliwe na starszym sprzęcie i przy niższej przepustowości łącza internetowego. Film można obejrzeć na stronie www.darpomorza360.nmm.pl. To przedsięwzięcie stanowi część większego, kompleksowego projektu, który ma umożliwić zwiedzanie tej zabytkowej fregaty osobom z różnymi dysfunkcjami, w tym mentalnymi i fizycznymi⁹.

Wydaje się naturalne, że nowoczesne instytucje, nie tylko kultury, kierują wzrok ku metodom zarządzania nastawionym na poszanowanie środowiska naturalnego. Obecnie, planując budowę nowego muzeum, bierze się pod uwagę potencjalne skomunikowanie instytucji, dostępność miejsc parkingowych w najbliższym otoczeniu. Dostępność komunikacji publicznej staje się przy rosnących drastycznie cenach za parkowanie w centrum miast na „wagę złota”. Przy planowanych inwestycjach wprowadza się nowe możliwości zasilania w energię. Na porządku dziennym są pompy ciepła, panele fotowoltaiczne czy systemy termoizolacji, ograniczające zużycie energii. Część tych rozwiązań zastosowano w otwartym w 2016 r. Centrum Konserwacji Wraków



7. Plener malarski dla seniorów z gdańskim Żurawiem w tle

7. Plein-air painting workshop for senior citizens with the Gdansk Crane in the background

Statków w Tczewie, oddziale NMM. Ten nowoczesny, asceetyczny w swej bryle budynek mieści wyjątkowe magazyny studyjne dla obiektów wielkogabarytowych, w tym wraków łodzi i statków wydobytych podczas archeologicznych badań podwodnych. Do tego we wnętrzu znajduje się duża hala, w której dokonuje się konserwacji różnorodnych zabytków. Budynek mieści zaawansowaną pracownię rentgenowską oraz urządzenia do skanowania zabytków.

Większość instytucji muzealnych chce być postrzegana jako firmy nowoczesne, proekologiczne. Widoczne jest to szczególnie w dużych miastach¹⁰. Czy naprawdę zależy nam na zmianie naszego otoczenia, przekształceniach, które pozwolą naszym dzieciom cieszyć się bioróżnorodnością planety? Realizując liczne programy edukacyjne, nasze muzeum jasno sygnalizuje potrzebę zwrócenia uwagi na problem zanieczyszczenia środowiska, szczególnie wód Bałtyku. Wśród oferowanych zajęć mieliśmy dla przykładu ferie dla rodzin w 2020 r. pod hasłem „Nieznośne śmieci w oceanach”. Inny cykl, który cieszył się popularnością, to *Mikro i Makro, czyli... oczyszczamy wodę*, filmy pokazujące doświadczenia polegające na usuwaniu z powierzchni wody „zanieczyszczeń”. Doświadczenia nawiązywały do zanieczyszczenia wód mikroplastikiem i skażeń olejowych. Konkurs plastyczny *Statek DAR DZIECI* miał za zadanie tworzenie wizerunku statku nie tylko z materiałów plastycznych, ale także z wykorzystaniem surowców



8. Wystawa *Dwa światy* z okazji 30-lecia Fundacji „Sprawni Inaczej”

8. 'Two Worlds' Exhibition celebrating 30 years of the 'Differently Abled' Foundation



9. Narada Młodzieżowej Rady Muzeum z pracownikami Działu Edukacji NMM

9. Youth Museum Council session with Education Department staff

Wszystkie zdjęcia pochodzą z Archiwum Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku.

wtórnych. Inny cykl pakietów edukacyjnych (zajęcia on-line, obecnie w przygotowaniu w nowej formie), *Morze nasze morze*, mówił o skażeniach morza i uczył, jak im zapobiegać, poszerzając wiedzę o dziedzictwie przyrodniczym¹¹.

Odpowiedzialność społeczna to nie tylko ekologia, lecz także zwrócenie uwagi na równe podejście do zagadnienia równości płci, kultury czy koloru skóry naszych gości. Cykl seminariów *Dziewczyn na fali*, organizowany od kilku lat 8 marca, przybliża sylwetki niezwykłych kobiet, których praca lub pasja wiążą się z szeroko pojętą wodą. Myślą przewodnią cyklu jest prezentacja osób, które realizują swoje marzenia, często pomimo trudności, które następcą im życie codzienne. Do tej pory udział w spotkaniach brały słynne żeglarki, badaczki morskiej fauny i flory, kobiety pracujące na statkach czy zajmujące się zawodowo nurkowaniem. Początkowo cykl skierowany był przede wszystkim do uczniów szkół średnich, jednak dzięki pandemii i prezentacji on-line trafił do szerszego kręgu odbiorców. W czasie jednego z paneli, w związku z 60-leciem istnienia NMM, poprosiliśmy grupę pań z różnych działów tej instytucji, żeby opowiadały o swojej pracy, jej specyfice i wyzwaniach, jakie czekają na kobiety w muzealnictwie¹².

Edukacja on-line, szczególnie w czasie pandemii, stanowiła spore wyzwanie, gdyż dobór programów i tematów lekcji był na początku eksperymentem. NMM próbowało przyciągnąć w Internecie młodych widzów, oferując pakiety edukacyjne, wywiady ze znanymi ludźmi i zabytkami, oprowadzania online po wystawach, w końcu także relacje z wernisaży. Nie stroniliśmy też od konkursów, warsztatów i filmów instruktażowych. Ponadto nasze muzeum bierze udział w cyklu spotkań pt. *Kreatywna Pedagogika*, opierających się na stałej współpracy nauczycieli w grupach samodoskonalenia zawodowego. Międzyszkolne zespoły wspierają się w codziennej pracy, doskonałą warsztat, omawiają swą praktykę. To dwa rodzaje grup: przedmiotowe – dla zainteresowanych nowoczesnymi metodami nauczania i problemowe – dla tych, którzy pragną pogłębić swoją wiedzę psychologiczną i pedagogiczną. Każdą grupę prowadzi przygotowany do tego i wcześniej przeszkolony lider – nauczyciel wybrany spośród gdańskiej kadry pedagogicznej. W ramach współpracy z przedstawicielami *Kreatywnej Pedagogiki* przygotowaliśmy zajęcia dostosowane do potrzeb programu.

Muzea, tworząc nowe oferty, coraz częściej skupiają się na potrzebach seniorów. Struktura demograficzna Polski jasno pokazuje, że z upływem lat będzie to bardzo duża liczebnie i wymagająca uwagi grupa społeczna. W NMM zajęcia dla seniorów odbywają się dwa razy w miesiącu i trwają trzy godziny. Są to m.in. warsztaty plastyczne połączone ze zwiedzaniem ekspozycji NMM. Uczestnicy zajęć – pod kierunkiem plastyka i edukatorów muzealnych, poznają różne techniki plastyczne (malarstwo, rysunek, akwarela, węgiel, malarstwo na szkle, gwasz) i tworzą prace inspirowane wystawami NMM, morzem oraz regionem gdańskim. Muzeum uczestniczy w programie MKiDN „Kultura 60+”¹³.

Inne działanie NMM w podobnym zakresie wiąże się ze współpracą od 2002 r. z Fundacją „Sprawni Inaczej”. Jej wynikiem są organizowane cykliczne wystawy prac uczestników warsztatów. Nasza współpraca z Fundacją „Sprawni Inaczej” rozpoczęła się 8 grudnia 2002 r. Tego dnia muzeum zakupiło do swoich zbiorów rzeźbę ceramiczną Tadeusza Sternego

(podopiecznego Fundacji) *Arka Noego*, włączając się tym samym w łamanie barier społecznych dotyczących ludzi niepełnosprawnych. Był to początek wspólnej drogi w pokonywaniu barier mentalnych wobec osób niepełnosprawnych poprzez cykliczne wystawy prezentujące dorobek twórczy, pochodzący z pracowni plastycznych i ceramicznych prowadzonych w ramach warsztatów terapii zajęciowej Fundacji. Pierwsza wystawa, zatytułowana *Nie tylko morze*, została otwarta w 2004 r. w Spichlerzach na Ołowiance.

Na uwagę zasługuje wystawa otwarta w 2015 r. w OKM, zatytułowana *Bajki słonego wiatru*. Była to już dziewiąta wystawa prac osób niepełnosprawnych w naszym muzeum. Zaprezentowano na niej retrospektywę prac ceramicznych z okresu działalności Fundacji oraz wyroby plastyczne, które powstały w czasie realizacji programu warsztatów *Cztery Por(t)y Roku* (odbywały się w NMM).

W grudniu 2019 r. została otwarta jubileuszowa wystawa prac podopiecznych Fundacji „Sprawni Inaczej”, zorganizowana z okazji 30-lecia jej założenia. Ekspozycji towarzyszyło seminarium *Niepełnosprawni wśród nas*, będące podsumowaniem 15-letniej współpracy z Fundacją i prezentacją jej dorobku. W partnerstwie z Fundacją odbyło się do tej pory 11 edycji wystaw o tematyce marynistycznej. Prace te prezentowano zarówno w siedzibie głównej muzeum, jak i w oddziałach NMM w Gdańsku (OKM), Helu i Tczewie.

Pracując na co dzień z dziećmi i młodzieżą, staramy się mieć fachowe wsparcie grona osób młodszych niż kadra muzealnicza. W tym celu powołano przy NMM Młodzieżową Radę Muzeum. Nastąpiło to w lutym 2020 r., a w skład Rady weszli uczniowie dwóch gdańskich liceów: I Liceum Ogólnokształcącego im. Mikołaja Kopernika i Uniwersyteckiego Liceum Ogólnokształcącego im. Pawła Adamowicza. Regularne spotkania, udział młodzieży w przedsięwzięciach naszej instytucji wzmacnia w nas poczucie wartości, jakie daje inne niż „muzealnicze” spojrzenie na sprawy wystawiennicze, edukacyjne oraz interakcję z różnymi grupami społecznymi.

Wiele aktywności realizowanych przez NMM zawdzięczamy szeregowi osób skupionych we wspierającym je do dziś Towarzystwie Przyjaciół NMM. Organizacja ta stawia sobie za cel pomoc w rozwoju naszej placówki, pomaga muzeum finansowo w zakupie cennych eksponatów, jest ponadto animatorem wielu wydarzeń kulturalnych i artystycznych związanych z szeroko rozumianym morskim dziedzictwem kulturowym. Naszej instytucji nie udało by się dotrzeć tak daleko w swojej wędrówce, gdyby nie wsparcie dwóch innych organizacji, mianowicie Towarzystwa Przyjaciół statku-muzeum „Sołdek”¹⁴ i Towarzystwa Przyjaciół statku-muzeum „Dar Pomorza”.

Powyższe przykłady społecznego zaangażowania NMM w Gdańsku to tylko niewielka część działań, które można wymienić w tak krótkim opracowaniu. Ostatnie lata wskazują, że pozostając przy podstawowych zadaniach, dla jakich powołano muzea, jest przed nimi wiele różnorodnych form aktywności społecznej, które otwierają przed naszymi instytucjami szerokie możliwości. Rozwój tych kompetencji będzie z pewnością wytyczał ścieżki przyszłego muzealnictwa „zaangażowanego”, które za cel stawia sobie także mierzenie się z wykluczeniem społecznym, dostępnością do kultury osób ze szczególnymi potrzebami oraz współpracę z możliwie najszerszym gronem odbiorców.

Streszczenie: Społeczna odpowiedzialność w muzeach nie jest całkowicie nowym obszarem. Od lat obserwujemy działania pozycjonujące muzea wśród instytucji przyczyniających się do kreowania lepszej rzeczywistości społecznej. Ten nowy paradygmat przełamuje stereotypowe postrzeganie instytucji kultury jako placówek dbających tylko o materialne i niematerialne świadectwa przeszłości ludzkości, równocześnie nakładając na nie także obowiązki względem społeczeństwa i wspólnoty. Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku stara się wychodzić naprzeciw tym wyzwaniom, realizując nie tylko projekty edukacyjne, konserwatorskie, ale też wspierając rozwój samego muzeum i jego oddziałów, kierując równocześnie swoją działalność w stronę zaangażowania w ważne społecznie zagadnienia, takie jak likwidowanie barier w dostępności do zabytków, dbałość o środowisko naturalne i zrównoważony rozwój.

Wśród najnowszych osiągnięć omówionych w artykule warto wspomnieć projekty zrealizowane w okresie pandemii koronawirusa, jak choćby zaprezentowany na statku-muzeum „Dar Pomorza” nowy wymiar zwiedzania. 11 maja 2021 r. NMM udostępniło tzw. Interaktywny Film Sferyczny (IFS) zintegrowany z nowoczesnymi goglami Oculus, wprowadzając widza w interaktywną, rozszerzoną rzeczywistość pozwalającą na poznanie żaglowca z nowej perspektywy, dostępnej dla zwiedzających z ograniczeniami ruchowymi. Podobne rozwiązanie, acz w innej architekturze, zaproponowaliśmy w holu siedziby muzeum na wyspie Ołowiance w Gdańsku. Nie wchodząc na statek-muzeum „Sołdek”, możemy zajrzeć do jego ładowni i maszynowni. W tekście omówiono wiele innych ciekawych przedsięwzięć z zakresu edukacji czy promocji, wychodzących naprzeciw współczesnym wyzwaniom społecznym.

Słowa kluczowe: dostępność, muzealnictwo, statki, edukacja, bariery.

Przypisy

- ¹ H. Borkowska, *Muzeum w Berdyczowie*, „Biuletyn Informacyjny” II 2022, nr 2 (227), s. 3, https://nmm.pl/wp-content/uploads/2022/03/NMMbiuletyn_02.22.pdf [dostęp: 1.06.2022]. Na ten temat piszący te słowa zabrał głos na naradzie dyrektorów instytucji kultury prowadzonych i współprowadzonych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego 9 maja 2022 r. w Warce w referacie pt. *Muzea bez granic*.
- ² Na ten temat zob. Ł. Gawęł, *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna odpowiedzialność muzeum*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach” 2018, nr 376, s. 48-62. Tamże dalsza literatura przedmiotu.
- ³ Na temat zmian zachodzących w muzeach por. *Museums and the Challenge of Change. Old Institutions in a New World*, G. Black (red.), London 2021. Społeczne oddziaływanie muzeów badał Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMIZ). Zob. P.T. Kwiatkowski, B. Nessel-Lukasik, *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, Warszawa 2018, <https://www.nimoz.pl/files/articles/212/Raport%20Publiczno%C5%9B%C4%87%20muze%C3%B3w%20w%20Polsce%202018.pdf> [dostęp: 2.07.2022].
- ⁴ A. Tołysz, *Muzeum w procesie. Wybrane tendencje w muzealnictwie w XX wieku*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 40 i n.; na temat muzeów i działań edukacyjnych w kształtowaniu tkanki społecznej zob. też: M. Walewski, A. Wudarczyk, *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*, w: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), Warszawa-Kraków 2019 („Muzeologia”, t. 16), s. 287-289.
- ⁵ Omówienie zagadnień związanych choćby z projektami digitalizacji zbiorów, dostosowania architektonicznego zabytkowych budynków NMM, przekracza objętościowo możliwości tego opracowania. Tematem „dostępności” w muzeach zajmuje się szeroko NIMIZ, realizując m.in. program „Muzea bez barier – Dostępność Plus”, <https://www.nimoz.pl/baza-wiedzy/muzea-bez-barier-dostepnosc-plus/rekomendacje-dla-muzeow-dotyczace-programu-dostepnosc-plus.html> [dostęp: 2.07.2022].
- ⁶ *Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku 2010-2020*, R. Domżał (red.), Gdańsk 2020, s. 67-71.
- ⁷ *50 lat Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku 1960-2010*, J. Litwin (red.), Gdańsk 2011, s. 61 i n. Na ten temat pisaliśmy także w biuletynie informacyjnym NMM w dziale Edukacja. Zob. „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” XII 2016, nr 12 (165), https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMMBiuletyn12_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022]; „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” III 2016, nr 3 (156), https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMMBiuletyn003_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- ⁸ R. Domżał, *Wizja i Misja*, w: *Sprawozdanie Roczne Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 2019*, R. Domżał (red.), Gdańsk 2020, s. 5.
- ⁹ *Odpowiedzialność społeczna w działaniach NMM*, w: *Sprawozdanie Roczne Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 2021*, R. Domżał, M. Westphal (red.), Gdańsk 2022, s. 10, 46.
- ¹⁰ Na temat projektów społecznych w przestrzeniach miast por. M. Walewski, A. Wudarczyk, *op. cit.*, s. 281-287.
- ¹¹ *Sprawozdanie Roczne Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 2019...*, s. 21. Na temat zagrożenia dziedzictwa kulturowego i zmian klimatu dyskutowano na międzynarodowej konferencji w Oslo we wrześniu 2021 r. Zob. *Oslo Forum 2021. Cultural Heritage in a Changing Climate*, Oslo 2022, https://baltic-heritage.eu/wp-content/uploads/2022/03/Cultural-Heritage-in-a-Changing-Climate-two-page-spread-1-1_compressed-1-1.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- ¹² K. Schaefer-Rychel, 4. *Edycja konferencji „Dziewczyny na fali”*, „Biuletyn Informacyjny” III 2022, nr 3 (228), s. 10-13, https://nmm.pl/wp-content/uploads/2022/03/NMMBiuletyn_03.22.pdf [dostęp: 1.06.2022].
- ¹³ Na temat tych projektów zob. „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” IX-X 2016, nr 9-10 (162-163), s. 3, 4, https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMMBiuletyn09-10_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- ¹⁴ „*Sołdek*” – klejnot wśród muzealnych statków handlowych, Gdańsk 2012 („Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, t. 13); J. Litwin, *Rys historyczny 1960-1991*, w: *50 lat Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku...*, s. 24-26 i n.; I. Sienicki, *Dzieje statku-muzeum „Sołdek”*, Gdańsk 1988, s. 30, 31 i n.; *25 lat statku-muzeum „Sołdek”*, Gdańsk 2008 („Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, t. 8).

Bibliografia

- 25 lat statku-muzeum „Soldek”, Narodowe Muzeum Morskiego w Gdańsku, Gdańsk 2008 („Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, t. 8).
- 50 lat Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku 1960-2010, Jerzy Litwin (red.), Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2011.
- Borkowska Hanna, *Muzeum w Berdyczowie*, „Biuletyn Informacyjny” II 2022, nr 2 (227), s. 3, https://nmm.pl/wp-content/uploads/2022/03/NMMbiuletyn_02.22.pdf [dostęp: 1.06.2022].
- Gaweł Łukasz, *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna odpowiedzialność muzeum*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach” 2018, nr 376, s. 48-62.
- Kwiatkowski Piotr T., Nessel-Lukasik Beata, *Muzeum w społeczności lokalnej. Raport*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2018, <https://www.nimoz.pl/files/articles/212/Raport%20Publiczno%C5%9B%C4%87%20muze%C3%B3w%20w%20Polsce%202018.pdf> [dostęp: 2.07.2022].
- Museums and the Challenge of Change. Old Institutions in a New World*, Graham Black (red.), Routledge, London 2021.
- Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, Paweł Kowal, Karolina Wolska-Pabian (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Muzeum Powstania Warszawskiego, Kraków-Warszawa 2019 („Muzeologia”, t. 16).
- Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku 2010-2020*, Robert Domżał (red.), Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2020.
- Oslo Forum 2021. Cultural Heritage in a Changing Climate*, Directorate for Cultural Heritage, Oslo 2022, https://baltic-heritage.eu/wp-content/uploads/2022/03/Cultural-Heritage-in-a-Changing-Climate-two-page-spread-1_compressed-1-1.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- Schaefer-Rychel Katarzyna, 4. Edycja konferencji „Dziewczyny na fali”, „Biuletyn Informacyjny” III 2022, nr 3 (228), s. 10-13, https://nmm.pl/wp-content/uploads/2022/03/NMMbiuletyn_03.22.pdf [dostęp: 1.06.2022].
- Sienicki Ignacy, *Dzieje statku-muzeum „Soldek”*, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 1988.
- „Soldek” – klejnot wśród muzealnych statków handlowych, Gdańsk 2012 („Studia i Materiały Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku”, t. 13).
- Sprawozdanie Roczne Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 2019*, Robert Domżał (red.), Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2020.
- Sprawozdanie Roczne Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku 2021*, Narodowe Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2022.
- Tołysz Aldona, *Muzeum w procesie. Wybrane tendencje w muzealnictwie w XX wieku*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 37-46.
- Walewski Mateusz, Wudarczyk Adam, *Rola nowoczesnych muzeów narracyjnych w rozwoju miast*, w: *Muzeum i zmiana. Losy muzeów narracyjnych*, P. Kowal, K. Wolska-Pabian (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa-Kraków 2019 („Muzeologia”, t. 16), s. 267-300.
- „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” III 2016, nr 3 (156), https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMM-Biuletyn003_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” IX-X 2016, nr 9-10 (162-163), https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMMBiuletyn09-10_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022].
- „Wiadomości. Biuletyn Informacyjny Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku” XII 2016, nr 12 (165), https://nmm.pl/wp-content/uploads/2021/05/NMMBiuletyn12_2016.pdf [dostęp: 2.06.2022].

dr Robert Domżał

Kieruje Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku. Ma ponad 25-letni staż muzealny, a także stopień kustosa dyplomowanego. Z wykształcenia archeolog i historyk. Członek Rady ds. Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej, Stowarzyszenia Muzealników Polskich, wiceprezes Stowarzyszenia Muzeów Sztuki Inżynierijnej. Przez osiem lat zasiadał w zarządzie Międzynarodowego Stowarzyszenia Muzeów Morskich. Reprezentant Polski w Komitecie ds. Dziedzictwa Regionu Bałtyku działającego przy Radzie Państw Morza Bałtyckiego. Członek ICOM Polska; r.domzal@nmm.pl.

Word count: 3 259; **Tables:** –; **Figures:** 9; **References:** 14

Received: 05.2022; **Reviewed:** 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9877

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Domżał R.; SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ W PROJEKTACH EDUKACYJNYCH NARODOWEGO MUZEUM MORSKIEGO W GDAŃSKU. *Muz.*, 2022(63): 134-143

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

MUZEUM ODPOWIEDZIALNE? (NA PRZYKŁADZIE MUZEUM ZABAWEK W KRAKOWIE)

RESPONSIBLE MUSEUM? (ON THE EXAMPLE OF THE TOY MUSEUM IN CRACOW)

Katarzyna Jagodzińska

Muzeum Zabawek w Krakowie
ORCID 0000-0003-2290-410X

Abstract: The contemporary museum debate developing in the context of the need to change the museum definition carried out in ICOM is a debate on the role and responsibility of museums. Museums with a burden of tradition are faced with the challenge to meet contemporary contexts and expectations, while newly-established museums can enter the stage fully aware of the historical contexts, with an agenda reflecting contemporary tasks, and they can chart new perspectives from the very beginning.

The case study in the paper focuses on a museum which begins its operation at the time of a heated debate on the new tasks of museums in social life: the Toy Museum in

Cracow. The paper tackles several motifs of a very extensive issue, namely museums' responsibility: who and what should museums show responsibility to? Does responsibility mean presence in the public debate and museum activism? The operation formula of the Toy Museum shows the possible way for private collectors: instead of aspiring to create a traditional place for the collection presentation, they can see how to activate the collection where the supreme goal is not just making the collection available to the public, but making it impact the museum's environment, which could be caused by that presentation and other programmatic actions connected with the collection.

Keywords: responsibility, Toy Museum in Cracow, environment, post-growth, therapeutic function.

Współczesna debata muzealna rozwijająca się w kontekście potrzeby zmiany definicji na gruncie Międzynarodowej Rady Muzeów (International Council of Museums – ICOM) jest dyskusją na temat roli i odpowiedzialności muzeów (to bynajmniej nie nowa debata, bo rozpoczęta ponad pół wieku temu, jednak na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat nabrała ożywienia i rozmachu). Muzea z багаżem tradycji stoją przed wyzwaniem zmierzenia się ze współczesnym kontekstem i oczekiwaniami, z kolei muzea nowo tworzone mogą wkroczyć na scenę z pełną świadomością kontekstu historycznego, agendą odpowiadającą współczesnym zadaniom i od początku wytyczać nowe perspektywy.

Moim studium przypadku w artykule jest Muzeum Zabawek w Krakowie, które rozpoczyna w tym czasie działalność. Muzeum tworzone na bazie największej w Polsce kolekcji historycznych zabawek, zgromadzonej przez krakowską rodzinę Sosenków i prowadzoną przez fundację, stało się laboratorium współczesnych praktyk muzealnych i kuratorskich, opartych na formule muzeum otwartego i partycypacyjnego.

Na gruncie założeń, realizowanych działań oraz kontekstu, w jakim Muzeum Zabawek działa, podejmę się rozważań na temat odpowiedzialności muzeów – wobec kogo i czego powinny być odpowiedzialne? Czy odpowiedzialność to obecność w debacie publicznej i aktywizm muzealny?

Odpowiedzialność muzeów

Zgodnie z definicją słownikową „odpowiedzialność” oznacza *przyjęcie na siebie obowiązku zadbania o kogoś lub o coś*¹. Definicja muzeum precyzuje minimalny zakres odpowiedzialności instytucji – pozyskiwanie, konserwowanie, udostępnianie i wystawianie materialnych i niematerialnych świadectw ludzi oraz ich środowiska w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki – ale go nie wyczerpuje. Wiele muzeów przyjmuje na siebie szereg innych funkcji związanych z publicznością bądź otoczeniem społecznym, kulturalnym, urbanistycznym. Spojrzenie na zewnątrz i angażowanie się w otoczenie społeczne wprowadziła już nowa muzeologia pod koniec lat 60. XX w. Peter van Mensch scharakteryzował ją jako drugą rewolucję muzealną (1960–1980), której *wiodącą siłą jest dążenie, aby muzea rozwijały się jako instytucje społeczne z programami politycznymi*². Przełomowy moment w dyskusji o założeniach nowej muzeologii stanowiło przyjęcie w 1984 r. „Deklaracji z Quebecu. Podstawowe zasady nowej muzeologii”. Zdaniem Pierre’a Mayranda, który odegrał kluczową rolę w jej sformułowaniu, deklaracja *tylko potwierdza społeczną misję muzeum będącą nowym punktem wyjścia i prymat tej funkcji nad tradycyjnymi funkcjami muzealnymi: konserwacją, budynkami, obiektami i publicznością*³.

Od ponad pół wieku, a w szczególności na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, pojęcie odpowiedzialności w kontekście muzeów pojawia się coraz częściej – muzea stają się przedmiotem dyskusji w zakresie międzynarodowych polityk dotyczących różnorodności kulturowej⁴, inkluzji społecznej⁵, zrównoważonego rozwoju⁶, katastrofy klimatycznej⁷. Są liderami zmian w otoczeniu, niektóre podejmują działalność aktywistyczną⁸. Na polskim gruncie coraz więcej muzeów odpowiada na zapisy rezolucji ICOM-u „Odpowiedzialność muzeów za pejzaż”, przyjętej w 2016 r. – Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, w przeszłości Muzeum Śląskie w Katowicach, część muzeów realizuje ten postulat intuicyjnie⁹.



1. „Witryna z zabawkami” – pierwsza edycja projektu w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, lipiec 2021 r. Wybór z kolekcji historycznych zabawek dokonany przez zewnętrznych kuratorów został zaprezentowany w przeszklonej witrynie, fot. Katarzyna Jagodzińska

1. 'Showcase with Toys': project's first edition at the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka, July 2021. The selection of historic toys made by external curators was presented in a glazed showcase, Photo Katarzyna Jagodzińska

Odpowiedzialności muzeów w kontekście katastrofy klimatycznej poświęcona jest działalność nieformalnej grupy Muzea dla klimatu.

Dbałość o otoczenie – w wymiarze fizycznym, symbolicznym, społecznym czy ekonomicznym – wskazuje na rosnącą świadomość osób zarządzających muzeami co do znaczenia tych instytucji, nie tylko dla zachowania dziedzictwa dla obecnych i przyszłych pokoleń, lecz także z powodu trudnego do przełożenia na język polski angielskiego słowa *relevance*¹⁰ (oznacza adekwatność i ważność dla danego momentu). W 2012 r. Graham Black pisał, że wiele muzeów wydaje się rozdartych i nie potrafi zdefiniować celu swojego istnienia¹¹. Stwierdził wtedy, że muzea winny „rozpalić” siłę swoich kolekcji, a jedną z czterech dróg powinna być *pomoc we wzmocnieniu społeczności i zachęcenie ich do angażowania się w wielkie problemy dnia dzisiejszego*¹².

Zaangażowanie muzeów w debatę publiczną postulował Piotr Piotrowski, który wypromował na polskim gruncie ideę muzeum krytycznego¹³. Przeszczepił ją z muzeum sztuki współczesnej do Muzeum Narodowego w Warszawie, którym krótko kierował (2009–2010). Piotrowski chciał muzeum



2. „Komunikacja. Miejska wystawa zabawek” – gabloty z historycznymi zabawkami zaprezentowane w filiach Biblioteki Kraków, czerwiec 2022 r., fot. Katarzyna Jagodzińska

2. 'Communication. Urban Exhibition of Toys': showcases with historic toys displayed at the Library Cracow branches, July 2022, Photo Katarzyna Jagodzińska

żywego, które będzie zbiory i związaną z nimi historię odczytywać na nowo, stawiać pytania, również te niewygodne, kwestionować kanon i wartości, otwierać dyskusje. Jak twierdził: *Nowoczesne społeczeństwo nie potrzebuje skamieliny, jaką są w większości polskie muzea, lecz partnera, który będzie mu towarzyszył w odczytywaniu przeszłości*¹⁴. Uważał, że każde muzeum, nie tylko to poświęcone najnowszej twórczości, powinno w krytyczny sposób spoglądać na swoją przeszłość i podejmować z nią dyskusję, a nie petryfikować i traktować jak aksjomat i świętość. *Tylko krytyczna misja może uratować muzea*¹⁵ – mówił. I te słowa cały czas są aktualne dla muzeów wszystkich typów.

W artykule podejmę kilka wybranych kwestii, na które spojrzę z perspektywy Muzeum Zabawek w Krakowie – nowego muzeum, opartego na pracy społecznej niewielkiego zespołu i wspierających go entuzjastów, świadomego tradycji muzeologicznej i najnowszych trendów w muzealnictwie oraz kuratorstwie. Taki typ działania muzeum jest alternatywą dla instytucji prowadzonych przez podmioty publiczne. To możliwa droga dla kolekcjonerów prywatnych, aby zamiast dążyć do tworzenia tradycyjnego miejsca prezentacji kolekcji, uruchomić te zbiory w sposób wskazany wyżej przez Blacka, gdzie celem nadrzędnym nie będzie samo udostępnianie, ale wpływ na otoczenie, jaki poprzez tę prezentację i inne działania programowe związane z kolekcją można wywołać.

Muzeum rozproszone

Muzeum Zabawek czuje się odpowiedzialne wobec osób, które powierzyły swoje obiekty do kolekcji oraz tych, od których zostały one pozyskane – że nie tylko będą należycie przechowywane, ale też „używane”. Kolekcja muzeum, która powstaje od 1977 r., liczy dzisiaj ponad 40 tys. obiektów. Wobec braku siedziby zostały one na stałe zdeponowane w magazynie. Kolekcją zarządza Fundacja Zbiorów Rodziny Sosenków, która 1 czerwca 2021 r. powołała Muzeum Zabawek, początkowo jako projekt, bez formalnego statusu muzeum. Działalność programowa opiera się na idei

podejmowania partnerstw z innymi instytucjami i realizacji działań w gościnnych przestrzeniach.

Flagowy projekt muzeum „Witryna z zabawkami” został pomyślany jako przeszklony mebel, umieszczany w przestrzeniach niewykorzystywanych przez muzea jako sale wystaw – w korytarzach, przestrzeniach recepcyjnych czy oknach¹⁶. Takie podejście do ekspozycji obiektów umożliwiło planowanie działań w krótszym horyzoncie czasowym, przełożyło się też na niższe koszty realizacji projektu. „Witryna z zabawkami” jest projektem partycypacyjnym, w którym zewnętrzni kuratorzy (osoby, które zgłosiły się w otwartym naborze) organizują podczas spotkań warsztatowych własną wystawę z kolekcji muzealnej – wybierają temat, tworzą narrację, dobierają obiekty, pracują z aranżerem, przygotowują teksty. Łącznie w projekcie powstaje pięć pokazów na przestrzeni 2021 i 2022 r. Projekt jest okazją do zaprezentowania wyboru z kolekcji, ale cel nadrzędny stanowią: spojrzenie na kolekcję z zewnątrz, świeżym okiem, przez osoby różnych profesji, o różnych zainteresowaniach, integracja społeczności wokół kolekcji i stworzenie warunków dla współdecydowania o programie instytucji. Warsztaty i pokazy odbywają się w instytucjach partnerskich: Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Muzeum Podgórze oraz Kamienicy Szolajskich im. Feliksa Jasieńskiego.

Podczas gdy „Witryna z zabawkami” oparta jest na długofalowej, pogłębionej pracy z grupą, inny projekt rozproszony – „Komunikacja. Miejska wystawa zabawek”



3. „Komunikacja. Miejska wystawa zabawek” – gabloty z historycznymi zabawkami zaprezentowane w filiach Biblioteki Kraków, czerwiec 2022 r., fot. Katarzyna Jagodzińska

3. 'Communication. Urban Exhibition of Toys': showcases with historic toys displayed at the Library Cracow branches, July 2022, Photo Katarzyna Jagodzińska

(1 czerwca – 4 września 2022 r.) – przygotowany we współpracy z Biblioteką Kraków i KBF, a pokazany w 17 lokalizacjach – filiach bibliotecznych na terenie całego Krakowa i pałacu Potockich przy Rynku Głównym, ma charakter gry miejskiej. Polega na odwiedzaniu punktów zaznaczonych na mapie, gdzie w specjalnie zaprojektowanych gablotach czekają historyczne zabawki i nawiązujące do nich fragmenty książek dla dzieci. Tytułowa komunikacja odnosi się do zabawek związanych z komunikacją miejską, do ruchu pomiędzy wszystkimi adresami, ale ma też wymiar komunikacji międzyludzkiej.

Kontekst przestrzenny

Muzeum Zabawek stara się o pozyskanie dla swojej działalności budynku szpitalnego w dzielnicy Wesoła – terenie położonego w centrum Krakowa, gdzie przez ok. 150 lat dominowała funkcja medyczna i skąd obecnie wyprowadza się Szpital Uniwersytecki. Zabudowania szpitalne wykupiło miasto i od 2020 r. realizuje proces konsultacji społecznych i środowiskowych dotyczących przyszłych nowych funkcji oraz rozwiązań przestrzennych. W założeniu ma tu powstać enklawa rekreacji i kultury. Testem dla nowego miejsca była pierwsza wystawa muzealna *Klinika zabawek*, zorganizowana w jednym z poszpitalnych budynków (18 grudnia 2021–27 lutego 2022 r.). Jej pomysł kuratorski polegał na wpisaniu się w tożsamość dzielnicy poprzez grę słowami: klinika – szpital – leczenie zabawek oraz podjęcie dyskursu klimatycznego.

Twórcy wystawy akcentowali w dyskusji publicznej troskę o przestrzeń miasta i przedstawiali pomysł na ożywienie dzielnicy, wpisując się w oczekiwania mieszkańców. Wesoła ma zintegrować różne podmioty działające na gruncie kultury, przemysłów kreatywnych i edukacji, co przez Muzeum Zabawek traktowane jest jako potencjał dla dalszej działalności opartej na współpracy i partnerstwie.

W swojej ograniczonej skali *Klinika zabawek* pokazała, w jaki sposób muzeum może generować ruch w dzielnicy, przyciągając przede wszystkim rodziny oraz grupy przedszkolne i wczesnoszkolne oraz studentów. Wątki przestrzenne wybrzmiały w katalogu przygotowanym na finał, w którym wystawa pokazująca w mikroskali filozofię i możliwości muzeum została przedstawiona jako drogowskaz procesu rewitalizacji. *Chcemy, aby Wesoła stała się wyjątkową dzielnicą – miejscem dobrym do spędzania czasu, włączającym, nie wykluczającym i mamy nadzieję, że będziemy mogli być częścią procesu zmiany, jaka tu następuje*¹⁷ – mówiły dyrektorki muzeum w tekście w katalogu.

Transformacji Wesołej poświęcony został panel „Zabawki i projektowanie świata na Wesołej” (24 lutego 2022 r.), w czasie którego uczestnicy dyskutowali, co kultura może temu miejscu dać, jaki ma potencjał i jakie mogą być okreśły flagowe tej zmiany. Muzeum śledziło dyskusje podczas Międzynarodowego Biennale Architektury w 2021 r., gdzie Wesoła była studium przypadku, a pokłosie obserwacji stanowił artykuł w magazynie „Architektura & Biznes”¹⁸.

Czy odpowiedzialność to obecność w debacie publicznej i aktywizm muzealny? Muzeum Zabawek tak postrzega swoją rolę. Zabawka jest pretekstem do spotkania i punktem wyjścia działania na rzecz otoczenia – zarówno pejzażu, jak i społeczności. Niemal trzymiesięczna działalność w sercu dzielnicy pozwoliła rozpoznać jej topografię i potencjał oraz



4. *Klinika zabawek* – widok głównej sali, wystawa *site-specific* została zaaranżowana w dawnej bibliotece w jednym z poklinicznych budynków, grudzień 2021 r., fot. Wojciech Sosenko

4. *Toy Clinic*: view of the main room; *site-specific* exhibition was arranged in a former library in one of the former hospital buildings, December 2021, Photo Wojciech Sosenko



5. Pokaz naprawy zabawek realizowany przez twórcę kolekcji historycznych zabawek Marka Sosenkę na wystawie *Klinika zabawek*, styczeń 2022 r., fot. Wojciech Sosenko

5. Toy repair show mounted by the creator of the collection of historic toys Marek Sosenko at the *Toy Clinic* Exhibition, January 2022, Photo Wojciech Sosenko



6. Twórcy wystawy *Klinika zabawek* w firmowych kitlach, od lewej ordynator Marek Sosenko, rezydent Mateusz Okoński oraz lekarki Katarzyna Sosenko i Katarzyna Jagodzińska, fot. Wojciech Sosenko

6. Creators of the *Toy Clinic* Exhibition in their brand overalls: from the left the Medical Director Marek Sosenko, the resident physician Mateusz Okoński, and the physicians Katarzyna Sosenko and Katarzyna Jagodzińska, Photo Wojciech Sosenko



7-8. Przestrzeń wystawy *Klinika zabawek* po zamknięciu dla publiczności jako warsztatownia dla dzieci i rodzin z Ukrainy, marzec 2022 r., fot. Wojciech Sosenko i Katarzyna Jagodzińska

7-8. Space of the *Toy Clinic* Exhibition following its closure to the public as a workshop room for kids and families from Ukraine, March 2022, Photo Wojciech Sosenko and Katarzyna Jagodzińska



wyciągnąć wnioski na przyszłość w kontekście propozycji programowych. To tutaj narodziła się myśl podjęcia współpracy z instytucjami, które na Wesołej mają się wprowadzić – KBF-em i Biblioteką Kraków.

Idee postwzrostu

Klinika zabawek w pełni wpisała się w idee postwzrostowe – rzemieślnicza „lecznica” pokazała w praktyce, w jaki sposób można naprawiać zabawki, stając w kontrze do dominującej dziś praktyki niemalże automatycznego zastępowania rzeczy zepsutych nowymi, bez podejmowania próby naprawy (kuratorzy ukuli termin *fast toys* na określenie zabawek wykonanych z kiepskich materiałów, tanich, sprowadzanych z daleka, zazwyczaj krótko pełniących swoją funkcję). Postwzrost pojawił się w filozofii muzeum intuicyjnie, wyartykułowany w kontekście udziału dyrektorki ds. programowych w „Muzealnym think-tanku”, zorganizowanym w 2021 r. przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pod hasłem „Postwzrost w muzeach”. Działalność *Kliniki* była okazją do dyskusji i refleksji nad kolejnymi etapami życia współczesnej rzeczy. Metaforę takiego cyrkularnego myślenia stanowi sama instytucja muzeum, która powstała po to, by chronić cenne obiekty – a ochrona łączy się z konserwacją i naprawą. Hasło „gabinet osobliwości” było często przywoływane przez twórców wystawy. Szkatułkowy charakter aranżacji, zaprojektowanej przez Mateusza Okońskiego, z witrynami szufladami i szafkami łączył tę przestrzeń ze skarbcom lub magazynem muzealnym. Pojęcie naprawy – leczenia rzeczy – wzmacniały akcenty scenograficzne: kitle, w których występował zespół muzeum podczas spotkań z publicznością, oraz nazewnictwo (ordynator Marek Sosenko, czyli twórca kolekcji).

Robert Piaskowski pisząc o *Klinice zabawek*, posłużył się analogią Nowego Europejskiego Bauhausu: *Na Wesołej mają szansę spotkać się wszystkie założenia Bauhausu: potrzeba przywracania, naprawiania, zatrzymania rozpadu, nadawania drugiego życia, wspólnego projektowania, współpracy, współdzielenia, ekonomii cyrkularnej, obiegu zamkniętego i filozofii postwzrostu. Dlatego wystawa obok swojej głębokiej humanistycznej wymowy dała nam wiele inspiracji do planowania przyszłości samej dzielnicy*¹⁹.



9. Pokaz historycznych zabawek wykorzystywanych w pracy warsztatowej z dziećmi ukraińskimi w projekcie „Klinika zabawek #2: Trudne pytania”, fot. Wojciech Sosenko

9. Show of historic toys used in the workshop with Ukrainian children in ‘Toy Clinic #2: Difficult Questions’, Photo Wojciech Sosenko

W ramach wystawy odbyły się pokazy naprawy starych zabawek, uruchomiona została poradnia, do której można było zgłosić się, aby uzyskać wskazówki dotyczące naprawy, także sztuka współczesna wprzęgnięta w narrację wystawy

inspirowała do niewyrzucania niepotrzebnych już lub zepsutych zabawek (prace Marty Antoniak, których tworzyłem są zabawką z Kinder Niespodzianek).

Funkcja terapeutyczna

Ambicją Muzeum Zabawek są współpraca ze szpitalami i domami dziecka oraz wnoszenie radości tam, gdzie jej za mało. W *Klinice zabawek* ten proces zaledwie rozpoczęto, natomiast funkcja terapeutyczna *Kliniki* została podjęta wraz z wybuchem wojny na Ukrainie. Początek rosyjskiej inwazji zbiegł się w czasie z finałem wystawy. Od razu pojawiła się myśl o przedłużeniu działalności w wynajętych pomieszczeniach, które zaaranżowano na kolorową i przyjazną przestrzeń dla dzieci i w nowej sytuacji mogły zostać wykorzystane jako schronienie i miejsce bezpiecznej zabawy. Zarządca przestrzeni zgodził się na kontynuację działalności jedynie przez dwa tygodnie. W tym czasie *Klinika zabawek* działała jako warsztatownia dla rodzin uchodźców. W godzinach otwarcia trwały zajęcia twórcze dla dzieci, dostępne były zabawki, klocki, gry. Gdy nastał czas wyprowadzki, działalność warsztatowa muzeum znalazła schronienie w siedzibie KBF-u i tam kontynuowano spotkania z dziećmi ukraińskimi.

Oprócz tego doraźnego rozwiązania muzeum zainicjowało projekt długofalowy stanowiący ideową kontynuację wystawy na Wesołej. Pod szyldem „Klinika zabawek #2: Trudne pytania” muzeum rozpoczęło projekt warsztatowy z dziećmi

ukraińskimi, którego dalekosiężnym celem jest wypracowanie narzędzi do spotkań i rozmów w środowisku międzykulturowym – pudełek z narzędziami, które zgodnie z zamysłem miałyby zostać przekazane przedszkolom i szkołom w zakresie nauczania początkowego. Narzędziownik ma w założeniu wspierać wzajemne poznanie, szacunek i komunikację. W pierwszej fazie projektu zrealizowanych zostało pięć warsztatów (kwiecień–maj 2022 r.), których punktem wyjścia były historyczne zabawki z kolekcji muzeum wywołujące różne, potencjalnie trudne tematy.

Cel pracy dyskusyjnej i twórczej z młodymi mieszkańcami Ukrainy, których wojna zmusiła do ucieczki, stanowiło wydobywanie nowych znaczeń dla obiektów z kolekcji – odczytanie ich w konkretnym miejscu i czasie przez osoby z pewnym bagażem doświadczeń. Projekt pokazał, w jaki sposób kontekst wpływa na zmianę znaczenia. Na zakończenie warsztatów przygotowany został pokaz zabawek, które pojawiły się na warsztatach – każda z nich została umieszczona w oddzielnym kubiku (pozornie neutralnym *white cube*²⁰), na którego zewnętrznych ściankach znalazły się hasła sformułowane przez dzieci w odniesieniu do danego obiektu.

Pokazowi zabawek towarzyszyła dyskusja „Trudne tematy – niełatwe początki” (11 czerwca 2022 r.) poświęcona trudnym pytaniom, jakie w związku z obecną sytuacją zadają dzieci – ukraińskie i polskie, emocjom, gotowości do rozmowy i rekwizytom ułatwiającym tę rozmowę.



10. Dyskusja panelowa „Trudne tematy – niełatwe początki”, która towarzyszyła inauguracji pokazu zabawek w projekcie „Klinika zabawek #2: Trudne pytania”. Od lewej: Mateusz Okoński, dr Monika Nęcka, Agnieszka Dera-Bojanowicz, Mariana Zmii, Liliia Andreieva, dr Katarzyna Jagodzińska, 11 czerwca 2022 r., fot. Wojciech Sosenko

10. Panel discussion: ‘Difficult Topics – Hard Beginnings’. From the left: Mateusz Okoński, Monika Nęcka, PhD, Agnieszka Dera-Bojanowicz, Mariana Zmii, Liliia Andreieva, Katarzyna Jagodzińska, PhD, 11 June 2022, Photo Wojciech Sosenko

Garść refleksji

Czy rolą muzeów jest rozwiązywanie problemów społecznych miast? Czy układ przestrzenny i architektura wykraczająca poza budynki muzealne powinny być przedmiotem zainteresowania muzeów (w każdym razie tych, które nie zajmują się architekturą i urbanistyką)? Czy muzea powinny wkraczać w problematykę zdrowia? Czy walka o klimat winna być areną muzeum? Te pytania można mnożyć i za każdym razem – w moim rozumieniu misji muzeum – odpowiedź będzie twierdząca. To kwestia odpowiedzialności i *relevance* dla dzisiejszej publiczności. Wydaje mi się, że analogia do holistycznego podejścia do człowieka będzie tu właściwa. Na pewno nie każde muzeum musi w ten sposób działać. Stopień zaangażowania też jest różny. Czy sama obecność w debacie publicznej to już wyraz odpowiedzialności muzeum? W moim odczuciu każde muzeum powinno w tej dyskusji uczestniczyć i na pewno świadczy to o odpowiedzialności za dziedzictwo, czyli wspólne dobro. Odpowiedzialność może też wykraczać poza definicję muzealną i kodeks etyki ICOM i kierować się stronę

postawy czynnej, czyli aktywizmu. Taka filozofia powinna wynikać z misji muzeów i być zgodna z wartościami osób tworzących program. Zwłaszcza nowe muzea stoją przed koniecznością zdefiniowania swojej społecznej użyteczności. Na początku 2021 r. w bazie prowadzonej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów odnotowano 1230 muzeów i podmiotów zajmujących się działalnością muzealną, w tym samym czasie w wykazie sporządzonym przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego muzeów w rozumieniu ustawy wymieniono 906. Mimo rozbieżności to ogromna liczba. Nowe muzeum wkraczające do tego krajobrazu powinno wyróżniać się czymś więcej niż tylko wyjątkowymi obiektami. Kluczowe winny być opowieści, jakie wokół nich można zbudować – nie tylko dotyczące przeszłości, ale komentujące współczesne tematy.

Muzea mogą być instytucjami diagnozującymi, badającymi, dyskutującymi problemy społeczne. Opieka nad dziedzictwem oraz dokumentowanie przeszłości i teraźniejszości nie wykluczają aktywnej postawy i działań na rzecz społecznej zmiany. Muzeum Zabawek w Krakowie przyjęło taki format i z sukcesem pokazuje, że jest to możliwa droga dla muzeów.

Streszczenie: Współczesna debata muzealna rozwijająca się w kontekście potrzeby zmiany definicji na gruncie ICOM-u jest dyskusją na temat roli i odpowiedzialności muzeów. Muzea z bagażem tradycji stoją przed wyzwaniem zmierzenia się ze współczesnym kontekstem i oczekiwaniami, z kolei muzea nowo tworzone mogą wkroczyć na scenę z pełną świadomością kontekstu historycznego, agendą odpowiadającą współczesnym zadaniom i od początku wytyczać nowe perspektywy. Studium przypadku w artykule jest muzeum, które rozpoczęła działalność w czasie ożywionej dyskusji nad nowymi zadaniami muzeów w życiu społecznym – Muzeum Zabawek

w Krakowie. Artykuł podejmuje kilka wątków obszernego zagadnienia, jakim jest odpowiedzialność muzeów: wobec kogo i czego muzea powinny być odpowiedzialne? Czy odpowiedzialność to obecność w debacie publicznej i aktywizm muzealny? Formuła działania Muzeum Zabawek pokazuje możliwą drogę dla kolekcjonerów prywatnych, aby zamiast dążyć do tworzenia tradycyjnego miejsca prezentacji kolekcji, uruchomić zbiory w taki sposób, gdzie celem nadrzędnym nie będzie samo udostępnianie, ale wpływ na otoczenie, jaki poprzez tę prezentację i inne działania programowe związane z kolekcją można wywołać.

Słowa kluczowe: odpowiedzialność, Muzeum Zabawek w Krakowie, otoczenie, postwzrost, funkcja terapeutyczna.

Przypisy

- ¹ Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/2493511> [dostęp: 1.07.2022].
- ² P. van Mensch, *Magpies on Mount Helicon*, w: *Museum and Community*, „ICOFOM Study Series” 1995, nr 25, s. 133.
- ³ P. Mayrand, *The New Museumology Proclaimed*, „Museum International” 2015, nr 261-264, s. 116.
- ⁴ Zob. *Museums, Equality and Social Justice*, R. Sandell, E. Nightingale (red.), London-New York 2012.
- ⁵ Zob. np.: B. Lynch, *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*, London 2011.
- ⁶ Zob. np.: K. Jagodzińska, *Muzea na rzecz zrównoważonego rozwoju: potencjał partycypacji*, w: *Dziedzictwo kulturowe w kontekście wyzwań zrównoważonego rozwoju*, M. Pawleta, A. Marciniak (red.), Poznań 2021, s. 61-86.
- ⁷ Zob. np.: *Climate Change and Museum Futures*, F. Cameron, B. Neilson (red.), London-New York 2014.
- ⁸ Zob. *Museum Activism*, R.R. Janes, R. Sandell (red.), London-New York 2019.
- ⁹ Zob. K. Jagodzińska, *Museums as Landscape Activists*, „Muzeologia a kultúrne dedičstvo” 2021, nr 9 (2), s. 5-26.
- ¹⁰ Zob. N. Simon, *The Art of Relevance*, Santa Cruz 2016.
- ¹¹ G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, London-New York 2012, s. 4.
- ¹² *Ibidem*, s. 8-9.
- ¹³ Zob. P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- ¹⁴ *Polityka w muzeum. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Jacek Maj*, „Znak” IV 2012, nr 683, s. 96-99.
- ¹⁵ *Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim* (Magdalena Ziółkowska), „Dwutygodnik” 2011, nr 58 (6), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html> [dostęp: 1.07.2022].
- ¹⁶ To bezpośrednie nawiązanie do witryny sklepowej i gabloty muzealnej.
- ¹⁷ *Klinika na Wesołej. Rozmowa z Katarzyną Jagodzińską i Katarzyną Sosenko*, w: *Klinika zabawek*, K. Jagodzińska (red.), Kraków 2022, s. 38.

- ¹⁸ K. Jagodzińska, *Wesoła musi żyć*, „Architektura & Biznes” 2021, nr 12, s. 114-119.
- ¹⁹ R. Piaskowski, *Klinika Zabawek i Bauhaus – projektowanie świata na Wesołej*, w: *Klinika zabawek...*, s. 31.
- ²⁰ Zob. B. O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley-London 1999.

Bibliografia

- Black Graham, *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, Routledge, London-New York 2012.
- Climate Change and Museum Futures*, Fiona Cameron, Brett Neilson (red.), Routledge, London-New York 2014.
- Jagodzińska Katarzyna, *Museums as Landscape Activists*, „Muzeologia a kulturowe dedykacje” 2021, nr 9 (2), s. 5-26.
- Jagodzińska Katarzyna, *Muzea na rzecz zrównoważonego rozwoju: potencjał partycypacji*, w: *Dziedzictwo kulturowe w kontekście wyzwań zrównoważonego rozwoju*, Michał Pawleta, Arkadiusz Marciniak (red.), Universitas, Oddział Polskiej Akademii Nauk, Kraków-Poznań 2021, s. 61-86.
- Jagodzińska Katarzyna, *Wesoła musi żyć*, „Architektura & Biznes” 2021, nr 12, s. 114-119.
- Klinika na Wesołej. Rozmowa z Katarzyną Jagodzińską i Katarzyną Sosenka*, w: *Klinika zabawek*, Katarzyna Jagodzińska (red.), Muzeum Zabawek w Krakowie, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 2022, s. 33-38.
- Lynch Bernadette, *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*, Paul Hamlyn Foundation, London 2011.
- Mensch Peter van, *Magpies on Mount Helicon*, w: *Museum and Community*, „ICOFOM Study Series” 1995, nr 25, s. 133-138.
- Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019.
- Museums, Equality and Social Justice*, Richard Sandell, Eithne Nightingale (red.), Routledge, London-New York 2012.
- Muzeum krytyczne to nie dyskursywny ornament. Rozmowa z Piotrem Piotrowskim* (Magdalena Ziółkowska), „Dwutygodnik” 2011, nr 58 (6), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2290-muzeum-krytyczne-to-nie-dyskursywny-ornament.html> [dostęp: 1.07.2022].
- O’Doherty Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley-London 1999.
- Piaskowski Robert, *Klinika Zabawek i Bauhaus – projektowanie świata na Wesołej*, w: *Klinika zabawek*, Katarzyna Jagodzińska (red.), Muzeum Zabawek w Krakowie, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków 2022, s. 29-32.
- Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Polityka w muzeum. Z Piotrem Piotrowskim rozmawia Jacek Maj*, „Znak” IV 2012, nr 683, s. 96-99.
- Simon Nina, *The Art of Relevance*, Museum 2.0, Santa Cruz 2016.

dr Katarzyna Jagodzińska

Dyrektorka ds. programowych Muzeum Zabawek w Krakowie, kierownicza Europa Nostra Heritage Hub in Krakow, historyczka sztuki i dziennikarka. Doktoryzowała się z zakresu studiów muzealnych. Adiunktka w Instytucie Studiów Europejskich na Uniwersytecie Jagiellońskim i redaktorka magazynu „Architektura & Biznes”, wcześniej związana z Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie (2005–2020). Autorka czterech książek o muzeach i licznych artykułów. Aktualnie realizuje projekt badawczy „Partycypacja i postmuzeum”; katarzyna.jagodzinska@uj.edu.pl.

Word count: 3634; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 20

Received: 07.2022; **Reviewed:** 08.2022; **Accepted:** 08.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9923

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Jagodzińska K.; MUZEUM ODPOWIEDZIALNE? (NA PRZYKŁADZIE MUZEUM ZABAWEK W KRAKOWIE). *Muz.*, 2022(63): 150-157

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 106-111
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2022
data recenzji – 06.2022
data akceptacji – 06.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9502

ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA PRZESZŁOŚĆ? ŁUPY WOJENNE NA SZWEDZKICH EKSPOZYCJACH MUZEALNYCH

RESPONSIBILITY FOR THE PAST? SPOILS OF WAR IN SWEDISH MUSEUM DISPLAYS

Katarzyna Wagner

Wydział Historii Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0002-5454-6151

Abstract: The paper's goal is to attempt to show what narrative Swedish museums conduct on spoils of war and trophies which are in their collections, how this strategy was worked out, and how to understand the responsibility *versus* the visitor watching such objects. Materials from a symposium and a conference held in Stockholm in 2008 have been analysed, and so have current texts (labels, curatorial texts,

entries in online catalogues). Swedish museum curators have considered their responsibility to be proper preservation, studying, conserving, displaying those objects, making them available to the public (exhibitions, online bases), thus the basic museum activity has turned into a synonym of modern responsibility. The key activity which enabled the working out of this joint policy is to be found in detailed provenance studies.

Keywords: spoils of war, trophies, Swedish museums, Swedish 'Deluge', collection provenance.

Dyskusja o odpowiedzialności muzeów w kontekście globalnych problemów trwa od lat i przynosi różne efekty. Znalazła też swoje miejsce w czasie rozmów toczonych na forum ICOM, tj. podczas uchwalania rezolucji, np. o zmianach klimatycznych (2016). Wśród tematów globalnych powracają te związane z m.in. „dekolonizacją” zbiorów, eksponowaniem łupów wojennych oraz odpowiedzialnością muzeów w tych zakresach¹. Problem łupów pojawia się także w dyskusji w Polsce, zazwyczaj w formie pytania o zasadność ewentualnych roszczeń tego kraju do Szwecji w związku z zagrabionymi w połowie XVII w. przedmiotami.

Główny cel artykułu stanowi próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób szwedzkie muzea prowadzą narrację w stosunku do łupów wojennych i trofeów, które znajdują się w ich zbiorach? Jakie działania są w tym kontekście traktowane jako odpowiedzialne? Czy spoczywa na muzealnikach jakikolwiek *obowiązek moralny lub prawny odpowiadania za (...) czyjeś czyny*², skoro grabieże miały miejsce przeszło 360 lat temu?

Artykuł został podzielony na dwie części. W pierwszej krótko nakreślono zasady prowadzenia wojny, obowiązujące w połowie XVII w., w drugiej zaś wypracowany przez szwedzkich muzealników sposób komunikacji o tym odcinku tzw. trudnego dziedzictwa. W ostatniej części, która zastępuje zakończenie, nawiążę do polskich doświadczeń muzealnych związanych z łupami wojennymi i trofeami.

Podstawą analizy będą przedmioty zrabowane przez wojska szwedzkie z terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów w czasie „potopu” oraz łupy wojenne i trofea pochodzące z epoki przedprzemysłowej, przechowywane w wybranych polskich jednostkach. Do poprowadzenia narracji zastosowano podstawową metodę historyczną, tj. opisową.

Kontekst

Prawo międzynarodowe w kształcie, który znamy dzisiaj, to rezultat porozumień zawartych po zakończeniu II wojny światowej. We wcześniejszych epokach opierano się na pismach filozofów i prawników. Jednym z nich był Hugo Grotius (1583–1645), dyplomata, doradca Ludwika XIII, a następnie reprezentant szwedzkiego dworu królowej Krystyny w Paryżu. Praca *De iure belli ac pacis* uplasowała go wśród *ojców nauki prawa międzynarodowego*³. W trzech księgach autor analizuje sposoby i narzędzia toczenia wojny, wprowadza pojęcie m.in. wojny sprawiedliwej itd. Porusza też kwestię rabunków. Podstawę jego rozważań stanowi prawo naturalne, powołuje się m.in. na Biblię oraz autorów starożytnych i średnowiecznych. Kluczowe jest u niego stwierdzenie, że *wojnę (...) wolno podejmować tylko wówczas, gdy jest ona sprawiedliwa (...) wojna nabiera zatem charakteru swoistej procedury dochodzenia swoich praw*⁴. Zgadza się tu np. z Ciceronem, św. Augustynem czy św. Tomaszem z Akwinu. (...) *prawo narodów*⁵ wprowadziło określoną formę wojen i że *forma ta, gdy się ją w wojnach zachowuje, pociąga za sobą z mocy prawa narodów szczególne skutki. Stąd bierze początek rozróżnienie, którym będziemy się posługiwać poniżej między wojną formalną (bellum solenne) według prawa narodów, która nazywana jest wojną sprawiedliwą, to znaczy pełną, a wojną nieformalną (bellum non solenne) (...). Wojen drugiego rodzaju, chociaż mają słuszną przyczynę, prawo narodów nie popiera, ale też nie stawia im przeszkod...*⁶

Wojną sprawiedliwą była wojna obronna lub taka, której celem stanowiło odzyskanie bezprawnie zagrabionych terytoriów; musiała zostać także zaaprobowana i wypowiedziana przez władzę, legitymizowała ponadto grabieże⁷. Karol X Gustaw, bazując na koncepcji wojny w obliczu grotiusowej „wyższej konieczności”, przekonał szwedzki parlament (1654/1655), że Rzeczpospolita, która w tym samym czasie była zaangażowana w wojnę z Rosją, planowała wypowiedzenie wojny Szwecji. Takie postawienie sprawy jednoznacznie nadało wojnie – przynajmniej z perspektywy Riksdagu i armii – status sprawiedliwej, a co za tym idzie, dawało także możliwość prowadzenia grabieży⁸. W związku z brakiem środków szwedzki monarcha zaciągnął pożyczki u magnatów i szlachty, a brakujące fundusze miały zostać uzupełnione poborami nadzwyczajnych podatków (kontrybucji) na zajmowanym terytorium, a więc wojna winna wyżywić się sama⁹.

Koncepcja prowadzenia wojny na kredyt była kusząca dla Karola X Gustawa, lecz niosła ze sobą ryzyko – po jej zakończeniu pożyczki należało zwrócić. Jedną z metod stanowiło rozdzielanie łupów wojennych, m.in. dlatego w czasie „potopu” ich pozyskiwanie było zorganizowane centralnie. Wojska szwedzkie rabowały w sposób świadomy i zaplanowany, a zdobyte w ten sposób rzeczy – kosztowności, przedmioty codziennego użytku, księgozbiory i archiwa czy broń – traktowano zarówno jako wynagrodzenie, jak i wzbogacanie kultury Szwecji¹⁰.

Szwedzkie muzea

Zrabowane w Rzeczypospolitej obiekty trafiały do Warszawy, która w czasie „potopu” pełniła funkcję miejsca przeładowywania łupów, była więc swoistym „magazynem centralnym”. Następnie obiekty transportowano Wisłą do Torunia, Elbląga, Pilawy (ob. Bałtyjska), aż na Zamek Królewski w Sztokholmie¹¹. Militaria – zarówno łupy, jak i trofea zdobyte na polu walki – umieszczano w królewskiej zbrojowni, gdzie w większości są przechowywane do dzisiaj, dzieła sztuki, księgozbiory i archiwalia zaś w królewskiej rezydencji, gdzie je rozdzielano – część przekazywano do bibliotek uniwersyteckich, inne dostawały osoby fizyczne¹².

Do początku XXI w. szwedzcy muzealnicy nie mieli wypracowanego jednego sposobu komunikacji o łupach wojennych ze swoich kolekcji. Sprawa ta dotyczy się nie tylko obiektów pochodzących z Rzeczypospolitej, lecz także z Niemiec czy Danii. W 2008 r. Zbrojownia Królewska (*Livrustkammaren*)¹³ zorganizowała wystawę, seminarium i międzynarodowe sympozjum stanowiące podsumowanie kilkuletniego projektu poświęconego łupom wojennym i trofeom w muzeach, bibliotekach i archiwach¹⁴. 50 uczestników z 11 krajów europejskich poruszało tematy odpowiedzialności instytucji za dziedzictwo o tej trudnej proveniencji¹⁵, zastanawiano się, w jaki sposób opowiadać o zdobyczach wojennych jako o muzealiach, a także próbowano nakreślić kierunki przyszłych badań.

W seminarium uczestniczyła m.in. prof. Bénédicte Savoy z Technische Universität Berlin, specjalistka od transferów sztuki w Europie XVIII i XIX w., dziejów kolekcji oraz zagrabionych dzieł sztuki. W swoim wystąpieniu zwróciła uwagę, że łupy wojenne mogą być analizowane z różnych perspektyw, np. prawnej, ruchu obiektów i zmian ich proveniencji czy historii gustu epoki. Muzeum zaś potraktowała jako miejsce,

w którym rzeczy zyskują legitymację. Wyodrębniła trzy obszary zainteresowań muzealników:

1. *The iconography. How is the war-booty displayed and what part does the museum play in this?*
2. *Museum practice. Why does museum activity legitimise the victor's annexation practice?*
3. *Rhetoric. How was the museum described, in words and pictures, in connection with the debate on war-booty*¹⁶.

Zarówno tekst prof. Savoy, jak i toczące się obrady poświadczyły wypracowaniem wspólnych rekomendacji dla szwedzkich instytucji kultury, kierowanych także do uczestników międzynarodowego sympozjum. Kluczowe było tam podkreślenie odpowiedzialności muzeów, archiwów i bibliotek. W tym wypadku odpowiedzialność rozumiano jako właściwe przechowywanie, opracowywanie, konserwowanie i eksponowanie łupów wojennych i trofeów oraz zapewnienie dostępu do nich – zarówno do oryginałów, jak i ich wizerunków (bazy on-line). Obiekty te potraktowano jako część wspólnego dziedzictwa administrowanego przez aktualnych posiadaczy¹⁷. Uznano także, że konieczne jest pokazanie kontekstu i realiów epok przeszłych, nie tylko w muzeach historycznych, ale też – w ograniczonym zakresie – w muzeach sztuki. Pozostawienie informacji o zrabowanym przedmiocie wywołuje niezrozumienie zwiedzającego, dopiero szerszy kontekst pozwala mu na właściwe poznanie przeszłości i dziejów samej kolekcji. Takie podejście ściśle wiąże się z filozofią Freemana Tildena, amerykańskiego badacza dziedzictwa naturalnego i kulturowego¹⁸. Autor mówi właściwie to, co wypracowali szwedzcy muzealnicy: *Samo podanie informacji nie jest interpretacją. Interpretacja to ujawnianie znaczeń ukrytych pod informacją. Choć interpretacja zawsze zawiera element informacji to są to dwie całkiem odrębne kategorie oraz Interpretacja powinna mieć na celu przekazanie wizji całości, a nie tylko części. Jej adresatem powinien być człowiek w całej swojej złożoności*¹⁹.

Muzea prezentujące łupy wojenne i trofea muszą więc opowiadać historie, lecz mogą to robić na różnych płaszczyznach, np. poprzez lakoniczny podpis pod obiektem (rozwinęty w tekście kuratorskim), nagranie w audioprzewodniku, katalog wystawy czy notatkę uzupełniającą w bazie on-line. Zasada ta została wdrożona w wielu szwedzkich muzeach. Odwiedzając ekspozycje, np. Muzeum Narodowego w Sztokholmie czy Zbrojowni Królewskiej, w warstwie tekstowej wystawy zostaniemy poinformowani o proveniencji obiektów, w tekstach uzupełniających zaś pojawi się ich szerszy kontekst. Co więcej, udostępniono użytkownikom dodatkową funkcjonalność w bazach on-line, polegającą na możliwości wyszukiwania obiektów przez słowa kluczowe, w tym wypadku np. łupy wojenne (*krigsbyte*)²⁰.

Dlaczego zdecydowano się na takie rozwiązanie? Szczerość i klarowność przekazu stanowią – zdaniem uczestników seminarium – naszą muzealną odpowiedzialność,

a ponosimy ją, by odwiedzający mogli czerpać *wolną radość z podziwiania obiektów*²¹. Ponadto działania te wpisują się w politykę „historii rzeczy” i powrotu do nich²², która opiera się na szczegółowo przebadanej i opracowywanej proveniencji obiektów. To kluczowe działania, na które od wielu lat kładzie się nacisk w szwedzkich, ale też i innych zagranicznych muzeach.

Zamiast zakończenia

Wypracowany przez szwedzkich muzealników sposób komunikacji o łupach wojennych, opierający się na zasadach interpretacji dziedzictwa, daje możliwość prowadzenia klarownej polityki komunikacyjnej muzeów, także w kontekście dziejów kolekcji. To istotne, zwłaszcza w czasach mediów społecznościowych i tworzenia wieloletnich strategii komunikacyjnych i promocyjnych instytucji. Kluczowym elementem, który umożliwił transparentność, były i są działania zmierzające do opracowywania zbiorów i szczegółowego przebadania ich proveniencji.

W polskich muzeach także znajdują się łupy wojenne i/lub trofea, co nie stanowi powodu do wstydu, lecz pokazuje, że byliśmy i jesteśmy częścią dziejów Europy. Wawelskie orientalia, przywiezione przez Jana III Sobieskiego po odsieczy wiedeńskiej, czy pojedyncze obiekty ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego (MWP) w Warszawie²³ to tylko przykłady. Szczegółowo prowadzonymi badaniami proveniencyjnymi może pochwalić się MWP, w którego zbiorach znajduje się np. armata Radziwiłłowska. Została odlana w 1638 r., w czasie przebudowy Birż i równolegle prowadzonej reformy artylerii, następnie zrabowana przez Szwedów w czasie wielkiej wojny północnej (po 25 września 1704 r.) i po zdobyciu przez Rosjan przewieziona do Petersburga. Do MWP dział trafiło dopiero 17 marca 1963 r.²⁴

Przykładów polskich muzeów, w których zbiorach są przechowywane łupy wojenne, można wskazać znacznie więcej. Nie wypracowano jednak wspólnego przekazu w kwestii tych obiektów. Wynika to z kilku problemów, a najbardziej niepokojący to przede wszystkim opóźnienia w opracowywaniu zbiorów oraz niewykorzystanie szansy na prowadzenie badań proveniencyjnych lub też traktowanie ich jako nieistotnego dodatku do bieżącej działalności. Bez pogłębionej wiedzy o naszych kolekcjach nie może być mowy o wypracowaniu działań komunikacyjnych, dla których wspomniane badania stanowią podstawę.

Artykuł 2 obowiązującej Ustawy o muzeach w pkt 2 mówi o tym, że celem muzeum jest *katalogowanie i naukowe opracowywanie zgromadzonych zbiorów*, organizacja wystaw zaś to dopiero pkt 5, podczas gdy działalność edukacyjna – pkt 7. Postuluję, abyśmy ponownie „zwrócili się ku rzeczom”, a konkretnie, byśmy potraktowali opracowywanie zbiorów jako działania priorytetowe, gdyż jest to wyraz naszej odpowiedzialności za wspólne dziedzictwo. Tylko dzięki opracowaniu kolekcji i przebadaniu proveniencji obiektów uzyskamy pełny obraz i zrozumienie naszych instytucji.

Streszczenie: Celem artykułu jest próba pokazania, w jaki sposób szwedzkie muzea prowadzą narrację o łupach wojennych i trofeach, znajdujących się w ich zbiorach, a także jak ta strategia została wypracowana oraz jak należy rozumieć odpowiedzialność w stosunku do widza oglądającego te obiekty. Przeanalizowano materiały z sesji i sympozjum, odbywających się w Sztokholmie w 2008 r., oraz aktualne grupy tekstów (metryczki, teksty kuratorskie,

wpisy w katalogach on-line). Szwedzcy muzealnicy za odpowiedzialność uznali właściwe przechowywanie, opracowywanie, konserwowanie i eksponowanie tych obiektów oraz zapewnienie dostępu do nich (wystawy, bazy on-line), a więc podstawowa działalność muzeów stała się synonimem nowoczesnej odpowiedzialności. Kluczowymi działaniami, które umożliwiły wypracowanie tej wspólnej polityki, były szczególnie prowadzone badania proveniencyjne.

Słowa kluczowe: łupy wojenne, trofea, szwedzkie muzea, „potop” szwedzki, proveniencja zbiorów.

Przypisy

- Jednym z bardziej medialnych przykładów była rekomendacja holenderskiej Rady ds. Kultury (2021), dotycząca zwrotu obiektów muzealnych, które zostały wywiezione z niderlandzkich kolonii między XVII w. a pierwszą połową XIX w., ich pierwotnym właścicielom. Temat szeroko komentowano. Zob. np.: *Dutch museums vow to return art looted by colonialists*, <https://www.theguardian.com/world/2020/oct/08/dutch-museums-vow-to-return-art-looted-by-colonialists> [dostęp: 25.05.2022].
- Odpowiedzialność – (1) obowiązek moralny lub prawny odpowiadania za swoje lub czyjeś czyny; (2) przyjęcie na siebie obowiązku zadbania o kogoś lub o coś. *Słownik Języka Polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/;2493511> [dostęp: 25.05.2022].
- H. Grotius, *Trzy księgi o prawie wojny i pokoju w których znajdują wyjaśnienie prawo natury i prawo narodów a także główne zasady prawa publicznego*, wstęp i oprac. R. Bierzanek, Warszawa 1957. Pierwsza edycja ukazała się w 1625 r. w Paryżu, gdzie przebywał Grotius. Por. J. Miller, *Hugo Grotius*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2021 Edition)*, E.N. Zalta (red.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/grotius/> [dostęp: 25.05.2022].
- H. Grotius, *op. cit.*, s. 22.
- Utożsamiane przez Grotiusa z prawem naturalnym. Zob. *ibidem*, t. 1, s. 109.
- ibidem*, s. 110.
- Grotius prezentuje koncepcję rzymskiej *bellum iustum*, koncentrując się na przykładach z Biblii i prawa rzymskiego. Por. H. Hartung, „*Praeda bellica in bellumustum?*” *The legal development of war-booty from the 16th century to date: a chance of bettering museum practice?*, w: *War-Booty. A Common European Cultural Heritage*, S. Nestor (red.), Stockholm 2009, s. 26; E. Norberg, *Krigets lön*, „*Livrustkammaren. Journal of the Royal Armoury*” 2007-2008, s. 70-72.
- Na Grotiusie wzorowali się kolejni prawnicy i badacze problemu w epoce nowożytnej, m.in. Emer de Vattel (1714-1767), który w wydanej po raz pierwszy w 1758 r. pracy odniósł się do warunków i możliwości prowadzenia rabunków. Zob. np.: E. de Vattel, *The Law of Nations; or, Principles of the Law of Nature*, Philadelphia 1844.
- H. Landberg, *Krig på kredit. Svensk rustningsfinansiering våren 1655*, w: *Carl X Gustaf inför polska kriget. Kungamakt och statsfinanser 1655*, A. Ståde (red.), Stockholm 1969, s. 119-123.
- K. Wagner, *Szwedzkie zdobycze w Rzeczypospolitej. Zarys problematyki*, w: „*W hetmańskim trudzie*”. *Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Jana Wimmera*, Z. Hundert, M. Wagner (red.), Oświęcim 2017, s. 124.
- Istniały także alternatywne trasy, np. lądowa do Szczecina, a stamtąd do Szwecji, lecz wspomniana w tekście należała do najpopularniejszych i najczęściej wykorzystywanych; uchodziła także za najbezpieczniejszą. *ibidem*, s. 126.
- Przykład szwedzkiego generała Magnusa Stenbocka, z okresu wielkiej wojny północnej, który wysłał część zrabowanych przedmiotów do swojej żony, pokazuje, iż doceniał on przede wszystkim ich wartość materialną i szczegółowo określał w swoich listach, które przedmioty należy zachować, a które można przekazać na złom do sztokholmskiej mennicy. Zob. *Magnus Stenbock och Eva Oxenstierna. En brevväxling*, t. 1, nr 291, C.M. Stenbock (red.), Stockholm 1913, s. 202.
- Krigsbyte. War-booty*, „*Livrustkammaren. Journal of the Royal Armoury*” 2007-2008.
- M. Hagberg, *War-Booty: a Common European Cultural Heritage*, w: *War-Booty...*, s. 7.
- Przedmiotem dyskusji były obiekty od średniowiecznych (piętnastowieczne konflikty) po XIX w.
- B. Savoy, *Looting of Art: the Museum as a Place of Legitimation*, w: *War-Booty...*, s. 11.
- War-Booty...*, s. 9.
- F. Tilden, *Interpretacja dziedzictwa*, A. Wilga (tłum.), Poznań-Warszawa 2019.
- ibidem*, s. 44. Ta sama myśl przewija się także w polskiej literaturze. Przykładowo: *Od samego początku do otwarcia muzeum potrzebny był klucz językowy. Muzeum powstało dzięki relacji „słowa” i „percepcji zmysłowej” (obrazu, dźwięku, zapachu, dotyku). Dzisiaj często stosuje się określenie „muzeum narracyjne”, ale w istocie opowiadanie, narracja, interpretacja słowna była od czasów starożytnych nierozłączna z pojęciem musaeum*. D. Folga-Januszewska, *Dylematy etyczne w muzeach, czyli o prawdach*, w: *Muzeum etyczne. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Waltośowi w 85. rocznicę urodzin*, D. Folga-Januszewska (red.), Kraków 2017, s. 47.
- Na ekspozycji Muzeum Narodowego w Sztokholmie prezentowane są popiersia Jana II Kazimierza i Ludwiki Marii Gonzagi, zrabowane w czasie „potopu” szwedzkiego z Pałacu Kazimierzowskiego (Villa Regia). W katalogu on-line, podobnie jak w metryczkach obiektów, znajduje się informacja o ich proveniencji. Zob. Giovanni Francesco Rossi, *Popiersie Ludwiki Marii*, marmur, ok. 1651, 122 x 34 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Sztokholmie, nr inw. NMGrh 2430, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=39497&viewType=detailView> [dostęp: 29.05.2022]; Giovanni Francesco Rossi, *Popiersie Jana II Kazimierza*, marmur, ok. 1651, 121,5 x 34 cm, zbiory Muzeum Narodowego w Sztokholmie, nr inw. NMGrh 2429, <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=39497&viewType=detailView>

39496&viewType=detailView [dostęp: 29.05.2022]. Podobny zabieg stosuje Zbrojownia Królewska, która w e-katalogu podaje ogólną informację, że dany przedmiot jest łupem, następnie zaś w rozbudowanej formie informuje o kontekście zdarzeń. Zob. <http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExportallInterface&module=collection&objectId=56957&viewType=detailView> [dostęp: 29.05.2022].

²¹ B. Savoy, *op. cit.*, s. 16.

²² Zob. np.: B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, B. Shallcross (tłum.), Warszawa 2013; *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, A. Appadurai (red.), New York 2017; F. Trentmann, *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the 15th Century to the 21st*, London 2017; D. Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, A. Puczejda (tłum.), Kraków 2013.

²³ Koronet jazdy szwedzkiej, zdobyty w czasie „potopu”, znajduje się w zbiorach MWP (MWP 664), drugi, z monogramem Karola X Gustawa, jest przechowywany na Wawelu, zaś szarfę dowódczą tego samego króla można odnaleźć w zbiorach wilanowskich. W MWP znajduje się też m.in. kindżał kozacki (MWP 30111) z początku XIX w., zdobyty w bitwie pod Ostrołęką (1831).

²⁴ Pragnę podziękować Panu Jarosławowi Godlewskiemu za udostępnienie informacji o przedmiotach znajdujących się w kolekcji Muzeum Wojska Polskiego.

Bibliografia

Dutch museums vow to return art looted by colonialists, <https://www.theguardian.com/world/2020/oct/08/dutch-museums-vow-to-return-art-looted-by-colonialists> [dostęp: 25.05.2022].

Folga-Januszewska Dorota, *Dylematy etyczne w muzeach, czyli o prawdach*, w: *Muzeum etyczne. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, Dorota Folga-Januszewska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017, s. 31-53.

Grotius Hugo, *Trzy księgi o prawie wojny i pokoju w których znajdują wyjaśnienie prawo natury i prawo narodów a także główne zasady prawa publicznego*, Remigiusz Bierzanek (wstęp i oprac.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.

Hagberg Magnus, *War-Booty: a Common European Cultural Heritage*, w: *War-Booty. A Common European Cultural Heritage*, Sofia Nestor (red.), Livrustkammaren, Stockholm 2009, s. 7-8.

Hartung Hannes, *„Praeda bellica in bellum justum?” The legal development of war-booty from the 16th century to date: a chance of bettering museum practice?*, w: *War-Booty. A Common European Cultural Heritage*, Sofia Nestor (red.), Livrustkammaren, Stockholm 2009, s. 25-35.

Krigsbyte. *War-booty*, „Livrustkammaren. Journal of the Royal Armoury” 2007-2008.

Landberg Hans, *Krig på kredit. Svensk rustningsfinansiering våren 1655*, w: *Carl X Gustaf inför polska kriget. Kungamakt och statsfinanser 1655*, A. Ståde (red.), Militärhistoriska Förlaget, Stockholm 1969, s. 1-141.

Miller Jon, *Hugo Grotius*, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2021 Edition)*, Edward N. Zalta (red.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/grotius/> [dostęp: 25.05.2022].

Norberg Erik, *Krigets lön*, „Livrustkammaren. Journal of the Royal Armoury” 2007-2008.

Magnus Stenbock och Eva Oxenstierna. *En brefväxling*, t. 1, nr 291, C.M. Stenbock (red.), P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1913.

Olsen Björn, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, Bożena Shallcross (tłum.), Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2013.

Savoy Bénédicte, *Looting of Art: the Museum as a Place of Legitimation*, w: *War-Booty. A Common European Cultural Heritage*, Sofia Nestor (red.), Livrustkammaren, Stockholm 2009, s. 11-23.

Sudjic Deyan, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, Adam Puczejda (tłum.), Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Arjun Appadurai (red.), Cambridge University Press, New York 2017.

Tilden Freeman, *Interpretacja dziedzictwa*, Agnieszka Wilga (tłum.), Centrum Turystyki Kulturowej Trakt, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Poznań-Warszawa 2019.

Trentmann Frank, *Empire of Things. How We Became a World of Consumers, from the 15th Century to the 21st*, Penguin Books, London 2017.

Vattel Emer de, *The Law of Nations; or, Principles of the Law of Nature*, T. & J. W. Johnson, Philadelphia 1844.

Wagner Katarzyna, *Szwedzkie zdobycze w Rzeczypospolitej. Zarys problematyki*, w: *„W hetmańskim trudzie”. Księga Pamiątkowa ku czci Profesora Jana Wimmera*, Zbigniew Hundert, Marek Wagner (red.), Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2017, s. 121-137.

dr Katarzyna Wagner

Doktor nauk humanistycznych, pracowniczka Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego. Członkini Rady Muzeum przy Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza i jury Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla 2020–2021. Pełnomocniczka, a następnie zastępczyni dyrektora ds. naukowych Muzeum Narodowego w Warszawie (2018–2020), kustoszka w Muzeum Warszawy (2010–2018), kuratorka Gabinetu Rysunków Architektonicznych MW. Redaktorka naczelną rocznika „Almanach Warszawy” (do 2018). Laureatka nagród z zakresu muzealnictwa (Sybilla, Wierzbą, Klio); k.wagner@uw.edu.pl.

Word count: 3333; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 24

Received: 06.2022; **Reviewed:** 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 08.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9502

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Wagner K.; ODPOWIEDZIALNOŚĆ ZA PRZESZŁOŚĆ? ŁUPY WOJENNE NA SZWEDZKICH EKSPOZYCIACH MUZEALNYCH. Muz., 2022(63): 106-111

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>



Maria Pinińska-Bereś, *Transparent*, 1980, Kraków (Prądnik), zdjęcie dzięki uprzejmości Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl

Maria Pinińska-Bereś, *The Banner*, 1980, Cracow (Prądnik), Photo courtesy of the Maria Pinińska-Bereś and Jerzy Bereś Foundation, www.beresfoundation.pl

MUZEJA I KOLEKCJE
museums and collections



DEPOT. NOWY MAGAZYN W MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN W ROTTERDAMIE

DEPOT. NEW STORAGE FACILITY AT THE MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN IN ROTTERDAM

Tomasz Zaucha

Muzeum Narodowe w Krakowie
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
ORCID 0000-0002-5219-5044

Abstract: In 2017–2021, the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam raised Depot, its new storage facility. Located centrally, the Depot is surrounded by the park close to the main Museum building. A unique 40m-high ovoid bowl-like shape is covered with mirrors reflecting everything around, and the facility is to house the Museum's entire collection (over 150,000 exhibits). Fully accessible to the public, the Depot features a rooftop city viewing platform and a restaurant. The costs and challenges implied by the construction of a storage facility located in the city centre, and in a park, substantially exceeded those of ordinary

facilities of the kind in city outskirts. However, owing to its bold and fascinating design, the Depot can undeniably become one of Rotterdam's architectural icons, turning into an unquestionable tourist attraction. At the same time, the Depot has provided the solution to the problem of the collection storage, previously amassed in underground rooms vulnerable to flooding due to the high water level. A skilful synthesis of the collection accessibility and modern storage functions, supported by an attractive location and an unusual architectural form make the Depot an extremely attractive solution for museum storage facilities.

Keywords: The Netherlands, Museum Boijmans Van Beuningen, museum, collection storage space, museum architecture, study collection.

Rotterdam wygląda inaczej niż większość holenderskich miast i miasteczek. Dywanowe bombardowanie niemieckie w maju 1940 r. (upamiętnia je dramatyczny pomnik Ossipa Zadkine'a) obróciło w perzynę znaczną część jego historycznej zabudowy. Dziś jest to miasto na wskroś nowoczesne, zabudowane wieżowcami (wciąż wyrastającymi) i niestroniące od architektonicznych eksperymentów. Nic więc dziwnego, że to właśnie w Rotterdamie powstał ostatnio niezwykle

budynek muzealny. Należy on do szacownego muzeum założonego w 1849 r. i nazwanego Museum Boijmans od imienia utrechckiego kolekcjonera Fransa Boijmansa (1767–1847), którego zbiory stały się trzonem kolekcji nabytej przez miasto. Drugi człon nazwy przydano w 1958 r., by uczcić Daniëla George'a van Beuningen (1877–1955), którego zbiór znacząco podniósł status instytucji. Różnorodne i regularnie powiększane zasoby sprawiają, że kolekcja rotterdamskiego



1. Depot, Rotterdam – widok ogólny, fot. Tomasz Zaucha, 2021

1. Depot, Rotterdam: general view, Photo Tomasz Zaucha, 2021

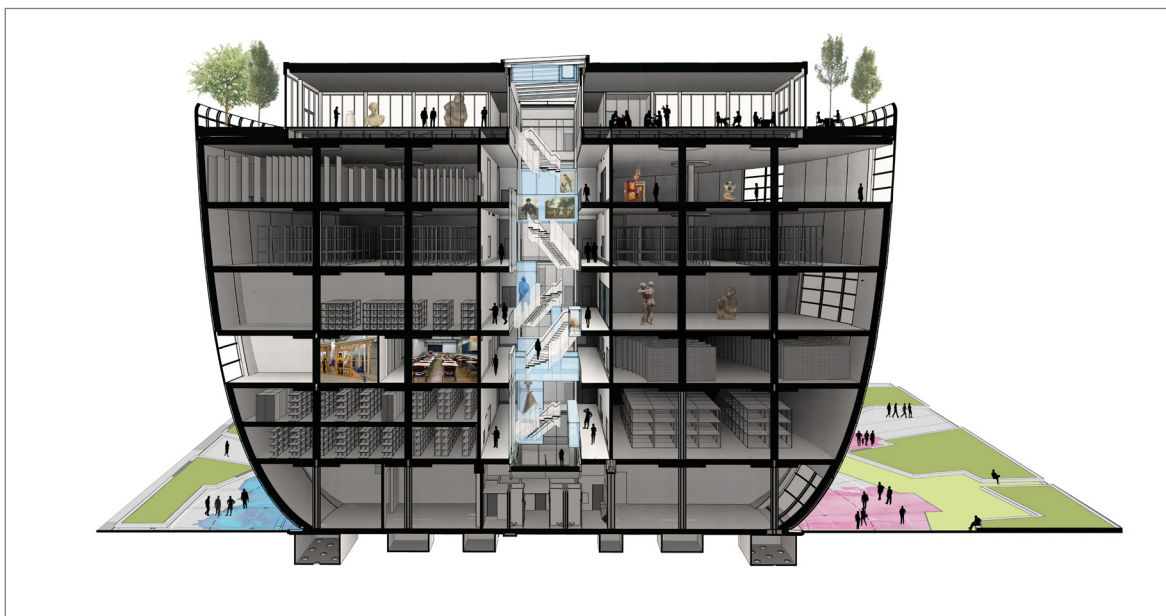
muzeum zalicza się do najlepszych i najbogatszych w całych Niemczech. Jego siedzibą jest modernistyczny budynek z ciemnej cegły, wzbogacony charakterystyczną wieżą, dzieło architekta Ada van der Steura z 1935 r.¹, położony na skraju Museumpark, niewielkiego obszaru zieleni tuż przy centrum miasta, wokół którego grupują się także galeria sztuki współczesnej Kunsthal, Natuurhistorisch Museum Rotterdam oraz ośrodek sztuki i designu Het Nieuwe Instituut. Tuż obok nich wzniesiono nowy budynek, który nazwano po prostu Depot, jest on bowiem muzealnym magazynem.

Depot powstał z konieczności. Rotterdam położony jest niedaleko od morza, nad brzegiem Nowej Mozy, odnogi Renu, bardzo w tym miejscu szerokiej. Wysoki poziom wód powodował nieustanne ryzyko dla zbiorów muzeum magazynowanych w większości w pomieszczeniach poniżej poziomu gruntu, czyli *de facto* poniżej poziomu morza. Najniższa kondygnacja magazynów w Boijmans Van Beuningen znajdowała się 6 m n.p.m. Od czasu do czasu dochodziło do podtopień, z których najbardziej tragiczne dla zbiorów miały miejsce w 1999 i 2013 r.

Najprostszym i najtańszym rozwiązaniem byłaby ewakuacja zbiorów do zwykłych magazynów wybudowanych za miastem i taką też decyzję powzięła początkowo rada Rotterdamu. Dyrektor muzeum, prof. Sjarel Ex, podjął jednak próbę pozostawienia zbiorów na miejscu, w centrum miasta i w najbliższym sąsiedztwie głównej siedziby. Tu jednak nie można było poprzestać na wzniesieniu hal magazynowych otoczonych drucianym płotem; tu musiała powstać reprezentacyjna śródmiejska budowla. Koszt takiego wariantu

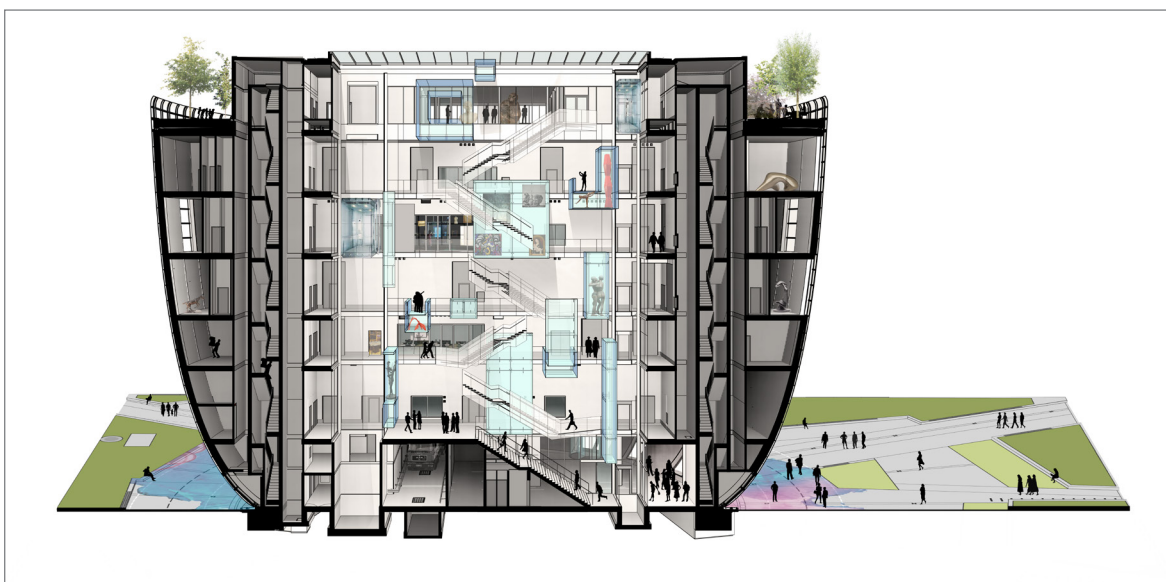
przewyższał preliminarz zatwierdzony przez władze miejskie aż o 15 mln euro i te środki należało znaleźć poza budżetem. To się udało. Wsparcie sponsorskie zapewnił Martijn van der Vorm, przedstawiciel jednej z najbogatszych rodzin holenderskich, dawnych armatorów założonej w 1873 r. linii transatlantycznej Holland-Amerika Lijn, operującej z portów w Rotterdamie i Amsterdamie².

Prace projektowe od samego początku zmierzały w stronę uzyskania oryginalnej formy dla planowanego budynku. Pierwszą była wypracowana w 2006 r. przez Winy'ego Maasa, jednego z założycieli biura architektonicznego MVRDV w Rotterdamie, koncepcja „niebieskiego stołu”, czyli płaskiego budynku o powierzchni 10 tys. m², wyniesionego 36 m ponad Museumpark na czterech masywnych nogach-pylonach. Na szczęście zrezygnowano z tego guliwerowskiego pomysłu i w 2013 r. Maas zaproponował inny, choć równie niezwykły, projekt wielkiej srebrnej czary, wysokiej na blisko 40 m. Jej czasza, niewielka przy podstawie i zajmująca dzięki temu mało gruntu, rozszerza się ku górze, zwiększając w ten sposób kubaturę i powierzchnię użytkową, która osiągnęła 15,5 tys. m². Lustrzane ściany odbijają swoimi wypukłościami wszystko dookoła – przede wszystkim parkowe otoczenie – i sprawiają, że masywna bryła Depotu nie dominuje nad otoczeniem. Budowla na rzucie okręgu, w dodatku sferyczna, nie była łatwa do zaprojektowania i realizacji. Na przykład największe zagięcie krzywizny ścian u spodu budynku powoduje, że nawet tak prosty element, jak drzwi ma szczególną formę – są ściśle dopasowane do kształtu ściany i otwierają się jak drzwi w autobusie lub tramwaju:



2. Depot, Rotterdam – przekrój (BB), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

2. Depot, Rotterdam: cross section (BB), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam



3. Depot, Rotterdam – przekrój (AA), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

3. Depot, Rotterdam: cross section (AA), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

wypychane na wysięgniku przed lico elewacji rozchodzą się na boki, odsłaniając wejście. Identycznie działają też wielkie bramy, przez które ciężarówki mogą wjeżdżać do wewnętrznej wyładowni. Lustrzane pokrycie elewacji jest dziełem kunsztu inżynierskiego. Uzyskanie jednolitej, sferycznej powierzchni wymagało niezwykle precyzyjnego zaprojektowania, wykonania i montażu ponad 1,6 tys. zwierciadlanych paneli o powierzchni łącznej ponad 6,6 tys. m². Te, które

przysłaniają nieliczne okna budynku, działają jak lustra wewnętrzne (z zewnątrz można je poznać po nieco ciemniejszym odcieniu). Oczywiście, budynek spełnia wszelkie reguły energooszczędności, korzysta z energii odnawialnej, a zasoby wody są wykorzystywane w obiegu zamkniętym. Realizacja projektu rozpoczęła się w marcu 2017 r.; na wykonawcę wybrano firmę BAM Bouw en Techniek. W maju 2021 r. budynek był już gotowy i rozpoczęto ostatnią fazę przygotowań

– rozlokowanie w jego przestronnych wnętrzach całej kolekcji, czyli ponad 150 tys. zabytków, transportowanych z pięciu różnych miejsc przechowywania (w 2019 r. zaprzestano korzystania z magazynów w sąsiednim gmachu muzealnym). Dzięki starannemu zaplanowaniu ta trudna operacja (216 transportów) przebiegała bardzo sprawnie.

Rosnący przez kilka lat w centrum Rotterdamu niezwykle budynek o nietypowej funkcji rodził powszechne zaciekawienie, nie tylko mieszkańców miasta³. Jego wernisaż 5 listopada 2021 r., z udziałem króla Willema-Alexandra, stał się głośnym wydarzeniem i od razu, mimo trudnej, pandemicznej sytuacji, Depot zaczął przyjmować zwiedzających. Pomimo zimowej pory i niesprzyjających okoliczności tłumnie napływali, by zwiedzić nową atrakcję. System rezerwacji internetowej, obowiązujący we wszystkich muzeach Niderlandów w celu ograniczenia liczby zwiedzających do wyznaczonych limitów sanitarnych, szybko zappełnił się na wiele dni naprzód. Początkowo, na pierwsze trzy miesiące, frekwencję zaplanowano na 61,5 tys. zwiedzających, co udało się zrealizować z nadstatkiem. Mimo *lockdownu* związanego z falą zachorowań na wariant Omikron wirusa SARS-CoV-2 (częściowy od 28 listopada 2021; całkowity od 19 grudnia do 25 stycznia 2022) do końca lutego 2022 r. Depot przyjął 65,7 tys. zwiedzających. Liczby te pozwalają optymistycznie prognozować funkcjonowanie Depotu i jego zdolności do przyciągania zwiedzających, co jest szczególnie istotne teraz i w ciągu najbliższych lat, gdyż z powodu przekazania głównej siedziby

Museum Boijmans Van Beuningen do kapitalnego remontu tamtejsze ekspozycje pozostaną zamknięte aż do 2028 r. Potwierdziła się także zasada, że sam budynek muzealny – o ile potrafi zachwycić niezwykłą i oryginalną formą – może być równie silnym magnesem, jak ekspozycje. Przykłady da się mnożyć, lecz można poprzestać na wymienieniu ikonicznego już Guggenheim Museum, projektu Franka Gehry'ego, który stał się wizytówką Bilbao. Depot z pewnością dołączy do innych atrakcji architektonicznych Rotterdamu, takich jak kompleks sześciennych domów projektu Pieta Bloma (1977) czy strzelista skorupa dworca Rotterdam Centraal (2014).

Mimo że obydwie budowle: gmach główny muzeum oraz Depot stoją w bezpośrednim sąsiedztwie (dzieli je zaledwie ok. 40 m), nowy magazyn zaprojektowano jako całkowicie odrębny i niezależny, bez jakiegokolwiek połączenia z dawnym budynkiem. Łącznik naziemny wymagałby przecięcia parku, natomiast podziemny jest wykluczony całkowicie, gdyż doświadczenia z poprzednimi, piwnicznymi magazynami sprawiły, że Depot nie ma żadnych podziemnych pomieszczeń. Osadzony został na 276 palach, a cała przestrzeń użytkowa umiejscowiona powyżej poziomu gruntu. Funkcjonalną strukturę budynku tworzy siedem kondygnacji na rzucie okręgu, które okalają umieszczone centralnie przestronne atrium o charakterze wysokiego szybu przecinającego wszystkie piętra od pierwszego w górę. Budynek rozszerza się ku górze, więc każda kolejna kondygnacja jest obszerniejsza od położonych niżej.



4. Depot, Rotterdam – magazyn malarstwa na drugim piętrze, fot. Ossip van Duivenbode, 2021

4. Depot, Rotterdam: painting's storage on the second floor, Photo Ossip van Duivenbode, 2021



5. Depot, Rotterdam – magazyn na czwartym piętrze, fot. Ossip van Duivenbode, 2021

5. Depot, Rotterdam: storage on the fourth floor, Photo Ossip van Duivenbode, 2021



6. Depot, Rotterdam – widok z tarasu na panoramę miasta, fot. Ossip van Duivenbode, 2021

6. Depot, Rotterdam: cityscape from the terrace, Photo Ossip van Duivenbode, 2021

Parter, najmniejszy w obwodzie, ma dwojaką funkcję: przestrzeni publicznej i przestrzeni dla ruchu muzealiów, tj. pakowania i rozpakowania, aklimatyzacji, a nawet kwarantanny. Pierwsze piętro mieści magazyny niedużych przedmiotów, głównie tych wykonanych z tworzyw organicznych lub mieszanych. Są one podzielone na dwa osobne pomieszczenia – dla obiektów drobnych i wielkogabarytowych. Poza tym znajdują się tutaj biura, pracownia fotograficzna, pracownia konserwacji drewna i metalu oraz instalacje kontroli klimatu. Drugie piętro to – obok kilku pracowni konserwatorskich i sali edukacyjnej – przede wszystkim wielki, półokrągły magazyn malarstwa, zajmujący niemal połowę kondygnacji i mieszczący ok. 2,5 tys. obrazów rozwieszonych na promieniście rozchodzących się siatkach. Dzięki rygorystycznie utrzymywanym warunkom temperatury i wilgotności są tutaj łącznie zmagazynowane zarówno obrazy na płótnie, jak i malowidła tablicowe. Kolejna kondygnacja, dzięki nieco większej powierzchni, pełni dużo bardziej zróżnicowane funkcje. Znajdują się tutaj magazyny przedmiotów z metalu i tworzyw sztucznych, a przede wszystkim zbiory graficzne – w magazynie mieszczącym blisko 90 tys. okazów wraz z gabineciem służącym do ich studium. Niektóre pomieszczenia na tym piętrze (trzecie) to magazyny depozytowe w ścisłym znaczeniu tego słowa, czyli służące do odpłatnego, komercyjnego magazynowania zbiorów sztuki nienależących do muzeum. Jest tutaj także nieduża sala ekspozycyjna. Czwarte piętro to znów rozległe przestrzenie, miejsce na ekspozycje i magazyny depozytowe, lecz przede wszystkim obszerna sala na obiekty wielkogabarytowe, zabudowana siatkami i regałami niezbyt gęsto, tak aby zapewnić przejazd dla wózków widłowych, które ułatwiają manipulację ciężkimi przedmiotami. Wszystkie zresztą trasy komunikacyjne w całym budynku pozwalają na ruch wózków. Wyjątkowo rygorystycznie kontrolowane warunki panują w niewielkich magazynach na kolejnym, piątym piętrze, gdzie w chłodzie przechowywane są materiały fotograficzne, czarno-białe (16°C) i kolorowe (8°C); dostęp do nich prowadzi przez służbę o uśrednionej temperaturze (12°C). Jest tu też magazyn wielkoformatowych obrazów, lecz przede wszystkim blisko połowę tej kondygnacji zajmuje półokrągła sala wystawowa, którą wspólnie z muzeum użytkować mogą dwie charytatywne fundacje powołane przez rodzinę van der Vorm, w celu m.in. wspierania sztuki i kultury: De Verre Bergen i Droom en Daad.

Wreszcie ostatnie i największe, szóste piętro (o średnicy 60 m) oddano całkowicie do dyspozycji gościom. Czeka na nich tutaj taras zarośnięty laskiem brzoźowym i wysokimi trawami, wśród których roztawiono gdzieś tam ławeczki. Ze skraju tarasu rozpościera się na wszystkie strony świata panoramiczny widok Rotterdamu. Środek zajmuje pawilon na rzucie równoramiennego krzyża, który mieści restaurację nazwaną „Renilde” (na pamiątkę Renilde Hammacher [1913–2014], kuratorki sztuki nowoczesnej w latach 1962–1978) oraz wielofunkcyjną salę „Coert” (od zdrobnienia imienia Conrada Ebbinge Wubben [1915–2014], dyrektora muzeum w latach 1945–1978).

Wszystkie wyżej opisane kondygnacje-strefy spaja, jak wiemy, obszerne atrium biegnące od pierwszego do ostatniego piętra, które robi największe wizualne wrażenie we wnętrzu. To jest rdzeń całej struktury, tutaj krzyżują się wszystkie drogi. Ową wielką przestrzeń poprzecinano ukośnymi biegami schodów zawieszonych w przestrzeni. Intencją architektów



7. Depot, Rotterdam – atrium, fot. Tomasz Zaucha, 2021

7. Depot, Rotterdam: atrium, Photo Tomasz Zaucha, 2021

było odtworzenie niesamowitego wrażenia, jakie robią schody na fantastycznych rycinach Giambattisty Piranesiego z serii *Carceri*: biegnące nie wiadomo skąd i nie wiadomo dokąd w pustych, monumentalnych wnętrzach. W rotterdamskim magazynie schody nadają malowniczości przestworzom atrium i niwelują efekt karkołomnej, wielopiętrowej głębi. Ponadto w przestrzeni atrium rozmieszczono na różnych wysokościach i w odmiennym układzie 13 wielkich gablot⁴ prezentujących kilkadziesiąt wybranych dzieł sztuki.

Atrium nie ma okien, dlatego w dolnych partiach panuje mrok, który rozprasza się stopniowo, w miarę jak wstępujemy na kolejne piętra. Naturalnie schody nie są jedynym

sposobem dotarcia na górę. Projektanci zapewniłi pełną swobodę komunikacji w pionie, bowiem atrium mieści aż trzy całkowicie przeszklone windy: z jednego boku towarową przeznaczoną do przewozu muzealiów, a po przeciwległej stronie dwie osobowe, które mają różne funkcje. Jedna z nich pozwala wjechać na dowolne piętro, druga natomiast służy tylko do tego, by szybko dostać się na sam szczyt budynku, na platformę widokową czy do restauracji. Jest więc przewidziana dla osób niezainteresowanych zwiedzaniem, a tylko podziwianiem widoków Rotterdamu.

Jak widać z powyższego przeglądu, systematyka rozlokowania zbiorów zasadniczo zależy od tworzywa i gabarytów. Wprawdzie podkreśla się, że zmagazynowane obiekty są *uncurated*, czyli o ich rozplanowaniu nie decydowały względy merytoryczne, ostatecznie jednak ich ułożenie w magazynie odpowiada, z czysto praktycznych względów, potrzebom kuratorów. Rzeźba drewniana grupowana jest łącznie, krzesła stoją obok krzesła, szkło zmagazynowane razem, kamionkowe „brodate dzbany” (tzw. belarminy) obok innych „brodatych dzbanów” itd. Zasadniczo zatem kolekcja została rozłożona zgodnie z kryteriami typologicznymi czy nawet chronologicznymi, tak jak to ma miejsce we wszystkich muzeach.

Kolisty kształt budynku i pochylenie ścian obwodowych powodują, że wewnętrzne urządzenie magazynów albo musi być dostosowane do form architektury, jak w magazynie malarstwa, gdzie wprowadzono promienisty układ siatek, albo pozostawia martwe, niewykorzystane pola. Nie jest to jednak większym utrudnieniem przy tak hojnie zaplanowanej kubaturze. Paradoksalnie to właśnie owa obszerność może stwarzać problemy. O ile dla sal wystawowych i do przechowywania wielkogabarytowych obiektów wysokość kondygnacji wynosząca 6–7 m jest optymalna, o tyle dla innych kolekcji to zdecydowanie zbyt dużo i do wielu zabytków nie da się dostać inaczej, jak tylko z podnośnika. To naturalna



8. Depot, Rotterdam – gabłota w atrium, fot. Tomasz Zaucha, 2021

8. Depot, Rotterdam: display vitrine in the atrium, Photo Tomasz Zaucha, 2021



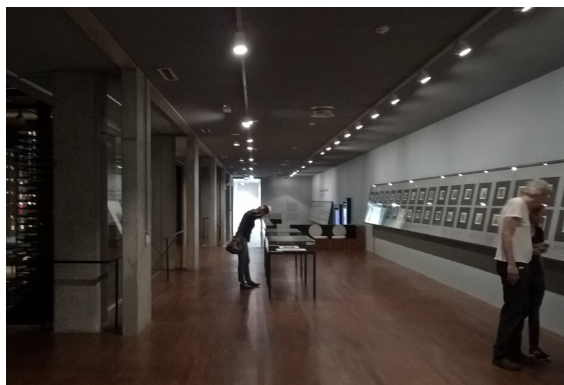
9. Depot, Rotterdam – wieszanie obrazów na siatkach, fot. Aad Hoogendoorn, 2021

9. Depot, Rotterdam: suspending pictures on nets, Photo Aad Hoogendoorn, 2021

sytuacja w centrach magazynowych i logistycznych, gdzie paletyzowane towary ładuje się i rozładowuje tylko przy użyciu wózków widłowych, lecz w odniesieniu do cennych zbiorów sztuki, gdzie kluczowa jest nieśpieszna, przemyślana manipulacja rękoma odpowiednio wytrenowanego personelu, tę sytuację ciężko nazwać ułatwieniem.

Trudno także zgodzić się z zapewnieniami, że Depot daje każdemu zainteresowanemu dostęp do wszystkich zgromadzonych tu 151 tys. zabytków, czyli kompletnej kolekcji muzeum, choć takie założenie niewątpliwie przyświecało jego twórcom. *Czy magazyn miejskiej kolekcji sztuki mógłby wyglądać raczej jak publiczna biblioteka? W której można według własnej woli błąkać się pomiędzy półkami, szukając jednej konkretnej książki, a napotykając po drodze dzieła innych, które wzbudzą twoją ciekawość. Miejsce, gdzie, dzięki przypadkowi, oglądasz nieznaną rzecz?*²⁵ – pytał dyrektor Sjarel Ex, przywołując jako analogię i wzorce dostępności oświeceniowe zbiory Teylers Museum w Haarlemie i Sir John Soane's Museum w Londynie. Odpowiedź na to pytanie nie jest pozytywna. Depot wprawdzie funkcjonuje, ściśle zachowując zasadę transparentności: wszędzie można zajrzeć. Parterowe przestrzenie przeznaczone do aklimatyzacji oraz pakowania/rozpakowania dzieli od wejściowego foyer tylko szklana ściana. Wnętrza pracowni konserwatorskich i gabinetów również można oglądać przez szybę. Każdy magazyn otwiera się na atrium wielkimi witrynami, a bezpośrednio przy nich ustawiono reprezentatywne przykłady zabytków. Zwiedzający, którzy pragną zobaczyć, co znajduje się w magazynie, mogą wcisnąć umieszczony na zewnątrz przycisk i na chwilę rozświetlić ciemne wnętrza. Są to tzw. *visible magazines*. Prócz nich istnieje kategoria tzw. *visitable magazines*, do których raz na godzinę, na 11 minut, może wejść z przewodnikiem i ochroniarzem ok. tuzina osób. W trakcie zwiedzania grupa wizytuje parę rozmaitych magazynów i zapoznaje się z ogólnymi zasadami zabezpieczania i magazynowania zbiorów. Zasada transparentności, pozwalająca na wgląd do niedostępnych zwykle pomieszczeń i poznania ich funkcjonowania, jest, naturalnie, atrakcyjna sama w sobie i wiele instytucji daje taką możliwość, jak np. muzeum The Broad w Los Angeles, gdzie wyjście z ekspozycji prowadzi obok okna umożliwiającego zajrzenie do wnętrza magazynów⁶. Przystaje tam prawie każdy zwiedzający. Także Museum Boijmans Van Beuningen ma takie doświadczenia. W głównej siedzibie urządzono gabinet rycin, gdzie część biurowo-magazynowa od ekspozycyjnej oddzielona została szklaną ścianą⁷. Tego rodzaju zabiegi nie przynoszą jednak zasadniczej zmiany w dotychczasowym sposobie korzystania z kolekcji. Depot to supernowoczesny, lecz w gruncie rzeczy tradycyjny magazyn.

Konieczność zapewnienia bezpiecznych i prawidłowych warunków przechowywania dzieł tworzących kolekcję muzealną, a nie wchodzących w skład ekspozycji, jest oczywiście bardzo ważna, wręcz kluczowa. Z tego powodu liczne, większe i mniejsze muzea na całym świecie inicjują budowę specjalistycznych gmachów, zwykle lokowanych poza centrami miast, gdzie agregowane są zbiory uprzednio przechowywane niejednokrotnie w przygodnych, wtórnie adaptowanych i przeważnie za ciasnych magazynach. Plany takie zrealizowało Muzeum Krakowa⁸, duży magazyn centralny ma powstać także dla muzeów warszawskich⁹. Modelowe rozwiązanie stanowią magazyny pasywne, które dzięki odpowiedniej izolacji termicznej i wysokiej szczelności ograniczają



10. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam – gabinet rycin, fot. Tomasz Zaucha, 2018

10. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam: print cabinet, Photo Tomasz Zaucha, 2018



11. Rijksmuseum, Amsterdam – Special Collections, fot. Tomasz Zaucha, 2021

11. Rijksmuseum, Amsterdam: Special Collections, Photo Tomasz Zaucha, 2021

wpływ warunków panujących na zewnątrz na środowisko magazynu, tym bardziej że są to przestrzenie całkowicie zamknięte dla zwiedzających i pozbawione stałych stanowisk pracy personelu, dzięki czemu można znacząco zmniejszyć wymianę powietrza. Co więcej, nie ma tu konieczności zapewnienia potrzebnego ludziom komfortu cieplnego, zatem w chłodnych porach roku da się całkowicie zrezygnować z ogrzewania. Dobra izolacja oraz użycie materiałów posiadających zdolność do buforowania nagłych zmian klimatycznych sprawiają, że temperatura wewnątrz powoli podąża za roczną amplitudą zmian, osiągając w zimie poziom zaledwie kilku stopni Celsjusza. Jest to korzystne dla zachowania zbiorów, a zarazem znacząco ogranicza pobór energii. Magazyny pasywne nie są ponadto obciążone ryzykiem nagłego załamania warunków klimatycznych, spowodowanego awarią systemów klimatyzacji lub przerwami w dostawie energii¹⁰.

Magazynowanie, czy w ogóle zachowywanie zabytków, nie stanowi jednak celu samego w sobie. To tylko środek, bo w rzeczywistości dąży się do dostępności i wykorzystania zbiorów. Dlatego wiele muzeów próbuje na różne sposoby ów dostęp poszerzać, a czyni to, urządzając ekspozycje studyjne, będące w zasadzie ekspozycjami, choć w układzie, sposobach prezentacji i przede wszystkim

w liczbie eksponatów zbliżające się raczej do magazynów. W Niderlandach czołowym przykładem jest oczywiście Rijksmuseum w Amsterdamie i jego Special Collections, ale podobne realizacje znajdujemy w wielu muzeach i krajach, także w Polsce¹¹. Postulatu pełnej dostępności całkowicie zrealizować się nie da. Na dowód tego, jak utopijny byłby to postulat, wystarczy przypomnieć, że największy udział w zbiorach polskich muzeów mają zabytki archeologiczne¹². Zmagazynowanie takiej liczby obiektów samo w sobie stanowi wyzwanie¹³. Z kolei udostępnienie w formie jakiejś ekspozycji studyjnej, nawet gdyby dało się wykonać, okazuje się niecelowe z uwagi na fragmentaryczny, masowy charakter tych zbiorów, najczęściej składających się z relikwii i destruktów, ze swej natury pozbawionych waloru wystawienniczego i mających przede wszystkim wartość badawczą. Zawsze więc będą konieczne kompromisy. Obejmują one także aspekty konserwatorskie i techniczne, bowiem nie jest możliwe pogodzenie polityki stałego dostępu zwiedzających do magazynu otwartego z modelem magazynu pasywnego, w którym skuteczne zachowanie niektórych warunków klimatycznych (np. utrzymanie niskiej temperatury, ograniczenie infiltracji powietrza) wyklucza regularne przebywanie ludzi¹⁴. Każda instytucja musi zatem przyjąć strategię, jasno określającą równowagę, jaką zamierza osiągnąć pomiędzy czerpaniem korzyści z kolekcji a metodami zapewnienia jej odpowiedniego poziomu ochrony, uwzględniając przy tym zagadnienia zrównoważonego wykorzystania zasobów, przede wszystkim energii¹⁵.

Museum Boijmans Van Beuningen przyjęło strategię otwarcia magazynu, lecz starano się zarazem nie zaniedbać kwestii efektywnej ochrony zbioru. Bryła budynku jest jednolitą skorupą, a lustrzana okładzina to jedynie zewnętrzna powłoka. W ścianach wewnętrznych zastosowano materiały charakteryzujące się porowatością, a przeprowadzony test, polegający na całkowitym wyłączeniu klimatyzacji na osiem godzin, nie wykazał wahanń wilgotności i temperatury

w tym czasie¹⁶. Otwory okienne wykonano jedynie w niektórych pomieszczeniach, tych przeznaczonych na pracownię, natomiast magazyny nie mają ich wcale, zatem dostęp powietrza zewnętrznego jest znacząco ograniczony i nie przekracza przyjętych norm, co stanowi także zasługę regulacji wejść dla publiczności, która do pełnej i nieograniczonej dyspozycji ma jedynie atrium¹⁷.

W Rotterdamie rozwiązano naglący problem zagrożenia zbiorów, a dzięki odważnym i pełnym wyobraźni decyzjom ulokowano kolekcję w centrum miasta, tuż przy głównej siedzibie muzeum, czyniąc z magazynu muzealnego fantastyczną atrakcję turystyczną. Każdy, kto zawita do Depotu, wyjdzie stamtąd, mając pewność, że zbiory publiczne są pod odpowiednią, troskliwą opieką. Pozna rozmiar kolekcji i jej różnorodność – jakie rzeczy cenne (i mniej cenne) zawiera, a także sposób funkcjonowania magazynów muzealnych i atelier konserwatorskich oraz rodzaj pracy, jaką się w nich wykonuje. Museum Boijmans Van Beuningen wydobywa to wszystko z ukrycia i odsłania przed oczami wszystkich chętnych (a tych do zwiedzenia Depotu bynajmniej nie brakuje). Wprawdzie nie likwiduje przez to całkiem napięcia, jakie rodzi się pomiędzy muzealnikami a społeczeństwem i wyraża w pytaniu: po co muzea gromadzą tak wiele rzeczy, skoro ich nie wystawiają? Niemniej dzięki swej transparentności znacząco je łagodzi. W miejsce pełnej dostępności proponuje zdroworozsądkowy balans pomiędzy tym, co jest zawsze – choć nie od ręki – dostępne w magazynie, a tym, czym można delectować się na salach wystawowych, w kuratorskim, przemyślanym układzie pięknie zaaranżowanych rzeczy najlepszych i najcenniejszych.

Autor dziękuje Państwu dr Sandrze Kisters, Marlies Potuijt, Sharon Cohen, André van Lonkhuijsenowi, Timowi van der Spoelowi z Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie za pomoc w organizacji wizyty w Depot i udostępnione materiały.

Streszczenie: Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie zbudowało w latach 2017–2021 magazyn muzealny – Depot. Magazyn znajduje się w śródmieściu, w otoczeniu parkowym, tuż przy głównej siedzibie muzeum. Ma on unikatową formę okrągłej, wysokiej na 40 m czary o lustrzanej powierzchni, odbijającej wszystko wokół; przeznaczony na pomieszczenie dla całej kolekcji muzeum (ponad 150 tys. obiektów). Magazyn jest w całości dostępny dla zwiedzających; ponadto na szczycie znajdują się platforma widokowa, skąd można podziwiać miasto, oraz restauracja. Koszt i trudności realizacyjne związane z budową magazynu w centrum miasta, w parku, były

znacząco wyższe niż w przypadku peryferyjnie położonych zwykłych magazynów. Dzięki jednak odważnemu i fascynującemu projektowi Depot ma szansę stania się jedną z architektonicznych ikon Rotterdamu, która będzie niewątpliwie atrakcją turystyczną. Zarazem rozwiązany został problem magazynowania zbiorów, dotąd gromadzonych w pomieszczeniach podziemnych narażonych na zalanie z powodu wysokiego poziomu wód. Umiejętna synteza dostępności kolekcji, nowoczesnych funkcji magazynowych, wsparta atrakcyjnością położenia i niezwykle formą architektury, czyni z Depotu bardzo efektowne rozwiązanie dla magazynów muzealnych.

Słowa kluczowe: Niderlandy, Museum Boijmans Van Beuningen, muzeum, magazyn zbiorów, architektura muzealna, kolekcja studyjna.

Przypisy

- ¹ P. van der Coelen, *History of the collection: acquisition and enhancement*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen*, S. Kisters, E. Postma (red.), Rotterdam 2021, s. 88-92.
- ² „Het hart van de stad krijgt er een kamer bij”. Interview met Sjarel Ex, directeur Museum Boijmans Van Beuningen [„Serce miasta będzie bić mocniej”. Wywiad ze Sjarelem Ex, dyrektorem Museum Boijmans Van Beuningen], „Depot Journaal” 2018, nr 1, s. 10-11.
- ³ N. Siegal, *Museums throw open the storage rooms, letting in the public*, „The New York Times” 18 XII 2019, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html> [dostęp: 30.11.2021].
- ⁴ Największa ma 602 x 500 x 498 cm; najmniejsza – 224 x 160 x 155 cm.
- ⁵ S. Ex, *Introduction*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen...*, s. 31.
- ⁶ A. Jasińska, A. Jasiński, *Eli Broad i jego dzieło – muzeum The Broad w Los Angeles*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 185.
- ⁷ S. Kisters, *The Collection within easy reach: the concept of an open Depot*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen...*, s. 62-65.
- ⁸ B. Urbańska, *Thesaurus Cracoviensis – Centrum Interpretacji Artefaktów – nowy oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, „Krzysztofory” 2015, t. 33, s. 423-436.
- ⁹ J. Czop, *Centralny magazyn zbiorów muzealnych – nowe zadanie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów*, „Muzealnictwo” 2019, nr 60, s. 149-159.
- ¹⁰ B. Berska, Ł. Bratasz, R. Kozłowski, L. Krzemień, *Nowa siedziba Archiwum Narodowego w Krakowie. Założenia funkcjonalne i użytkowe oraz koncepcja magazynu zbiorów archiwalnych z pasywną regulacją klimatu*, „Archeion” 2021, t. 122, s. 102-110.
- ¹¹ Polskimi przykładami mogą być ekspozycja studyjna *Kraków na wyciągnięcie ręki* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2010; por. W. Marcinkowski, T. Zaucha, *An outline of the history of the collection of plaster casts at the National Museum in Krakow*, w: *Plaster Casts of the Works of Art. History of Collections, Conservation, Exhibition Practice. Materials from the Conference in the National Museum in Krakow, May 25, 2010*, W. Marcinkowski, T. Zaucha (red.), Kraków 2010, s. 99–100) lub galeria magazynowa w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (2017; por. *Galeria Magazynowa w Markoniówce*, https://www.wilanow-palac.pl/galeria_magazynowa_w_markoniowce.html [dostęp: 22.02.2022]).
- ¹² *Statystyka muzeów. Muzea w 2018 roku*, K. Andrzejewicz, K. Żmijewska (red.), Warszawa 2019, s. 102, rys. 8.1.1.
- ¹³ M. Bugaj, *Magazyny archeologiczne w Polsce. Kwestia przechowywania zabytków archeologicznych, czyli Rzecz o stajniach Augiasza i kilka przykładów dobrych praktyk*, w: *Znaleziska archeologiczne. Problemy konserwacji, inwentaryzacji i przechowywania*, K. Zdeb (red.), Warszawa-Zielona Góra-Głogów-Legionowo 2018, s. 103-113.
- ¹⁴ Norma PN-EN 16893:2018-03/Ap1 – „Konserwacja dziedzictwa kulturowego. Specyfikacje dotyczące lokalizacji, budowy i modyfikacji budynków lub pomieszczeń przeznaczonych do przechowywania i korzystania ze zbiorów”, pkt 5.3.4.2., s. 16-17.
- ¹⁵ *Ibidem*, pkt 4.3.1., s. 11. Należy tu wziąć również pod uwagę zużycie energii potrzebne na komunikację z magazynem, jeżeli jest on położony w pewnym dystansie. *Ibidem*, pkt 4.1., s. 10.
- ¹⁶ Zgodnie z normą dla magazynów pasywnych czas samoistnego utrzymywania się stabilnych warunków powinien wynosić minimum 48 godzin. *Ibidem*, pkt 5.3.4.1., s. 16.
- ¹⁷ Wolumen wymiany powietrza mieści się w zakresie 0,9 do 1,08 ACH (*air changes per hour*), z medianą na poziomie 0,45. To wartości uśrednione, gdyż proces ten jest regulowany dynamicznie przez zautomatyzowany system, który zależnie od warunków na zewnątrz dobiera sposób wentylacji poprzez pobór świeżego powietrza, bądź przez recyrkulację, bądź w sposób mieszany. Wymiana na poziomie 0,4 jest uznawana za dobrą, choć w magazynach pasywnych można osiągnąć nawet wartość 0,1 ACH. Zob. L.R. Knudsen, S.R. Lundbye, *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, w: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017*, Paris 2017, art. 1515, s. 5.

Bibliografia

- Berska Barbara, Bratasz Łukasz, Kozłowski Roman, Krzemień Leszek, *Nowa siedziba Archiwum Narodowego w Krakowie. Założenia funkcjonalne i użytkowe oraz koncepcja magazynu zbiorów archiwalnych z pasywną regulacją klimatu*, „Archeion” 2021, t. 122, s. 94-127.
- Bugaj Michał, *Magazyny archeologiczne w Polsce. Kwestia przechowywania zabytków archeologicznych, czyli Rzecz o stajniach Augiasza i kilka przykładów dobrych praktyk*, w: *Znaleziska archeologiczne. Problemy konserwacji, inwentaryzacji i przechowywania*, Katarzyna Zdeb (red.), Instytut Archeologii UKSW, Wydawnictwo Fundacji Archeologicznej, Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Zielonej Górze, Muzeum Historyczne w Legionowie, Warszawa-Zielona Góra-Głogów-Legionowo 2018, s. 103-113.
- Coelen Peter van der, *History of the collection: acquisition and enhancement*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen*, Sandra Kisters, Esmee Postma (red.), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2021, s. 88-107.
- Czop Janusz, *Centralny magazyn zbiorów muzealnych – nowe zadanie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów*, „Muzealnictwo” 2019, nr 60, s. 149-159.
- Ex Sjarel, *Introduction*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen*, Sandra Kisters, Esmee Postma (red.), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2021, s. 29-32.
- Galeria Magazynowa w Markoniówce*, https://www.wilanow-palac.pl/galeria_magazynowa_w_markoniowce.html [dostęp: 22.02.2022].
- „Het hart van de stad krijgt er een kamer bij”. Interview met Sjarel Ex, directeur Museum Boijmans Van Beuningen [„Serce miasta będzie bić mocniej”. Wywiad ze Sjarelem Ex, dyrektorem Museum Boijmans Van Beuningen], „Depot Journaal” 2018, nr 1, s. 10-11.
- Jasińska Anna, Jasiński Artur, *Eli Broad i jego dzieło – muzeum The Broad w Los Angeles*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 180-190.
- Kisters Sandra, *The Collection within easy reach: the concept of an open Depot*, w: *Depot Boijmans Van Beuningen*, Sandra Kisters, Esmee Postma (red.), Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2021, s. 62-65.
- Knudsen Lise Ræder, Lundbye Steen Rosenvinge, *Performance of Danish low-energy museum storage buildings*, w: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017*, Paris 2017, art. 1515.
- Marcinkowski Wojciech, Zaucha Tomasz, *An outline of the history of the collection of plaster casts at the National Museum in Krakow*, w: *Plaster Casts of the Works of Art. History of Collections, Conservation, Exhibition Practice. Materials from the Conference in the National Museum in Krakow, May 25, 2010*, Wojciech Marcinkowski, Tomasz Zaucha (red.), Kraków 2010, s. 95-101.

Siegal Nina, *Museums throw open the storage rooms, letting in the public*, „The New York Times” 18 XII 2019, <https://www.nytimes.com/2019/12/18/arts/design/museum-storage.html> [dostęp: 30.11.2021].

Statystyka muzeów. Muzea w 2018 roku, Katarzyna Andrzejkiewicz, Katarzyna Żmijewska (red.), Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2019.

Urbańska Bożena, *Thesaurus Cracoviensis – Centrum Interpretacji Artefaktów – nowy oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, „Krzysztofor” 2015, t. 33, s. 423-436.

dr Tomasz Zaucha

Historyk sztuki i muzealnik, kustosz dyplomowany w Muzeum Narodowym w Krakowie, kierownik Działu Sztuki Dawnej w oddziale Pałac Biskupa Erazma Ciołka, wykładowca w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Autor i współautor kilkudziesięciu prac naukowych poświęconych głównie historii sztuki i architektury nowożytnej w Polsce, a także muzealnictwu; tzaucha@mnk.pl.

Word count: 4 547; **Tables:** –; **Figures:** 11; **References:** 17

Received: 03.2022; **Reviewed:** 04.2022; **Accepted:** 05.2022; **Published:** 06.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8757

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Zaucha T.; DEPOT. NOWY MAGAZYN W MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN W ROTTERDAMIE. *Muz.*, 2022(63): 25-35

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 86-93
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2022
data recenzji – 06.2022
data akceptacji – 06.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9451

„NARODOWE KOLEKCJE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ” – PROGRAM. CZĘŚĆ DRUGA: WNIOSKODAWCY/ KOLEKCJE – EFEKTY/ EWALUACJA

‘NATIONAL COLLECTIONS OF CONTEMPORARY
ART’ PROGRAMME. PART TWO: APPLICANTS/
COLLECTIONS AND RESULTS/EVALUATION

Wojciech Szafrński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0001-8420-4673

Abstract: The ‘National Collections of Contemporary Art’ Programme of the Ministry of Culture and National Heritage constitutes an interesting case of a systemic solution to the question of financing museum collections’ purchases. Its implementation demonstrated changeability of action (both from the point of view of the applicants, and Programme’s evaluators and organizer), while at the same time the genuine assumptions were maintained, namely the support provided to the major museums, most often newly

established, whose statutory goal would be and is collecting contemporary art. Turning points in the Programme, as well as the observation of applicants’ strategies while the Programme functioned served as the basis for the Programme’s evaluation, and led to replacing it with the ‘National Collections of Contemporary Art’ Programme, these, however, demonstrated failures in consistency, in particular without pointing to the final systemic solution in this respect.

Keywords: National Collections of Contemporary Art’, programmes of the Minister of Culture and National Heritage, financing, public collections, museums of contemporary art.

Program „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, w swym pierwotnym kształcie adresowany do czterech muzeów sztuki współczesnej: Muzeum Sztuki w Łodzi (MSŁ), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (MSN), Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCaK, Muzeum Współczesnego Wrocław (MWW), z których trzy ostatnie ówczesznie powstawały¹, stanowił systemowe rozwiązanie finansowania rozbudowy kolekcji (w formie konkursu). Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza w ramach niniejszego programu praktyki procedowania wniosków, działań wnioskodawców oraz podstawowych elementów strategii tworzenia kolekcji, a także wskazanie momentów zwrotnych w postaci oceny programu i kierunku jego ewaluacji po 2019 r.

Procedowanie wniosków – działania wnioskodawców

Program „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej” był powszechnie postrzegany na tle innych programów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako „ekskluzywny” – adresowany jedynie do czterech podmiotów (w ostatniej edycji dopuszczono dodatkowo trzy podmioty – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki oraz Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku – tylko ten ostatni skorzystał z możliwości złożenia wniosku i uzyskał środki finansowe). Racjonalne uzasadnienie objęcia programem tak niewielkiej grupy podmiotów stanowiła konieczność szybkiego wzmocnienia kolekcji przede wszystkim nowo powstałych muzeów², których celem statutowym było kolekcjonowanie sztuki współczesnej, co zostało zawarte w pierwszym regulaminie programu (prowadzonego wówczas przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki jako operatora), określającym cele, jak i rodzaj kwalifikujących się działań.

Cele:

Tworzenie i rozwój strategicznych międzynarodowych kolekcji sztuki współczesnej jako narzędzia dialogu i edukacji społecznej

1. *Rozbudowa kolekcji sztuki współczesnej*
2. *Efektywne wykorzystanie kolekcji sztuki współczesnej jako bazy do powszechnie dostępnych programów edukacyjnych*
3. *Wykorzystanie kolekcji sztuki współczesnej jako elementu promocji w kształtowaniu nowoczesnego wizerunku regionów*

Rodzaje kwalifikujących się zadań:

Zakup dzieł sztuki do strategicznych kolekcji sztuki współczesnej

- *zakup dzieł sztuki współczesnej w celu uzupełnienia dotychczasowej kolekcji instytucji i stworzenia dodatkowych możliwości działań statutowych w oparciu o kolekcję*
- *zakup dzieł sztuki współczesnej mających zapoczątkować powstanie kolekcji w oparciu o przedstawioną koncepcję i strategię budowy kolekcji oraz sposoby jej wykorzystania³.*

W trakcie dalszych edycji programu doprecyzowane zostały kryteria oceny wniosków (wraz z punktacją) co do głównych założeń, nie odbiegając od pierwotnego modelu, o czym świadczy poniższe porównanie tabelaryczne. Kluczowy dla całościowej

oceny wniosków był podział na punktację przyznaną za wartość merytoryczną (maksymalnie 60 pkt) przez Zespół Sterujący, czyli ekspertów powoływanych każdorazowo w kolejnych edycjach programu, oraz za wartość strategiczną i organizacyjną (maksymalnie 40 pkt), przyznaną przez operatora konkursu (tu co do zasady Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego [MKiDN]). Tym samym bez wysokiej liczby punktów rozdzielanych przez Zespół Sterujący praktycznie nie było możliwości uzyskania środków na bazie punktacji przyznawanej przez MKiDN. Kluczem pozostawała jednak kolejność tych ocen – ocena merytoryczna powinna następować po organizacyjnej i strategicznej, a nie przed (jak miało to miejsce od 2016 r.), pozwalało to bowiem „układać” wnioski według ustalonego porządku na ostatecznej liście przez MKiDN, a tym samym decydowało o poziomie procentowym dotacji⁴.

W ramach oceny merytorycznej szczególnie wysoko punktowano oryginalność/niepowtarzalność kolekcji oraz przekonujące uzasadnienie wyboru planowanych do zakupu prac. W praktyce jednak pierwszy z tych punktów z czasem jedynie powielano w kolejnych edycjach wniosków – co jest o tyle naturalne, iż wnioskodawcy przepracowali na wstępnym etapie kierunek swojej kolekcji, a ewentualnie później tylko nieznacznie go modyfikowali. Zgoła inaczej wyglądała ocena odnosząca się do uzasadnienia wyboru dzieł do zakupu. Tu praktyki stosowane przez poszczególnych wnioskodawców zasadniczo się różniły – począwszy od najlepiej ocenianych podczas funkcjonowania programu wniosków MSN i MSŁ (MSN – wnioski opracowane całościowo przez zespół i koordynowane uzasadnienie poszczególnych zakupów z elementami programu kolekcji oraz wycenami; MSŁ – wnioski opracowywane jako „składak” poszczególnych działów – z mniej precyzyjnymi odesłaniami do poszczególnych koncepcji kolekcji) aż do bardziej krytycznie osądzanych przez Zespoły Sterujące wniosków MOCaK i MWW (w przypadku obu instytucji wnioski były wysuwane najczęściej na podstawie znacznej liczby prac przewidzianych do zakupu – nieraz ponad 150 prac, z problematycznym, indywidualnym uzasadnieniem poszczególnych dzieł do zakupu, jako rzeczywiście wpisujących się w program kolekcji i ją realnie wzmacniających). W późniejszych edycjach programu zaczęto także przy ocenie zwracać uwagę na kwestię wycen rynkowych oraz spraw konserwatorskich, które niestety zostały umieszczone w tym samym punkcie (przy dość skromnej punktacji) jako często kluczowe elementy nie tylko całościowej oceny wniosku, lecz także uwag zgłaszanych przez Zespół Sterujący względem wnioskodawców.

Ogólne założenia tworzenia/rozwijania kolekcji, przedstawiane przez poszczególnych wnioskodawców, nieznacznie na przestrzeni lat się zmieniały. Większym problemem była realizacja tych programów przy wskazywanych we wnioskach propozycjach zakupowych, w szczególności we wnioskach MWW czy MOCaK – zgłaszany wielokrotnie na posiedzeniach Zespołów Sterujących – „wszystkoizm” zakupów, często brak skupienia się na wybitnych pracach, którym w dużym stopniu służył niniejszy program⁵.

Zagadnienia dotyczące działań wnioskodawców w ramach przedstawianego programu są o tyle ciekawe, że generalnie posiedzenia Zespołów Sterujących, na których analizowano wnioski, nie są upubliczniane albo upublicznia się tylko uwagi ogólne w ramach protokołu zbiorczego⁶, bądź też pojedyncze uwagi przekazuje się wyłącznie poszczególnym wnioskodawcom. Przy jednoczesnym braku spotkań na linii potencjalni

Tabela 1. Kryteria oceny trzech wartości wraz z punktacją w pierwszej (2011 r.) i ostatniej edycji (2019 r.) programu

Table 1. Evaluation criteria together with score in the Programme's first (2011) and last (2019) editions

PIERWSZA EDYCJA PROGRAMU (2011 R.)		OSTATNIA EDYCJA PROGRAMU (2019 R.)		
	Opis	Pkt	Opis	Pkt
Ocena wartości merytorycznej	- oryginalność koncepcji rozwoju kolekcji w kontekście już istniejących zbiorów w Polsce i Europie - spójność kolekcji - możliwość realizacji koncepcji zarówno w wersji krótkoterminowej, jak i długofalowej⁵	25	- niepowtarzalność kolekcji oraz koncepcji jej rozwoju w kontekście już istniejących zbiorów w Polsce i Europie - uzasadnienie wyboru planowanych do zakupu prac w odniesieniu do merytorycznego programu kolekcji - zachowanie najwybitniejszych dokonań polskiej i międzynarodowej sztuki współczesnej - występowanie w kolekcji najwartościowszych prac wybitnych artystów - udział w budowie kanonu sztuki współczesnej	30
	- zachowanie i popularyzacja najwybitniejszych dokonań polskiej i światowej sztuki współczesnej - innowacyjność i zasięg programu badawczego tworzonego na bazie kolekcji - współtworzenie i stosowanie „kodeksu dobrych praktyk” w zakresie nabywania, przechowywania, konserwowania dzieł sztuki współczesnej	15	- profesjonalizm i doświadczenie osób zaangażowanych w merytoryczną realizację zadania, w tym powołanie przez wnioskodawcę komisji zakupów/kolegium doradczego - uwzględnienie opinii eksperckiej na temat wyceny obiektów planowanych do zakupu, świadczącej o orientacji w aktualnych cenach rynkowych - uwzględnienie programu ochrony i zachowania obiektów planowanych do zakupu	20
	- wybór najwartościowszych prac wybitnych artystów - profesjonalizm i doświadczenie osób zaangażowanych w merytoryczną realizację projektu	10	- związek proponowanych do zakupu dzieł z programami badawczymi prowadzonymi przez wnioskodawcę - wykorzystanie tworzonej kolekcji w programach edukacyjnych	10
	strategiczne znaczenie międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej dla kształtowania tożsamości instytucji, miasta, regionu i kraju	10	oryginalna i wartościowa strategia budowy i rozwoju kolekcji sztuki współczesnej	10
Ocena strategiczna ⁶	dostępność kolekcji, ewentualnie dzieł z kolekcji lub ich wizerunków oraz sposób ich wykorzystywania w działaniach edukacyjnych i artystycznych skierowanych do odbiorców z różnych grup wiekowych i środowisk społecznych	10	- współtworzenie i stosowanie dobrych praktyk w zakresie nabywania, przechowywania, katalogowania, konserwowania i digitalizowania kolekcji sztuki współczesnej, z uwzględnieniem dzieł przewidzianych do zakupu - dostępność gromadzonej kolekcji, w tym nabywanych dzieł sztuki i ich reprodukcji w obiegu elektronicznym - sposoby wykorzystania kolekcji z uwzględnieniem nabywanych dzieł w działaniach edukacyjnych skierowanych do odbiorców z różnych grup wiekowych i środowiskowych, w tym grup o utrudnionym dostępie do kultury	10
	znaczenie kolekcji jako stałej bazy edukacyjnej dla rozwijania kompetencji społecznych, otwierania na eksperyment i innowację	10	strategia promocyjna posiadanej przez wnioskodawcę kolekcji sztuki współczesnej w skali ogólnopolskiej i międzynarodowej	5
Ocena wartości organizacyjnej	- ocena profesjonalizmu przygotowania aplikacji - doświadczenie organizatora w realizacji projektów kulturalnych, a zwłaszcza sprawność w realizacji i rozliczeniu wcześniejszych dotacji MKiDN	10	ocena profesjonalizmu przygotowania i spójności w prezentacji wniosku, w tym szczegółowość i przejrzystość opisu harmonogramu, preliminarza oraz źródeł finansowania zadania	6
	poziom gwarantowanych środków finansowych	10	ocena budżetu przedstawionego we wniosku, w tym w szczególności relacji między wnioskowanym dofinansowaniem a pozostałymi źródłami finansowania	4

Opracowanie własne / Author's own study

Tabela 2. Podstawowe elementy strategii budowy kolekcji i program rozwoju przedstawiany przez MSŁ, MSN, MWW, MOCAK (na podstawie opisów we wnioskach do programów)⁸

Table 2. Basic elements of collection construction and development programme as presented by MSŁ, MSN, MWW, MOCAK (based on the descriptions in Programme applications)

STRATEGIA – PODSTAWOWY ELEMENT/WYRÓŻNIK	
MSŁ	Rozbudowa „Międzynarodowej Kolekcji Sztuki XX i XXI wieku” ze szczególnym uwzględnieniem obszarów jej rozwoju, takimi jak: sztuka globalna, przetwarzanie tradycji sztuki nowoczesnej w sztuce współczesnej, przemieszczanie kanonu sztuki nowoczesnej. Skupienie się na tym, w jaki sposób w sztuce globalnej przekształcana, rozwijana i aktualizowana jest sztuka awangardowa, przy uwzględnieniu celów nie tylko merytorycznych, lecz także społecznych.
MSN	Konstruowania kolekcji w odniesieniu do przemian, jakie zaszły w statusie i materialności dzieła sztuki, relacji instytucji i publiczności, jak i samej funkcji muzeum (nie tylko „magazynu” na dzieła sztuki, ale i miejsca badań, dystrybucji informacji, interdyscyplinarnego eksperymentu). Uwzględnienie w kolekcji różnych praktyk artystycznych czy mediów. Skupienie się na dziełach podkreślających znaczenie neoawangardowej tradycji, związane z nowymi formatami, np. rejestracja pozagaleryjnych akcji artystów czy eksperymentalny film oraz pojawiających się nowych form wypowiedzi artystycznej, wraz z rozwijającą się neoawangardą wpływających na formy tradycyjnej wypowiedzi. Kolekcja służąca kształtowaniu przestrzeni do dialogu, budowania znaczeń i analizy zjawisk zarówno obszaru sztuki, jak i innych dyscyplin związanych z kulturą współczesną, przede wszystkim nauk społecznych.
MWW	Budowanie międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej na podstawie rodzimej tradycji krytyki instytucjonalnej, której fundamentem są teoria i praktyka kuratorska Jerzego Ludwińskiego, a tym samym dążenie do tworzenia instytucji sztuki współczesnej, która ma funkcjonować jako <i>czuły sejsmograf zmian zachodzących zarówno w polu sztuki, jak i w społeczeństwie</i> , przy jednoczesnej nieustannej otwartości na interdyscyplinarny dialog.
MOCAK	Zarysowywanie krajobrazu problemowego współczesności. Kolekcja jako ważne narzędzie w procesie zaprzysiężania odbiorcy ze sztuką. Zbiór idei, który powinien zawierać w sobie krytykę światopoglądu aktualnego i przecucie przyszłego. Zadanie muzeum – „wyświetlenie” sztuki – pokazywanie odbiorcy, czym ona jest i po co jest. Kolekcja jako prezentacja stworzonych przez artystów komentarzy i zastrzeżeń wobec otaczającego nas świata.

Opracowanie własne / Author's own study

wnioskodawcy – MKiDN – członkowie Zespołów Sterujących (już po zakończeniu danej edycji programu)¹⁰ wiele uwag konkretnych, jak i ogólnych względem programu nie trafiało do sfery publicznej. Warto się jednak pokusić choćby o częściowe przedstawienie różnych działań wnioskodawców (pozytywnych i negatywnych), tym bardziej iż nawet, gdy omawiany program już nie funkcjonuje, to wiele uwag można odnieść także do obecnie prowadzonego programu „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”.

W moim przekonaniu kluczowy w ocenie wniosków przez Zespoły Sterujące w różnych edycjach programu był szacunek do autonomii instytucji, rozumiany jako poszanowanie wyborów dzieł sztuki zgłaszanych w ramach wniosków. W pierwszych edycjach programów nie istniała regulaminowa możliwość „odrzućcia” prac, niemniej nawet gdy się ona pojawiła w późniejszych edycjach, to praktyka ta była nadzwyczaj rzadka – wyjątkowa i stosowana tylko w przypadku przeszacowań na tyle znaczących, że wykluczono możliwości negocjacyjne albo z przyczyn konserwatorskich, albo zgłoszenia w programie prac, które okazywały się falsyfikatami. W ostatniej edycji (i już w nowym programie po ewaluacji) takie elementy (bez wskazanych powyżej mechanizmów) zaczęły występować. Warto jednocześnie zwrócić uwagę na problem ograniczania poziomu dotacji dla poszczególnych wnioskodawców – zarządzając niniejszym programem, a przede wszystkim analogicznym wówczas programem „Regionalne kolekcje sztuki współczesnej” – poszczególne Zespoły Sterujące zawsze stały przed dylematem, czy najlepsze wnioski winny być dotowane w 100%, a pozostałe (które się kwalifikowały) w odpowiednio mniejszym procencie wnioskowanych środków (np. 80% czy 60%), czy też Zespół Sterujący powinien rekomendować w takim wypadku (przy szczupłości środków finansowych)

szczególnie te dzieła, które warto kupić, albo wskazywać te, które nie powinny być nabywane jako pierwsze. Wspomniana kwestia poszanowania wyborów dzieł do zakupu, dokonanych przez kuratorów muzeów, prowadziła do zgody na obniżanie dotacji dla wnioskodawców ze słabszymi wnioskami (pierwsze edycje programu) albo do rekomendacji pierwszeństwa zakupu (późniejsze edycje programu), niestety nie pozostawało to zawsze w korelacji z możliwymi do wykorzystania środkami w programie (zob. cz. 1 artykułu). Nieraz wydatkowano nawet mniej środków niż przewidywał program.

Ocena – momenty zwrotne w programie „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Przeprowadzona analiza pozwoliła na wyróżnienie momentów zwrotnych w tym programie. Zostały one przedstawione w tabeli 3, wraz z kwalifikacją jako pozytywny lub negatywny element. Szczególnie należy podkreślić fakt, iż niektóre elementy negatywne nie były poprawiane czy eliminowane w ramach praktyki ewaluacji tego programu, pomimo zwracania uwagi na owe elementy – w szczególności brak bazy zakupów muzealnych realizowanych w zakresie nie tylko niniejszego programu, ale i innych programów, brak nowego programu zakupów interwencyjnych czy oceny następcze (tzw. organizacyjne i strategiczne) po merytorycznych dokonywanych przez Zespół Sterujący.

Uwagi końcowe – ewaluacja programu

Wieloletnie funkcjonowanie programów MKiDN, w ramach systemu Kolekcje, tj. „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, „Regionalne kolekcje sztuki współczesnej”

Tabela 3. Działania wnioskodawców w programie „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Table 3. Operations of applicants in the ‘National Collections of Contemporary Art’ Programme

POZYTYWNE	NEGATYWNE
Przygotowanie przez podmioty wieloletnich strategii kolekcji i trzymanie się ich z niewielkimi modyfikacjami. Wpływała tu także niezmiennosc w owym czasie dyrektorów tych instytucji (z wyjątkiem MWW), co w tym ostatnim przypadku miało wpływ na dobór prac, choć nie na sam opis strategii kolekcji.	Świadomość wnioskodawców uzyskania środków w programie bez względu na poziom przygotowania wniosku z uwagi na większy program budżetu niż łącznie wnioskowanych przez podmioty kwot na zakup kolekcji (wyjątkiem nieprzyznanie środków MOCAR w edycji 2018 r.)
Wnioskowanie o zakup prac artystów zarówno polskich, jak i zagranicznych (uznanych lub znajdujących się na linii „wznoszącej” kariery artystycznej, nieraz i rynkowej). Stosunek ilościowy prac z racji pochodzenia artystów wynosił ok. 82% do 18%.	Składanie przez podmioty wniosków o zakup kolekcji składającej się z bardzo dużej liczby obiektów (w niektórych przypadkach nawet ponad 150)
Zakup prac artystów przed wzrostami rynkowymi, uzasadniony brak „pogoni” za pracami praktycznie niedostępnymi cenowo – skupienie się na tzw. tu i teraz	Kilkukrotne wnioskowanie o zakup tego samego dzieła w kolejnych edycjach, pomimo wątpliwości co do celowości zakupu ze strony kolejnych Zespołów Sterujących
Zakupy prac niemających typowego (lub mniejszy) potencjału rynkowego, przykładowo filmów video i instalacji (docelowo zakupy w tych kategoriach są bardzo pomocne finansowo dla artystów pracujących np. wyłącznie w tych mediach) ¹¹	Stosowanie (rzadziej z edycji na edycję) formatu „kopiuj-wklej” przy uzasadnieniach zakupów konkretnych dzieł
Profesjonalizacja komisji zakupów w instytucjach (wraz z udziałem w nich osób spoza danej instytucji) ¹² . Wskazanie osób odpowiedzialnych za dokonanie wycen.	Częste przypadki przeszacowania dzieł, propozycji prac w edycji bez wskazania tego we wniosku (od 2011 do 2014 r.)
Poprawiające się z edycji na edycję uzasadnienia trafności wyboru prac proponowanych do zakupu	Brak wykorzystania przez wnioskodawców możliwości z pierwszych edycji zakupów w ramach programu wieloletniego (w późniejszych edycjach szansy takiej już nie było)
Przywiązywanie wagi do właściwych wycen dzieł w momencie dostrzeżenia przez wnioskodawców następnej weryfikacji w tym zakresie przez Zespół Sterujący (od edycji 2015 r.)	Składanie propozycji zakupowych często pozostających w niewielkim związku z kolekcją (uzasadnienia „na siłę”)
Podejmowanie odważniejszych decyzji wraz z kolejnymi edycjami programu w zakresie zakupu dzieł o znacznej wartości finansowej	Wnioskowanie o zakup obiektów, które wcześniej były prezentowane na wystawach czasowych w instytucji wnioskującej, wraz z przyjmowaniem całych kosztów wcześniejszego przywozu (choć dokonano go już wcześniej).
Skuteczne negocjacje cenowe z artystami, galeriami (także wykorzystywanie kontaktów osobistych), dzięki czemu możliwe są tzw. zniżki muzealne nawet na poziomie ponad 20%.	Wykazywanie w ramach wkładu własnego prac, które już wcześniej zostały zakupione przez instytucję.
Wnioskowanie o zakup artystycznych spuścizn dokumentacyjnych	Brak dbania (często jako celowe działanie) o równy procentowy wkład własny dla wszystkich zakupionych obiektów
Wnioskowanie o zakup prac artystów znajdujących się poza obrotem rynkowym, a istotnych dla polskiej sztuki współczesnej (tu też nowe odkrycia w związku z przywracaniem wagi albo nową narracją)	Nieraz brak informacji, od kogo prace są nabywane. To jednak nieliczne przypadki z uwagi na fakt, iż łatwiejsze do ukrycia przed Zespołem Sterującym, ale nie w toku całościowej procedury (stąd zapytania na posiedzeniu Zespołu do MKiDN o wyjaśnienie tych kwestii).
Profesjonalizacja programów i działań w zakresie edukacji i dostępności kolekcji. Profesjonalizacja w ramach osób pracujących w instytucjach w zakresie sporządzania wycen (szersza orientacja rynkowa).	Nieraz brak krytycznego spojrzenia na wycenę prac dokonywaną przez podmioty „wynajmowane” przez wnioskodawców, które nawet jeśli były znaczącymi podmiotami na rynku, przygotowywały słabe oceny oparte na zestawieniach z artinfo (nie znając się często na rynku galeryjnym, szczególnie światowym).
Szukanie tzw. nowych nazwisk i tym samym „wyprzedzanie” rynku sztuki	Zakup w ramach programu prac powstałych w tym samym roku co edycja programu, a które nie pojawiły się w obiegu wystawieniowym, nie uzyskały nagrody itp. (winien być poddany szczególnej ocenie przez ekspertów).

Opracowanie własne / Author's own study

oraz „Kolekcje muzealne” (później jako Rozwój Zbiorów Muzealnych – operatorem jest NIMOZ), powodowało i dalej powoduje (pomimo wprowadzenia od 2020 r. programu „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”) konieczność przeprowadzenia ewaluacji. Choć wprowadzenie nowego programu od 2020 r. było poprzedzone oceną dotychczasowego

funkcjonowania dwóch programów, to jednak nie doprowadziło to do wyeliminowania wielu negatywnych doświadczeń wnioskodawców, Zespołów Sterujących czy samego MKiDN. Dodatkowo nałożyła się na to zmiana warunków funkcjonowania podmiotów mogących być wnioskodawcami, gdy włączono do programu szerszą grupę instytucji mających szansę

Tabela 4. Wyniki analizy ewolucji funkcjonowania programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej” w latach 2011–2019

Table 4. Results of the analysis of the evolution of the ‘National Contemporary Art Collections’ Programme in 2011–2019

POZYTYWNE	NEGATYWNE
Zachowanie łączności między programami narodowych i regionalnych kolekcji sztuki współczesnej przez pozostawienie choćby 1–2 członków w Zespołach Sterujących obu programów	Brak wykształcenia się mechanizmu automatycznego przesunięcia środków (niewykorzystanych) z programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej” do programu „Regionalne kolekcje sztuki współczesnej”
Wprowadzenie wymogów przedstawianych wycen (także porównawczych) dzieł będących przedmiotem wniosku (od edycji 2015, szczegółowo od edycji 2017)	Wnioskowanie o zakup prac, które miały dopiero powstać; problem usunięty przez zmianę regulaminu konkursu
Powtórzona edycja z 2016 r. w formie programu „Narodowe zbiory sztuki współczesnej”	Działania Zespołu Sterującego – bezprecedensowe zaniżenie punktacji wszystkim wnioskodawcom (na poziomie poniżej 30 pkt) prowadzące do nieprzyznania w ogóle środków (edycja 2016). Punktów tych nie można było nawet „wyrównać” punktacją ministerialną – nie osiągało wymaganych formalnie 60 pkt. Odbiło się szerokim echem w środowisku artystycznym i mediach ¹³ .
Wprowadzenie wymogu (choć uciążliwego dla wnioskodawców) przedstawiania obok opisów dzieł także dokumentacji fotograficznej (od edycji 2016). Wcześniej takie rozwiązanie było projektowane, ale trudne technicznie w pierwszych edycjach.	Oceny następcze MKiDN po ocenach merytorycznych Zespołu, mających wpływ na listę rankingową (szczególnie od edycji 2018, następnie utrzymane także w nowym programie „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”). Daje to większe możliwości MKiDN do przesunięć kolejności wnioskodawców na liście rankingowej, podczas gdy ocena merytoryczna, czyli Zespołu powinna mieć decydujący wpływ.
Zabezpieczenia środków finansowych na odwołania (od edycji 2017)	Brak wydatkowania większych środków przewidzianych w budżecie programu i nieuwzględnienie w rzeczywistości ocen eksperckich ¹⁴
Unikanie przez członków Zespołów Sterujących potencjalnych konfliktów interesów i wyłączenie się w takich przypadkach od ocen	Brak zmian w programie przez wszystkie edycje w zakresie postulowanego przez Zespoły Sterujące wprowadzenia możliwości zakupów interwencyjnych na rynku, czyli między edycjami programów ¹⁵
Utrzymywanie przez podmiot zarządzający programem (tu Departament Narodowych Instytucji Kultury) autonomiczności oceny eksperckiej, brak nie tylko nacisków, ale nawet sugestii pod adresem Zespołów Sterujących w toku oceny (wszystkie edycje). Zmiany kolejności na późniejszym etapie – poprzez wpływ decydentów na oceny przyznawane przez MKiDN (następce punkty)	Brak bardziej szczegółowego podziału punktacji w ramach oceny merytorycznej, powtarzalność niektórych elementów; brak wyodrębnienia punktów w ocenie merytorycznej, dotyczących samych wycen oraz programu ochrony i zachowania obiektów (przewidziana punktacja łączna – 20)
Wypracowanie procedury obrad Zespołu Sterującego, a tym samym możliwości modyfikacji ocen ekspertów w trakcie posiedzenia Zespołu	Brak bazy dzieł sztuki zakupionych w ramach tego programu jako pomocnych w zakresie orientacji co do prac i cen dla innych podmiotów (przede wszystkim muzeów)
Pozostawienie formuły otwartej w zakresie rozumienia sztuki współczesnej, a tym samym możliwości zakupu także m.in. klasyków sztuki awangardowej z lat 20. czy 30. XX w.	Konieczność „zarezerwowania” prac przez podmioty wnioskujące u artystów lub pośredników, co przy długo trwającej procedurze od października danego roku (moment składania wniosku) do kolejnego roku powoduje, iż część dzieł sztuki, choć warta zakupienia, w ogóle nie może znaleźć się we wnioskach.
Zwiększenie budżetu programu – maximum w 2012 r. – 8 mln i od 2014 r. – 7 mln i 8 mln 50 tys.; zwolnienia z wkładu własnego – przy uwzględnianiu sytuacji poszczególnych podmiotów	Niewykorzystywanie całości środków przeznaczonych na program (szczególnie w ostatniej edycji). Zwolnienia z wkładu własnego nie powinny być uznaniowe, tylko oparte na spełnieniu konkretnych z góry określonych przesłanek (tu trudna zmiana, bo wszystkie programy mają wspólny rdzeń).
Ożywienie galeryjnego rynku pierwotnego dzięki programowi ¹⁶ . Jako ambiwalentne, a nie negatywne, należy ocenić związki między wnioskodawcami a przedstawicielami rynku galeryjnego – to naturalny proces.	Brak organizacji cyklicznych spotkań osób zajmujących się ocenami wniosków (także merytoryczną) z przedstawicielami wnioskodawców; osłabione relacje zwrotne na linii wnioskodawcy – MKiDN

Opracowanie własne / Author's own study

ubiegania się o środki finansowe w najwyższym przedziale. Podejmowanie jakichkolwiek dalszych działań w zakresie ewaluacji jest nie tyle wskazane, co konieczne (zważywszy na doświadczenie płynące z ostatnich lat funkcjonowania już nowego programu). Nowa ewaluacja nie może powodować

całkowitego wygaszenia finansowania zakupów kolekcji sztuki współczesnej, z racji nie tylko tak oczywistych, jak „utrata ciągłości narracji muzealnej” przy braku zakupów publicznych, lecz także m.in. skutków wynikających z natury rynku sztuki współczesnej, „przyspieszającego” w budowaniu

pozycji rynkowej znacznej części artystów, których dzieła winny być przedmiotem zainteresowania instytucji publicznych w Polsce; zasadności kupowania dzieła sztuki o znaczących wartościach artystycznych przy świadomości zmieniającego się otoczenia finansowego determinowanego przez rozwój rynku sztuki (większość naprawdę wybitnych dzieł nie będzie można nabyć nigdy taniej, a wartość już zakupionych wzrasta); ciągle zbyt słabego sektora prywatnego dla ponoszenia w większości kosztów finansowania w ogóle kultury (w tym zakupów kolekcji), tym samym rola państwa w tym zakresie jest ciągle bardzo istotna; pośredniego wsparcia dla artystów działających „tu i teraz”.

Propozycje zmiany dotychczasowych programów, w tym i obecnie funkcjonującego (od 2020 r.), wynikają z dotychczasowych następujących doświadczeń: brak wcześniej planowanej ewaluacji, a spełnienie w znacznej mierze celów programów (czyli w szczególności wzmocnienia kolekcji nowo powstałych muzeów, tworzonych praktycznie wyłącznie z myślą o sztuce współczesnej); brak przewidzenia dalszego stopnia ich rozwoju – z perspektywy nowych źródeł finansowania kolekcji oraz docelowej koncepcji pozyskiwania i projektów wydatkowania środków; odmienność konkurencyjna podmiotów wnioskujących w ramach narodowych i regionalnych kolekcji sztuki współczesnej, a obecnie „Narodowej kolekcji sztuki współczesnej”; brak możliwości realizacji w ramach tak zarysowanych programów tzw. zakupów interwencyjnych (między poszczególnymi edycjami programów) zarówno z uwagi na efekt tzw. wyciekania rynkowego depozytów, jak i pojawiających się na rynku sztuki obiektów (głównie sprzedaż aukcyjna, ale

także i galeryjna) mogących stanowić bardzo ważne uzupełnienie kolekcji; brak dostępu do środków (nawet na minimalnym poziomie) najmniejszych podmiotów, słabszych finansowo i organizacyjnie, a z ciekawymi pomysłami na kolekcję sztuki współczesnej (pozytywne wyjątki w tym zakresie to kasus Muzeum Regionalnego w Jarocinie i Łódzki VLEP); brak wsparcia dla działań, a tym samym adresowanego programu w dwóch istotnych obszarach – pozyskiwania środków zewnętrznych oraz okresowego „przepracowania” swojej kolekcji przez instytucje; brak zwrotnego efektu informacyjnego dla rynku sztuki i innych instytucji publicznych (jako punktu odniesienia), tj. bazy danych zakupów dzieł ze środków publicznych (projekt BaZaM)¹⁷.

Jednym z najistotniejszych elementów zmiany dwóch programów, tj. narodowych i regionalnych kolekcji sztuki współczesnej i obecnego programu „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”, jest konieczność określenia celu finalnego, którym winno być utworzenie organizmu (instytucji) bądź funduszu celowego, tzw. Polish Art Fund (PAF)¹⁸, który nie tylko przejmowałby środki budżetowe przeznaczone na rozwój kolekcji sztuki, ale skupiał w sobie, od strony przychodów, także inne źródła finansowania, które winny być wskazane albo ożywiane dzięki wprowadzeniu projektów pilotażowych i docelowych zmian prawnych. Jednocześnie PAF mógłby realizować również inne zadania i tworzyć programy adresowane do kolekcji czy w ogóle sztuki współczesnej. Winien on działać raczej w anglosaskim modelu tzw. *arm's length body*, by tym samym nie być agendą/centrum kompetencji/instytucją bezpośrednio podległą MKiDN.

Streszczenie: Program MKiDN „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, realizowany w latach 2011–2020, stanowi interesujący przypadek systemowego finansowania zakupów do kolekcji muzealnych. Praktyka jego funkcjonowania pokazała zmienność jego działania (z punktu widzenia zarówno wnioskodawców, jak i oceniających oraz organizatora programu), przy jednoczesnym utrzymaniu pierwotnych jego założeń, czyli wsparcia dla najważniejszych muzeów najczęściej

nowo powstających, których celem statutowym miało być i jest kolekcjonowanie sztuki współczesnej. Momenty zwrotne zarówno w tym programie, jak i obserwowane w czasie jego funkcjonowania strategii wnioskodawców stanowiły podstawę do ewaluacji tego programu i zastąpienia go programem „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”, niemniej nie zostały one przeprowadzone konsekwentnie, a w szczególności bez wskazania finalnego rozwiązania systemowego w tym zakresie.

Słowa kluczowe: „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”, programy Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, finansowanie, kolekcje publiczne, muzea sztuki współczesnej.

Przypisy

- ¹ Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego finansowania zakupów dzieł sztuki współczesnej w latach 2011–2019. Historia oraz finansowanie programu „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej” przeanalizowane zostały w pierwszej części artykułu, opublikowanej w „Muzealnictwie” 2021, nr 62, s. 227–235.
- ² Tym samym jako mało trafne należy uznać uwagi autorek Projektu autoewaluacji – jak wskazują w *odniesieniu do przypadkowości nawet przy silnej korelacji Współczynnik r-Pearsona dla zmiennych: ocena merytoryczna, ocena organizacyjna, ocena strategiczna w Programie Ministra KOLEKCJE* (s. 82) oraz braku ich zdaniem wyjaśnienia w programie, co to jest narodowa kolekcja sztuki współczesnej (s. 120). B. Fatyga, J.B. Bakulińska, *Projekt autoewaluacji i ewaluacji programów Ministra Kultury. Raport z badań. Propozycja metod i narzędzi*, Obserwatorium Żywej Kultury – Sieć Badawcza 2015, s. 37, <https://www.nck.pl/badania/raporty/projekt-autoewaluacji-i-ewaluacji-programow-ministra-kultury> [dostęp: 4.04.2022].
- ³ Program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Wydarzenia artystyczne – priorytet 7 – Narodowe kolekcje sztuki współczesnej” 2011 r., s. 1, brak dostępu *on-line*, znajduje się w dokumentach dotyczących programu (I edycja) w Departamencie Narodowych Instytucji Kultury MKiDN.
- ⁴ Działania takie szczególnie było widać w programie „Regionalne kolekcje sztuki współczesnej” oraz obecnie obowiązującym programie „Narodowa kolekcja sztuki współczesnej”, w których przy dużej liczbie wnioskodawców zawsze istnieje niedobór środków finansowych, a różnice w ocenie merytorycznej często są niewielkie.
- ⁵ Możliwości składania projektów długoterminowych zostały zlikwidowane w kolejnych edycjach programu, przede wszystkim z uwagi na kwestie finansowe – planowania i wydatkowania środków przez MKiDN.

- ⁶ W pierwszej edycji programu określana jako „Ocena wartości społecznej”.
- ⁷ Analiza zakupu poszczególnych dzieł jest przedmiotem studiów najbardziej doświadczonego członka Zespołów Sterujących w tym programie – prof. Waldemara Baraniewskiego i z tego powodu, a także z uwagi na ograniczenia redakcyjne wyłączona z opracowania.
- ⁸ Na podstawie opisów dokonanych przez wnioskodawców, ze szczególnym uwzględnieniem wniosków złożonych w edycji 2017 – dokumentacja znajduje się w Departamencie Narodowych Instytucji Kultury MKiDN. CRP Orońsko nie zostało uwzględnione w tabeli z uwagi na start tylko w ostatniej edycji programu.
- ⁹ Zob. np.: Protokół z posiedzenia Zespołu Sterującego w Programie z 2012 r., http://www.mkidn.gov.pl/media/po2012/decyzje/20120613Protokol_z_posiedzenia_Zespołu.pdf [dostęp: 4.04.2022].
- ¹⁰ Wcześniej nazwiska członków zespołu nie były upublicznione.
- ¹¹ Na pozytywne znaczenie programów ministerialnych, począwszy od „Znaków Czasu” dla rynku, a tym samym artystów, wskazuje także M. Iwański, *Jak świadomie obsługiwać fantazmy peryferyjnego rynku sztuki? Z Mikołajem Iwańskim rozmawia Tomasz Załuski*, w: *Skuteczność sztuki*, T. Załuski (red.), Łódź 2014, s. 108-110.
- ¹² Nieraz brak tożsamości komisji zakupów z komisją oceniającą przyjmowanie depozytów może mieć w przyszłości wpływ na ich wykup.
- ¹³ Por. np.: K. Sienkiewicz, *Jaka sztuka jutro*, „Dwutygodnik” 2016, nr 2, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6465-jaka-sztuka-jutro.html> [dostęp: 28.05.2021].
- ¹⁴ Jednocześnie można dostrzec, iż ocena ekspercka (merytoryczna) w zakresie tego ostatniego konkursu nie miała istotnego znaczenia dla przyznania wysokości środków, wnioskujące instytucje uzyskały nie tylko środki poniżej wnioskowanych (co jest dopuszczalne w programie), ale bez uwzględnienia różnic procentowych, czyli w formie dotacji o jednolitej wysokości bez względu na łączną wartość ocenianych przez Zespół Sterujący i kwalifikowanych do zakupu dzieł (zob. tabela edycji programu 2019).
- ¹⁵ Tu cały czas konieczność nowego programu, który uzupełniałby dotychczasowe. Jeden z pomysłów to opracowany już projekt „KOLEKCJE – IMPRIMIS” (aut. W. Szafrąński), który został wdrożony.
- ¹⁶ Zauważalne jest kompletne niezrozumienie tego punktu jako jednego z celów funkcjonowania tego programu przez autorki raportu o ewaluacji programów ministra. Wskazały one (opisując sprawy kosztów), iż w *regulaminach winno być wyraźnie zapisane, że należy kupować głównie od twórców, a tylko w ściśle określonych przypadkach od pośredników*. B. Fatyga, J.B. Bakulińska, *op. cit.*, s. 37.
- ¹⁷ Szerzej zob. W. Szafrąński, *Jak prawidłowo wycenić dzieło sztuki współczesnej. Między praktyką a standardem wycen dokonywanych przez muzea*, w: *(Ko)lekcyj sztuki. Opieka nad zbiorami sztuki współczesnej*, M. Bogdańska-Krzyżanek (red.), Warszawa 2021, s. 18-25.
- ¹⁸ Różne modele PAF zostały przedstawione w dokumencie przygotowanym na zlecenie Departamentu Narodowych Instytucji Kultury MKiDN. W. Szafrąński, *Finansowanie kolekcji sztuki współczesnej. Ewaluacja programów MKiDN – Koncepty „PoWidoki Kolekcji” – „Polish Art Fund”*, Poznań-Warszawa 2019 – dokumentacja w Departamencie Narodowych Instytucji Kultury MKiDN.

dr hab. Wojciech Szafrąński, prof. ucz.

Prawnik; wykładowca na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu i Uniwersytecie Jagiellońskim; rzeczoznawca Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w zakresie ocen i wycen zabytków, doradca ds. rynku sztuki w programach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego; członek Team UNESCO Chair on Cultural Property Law (UO); w.szafr@amu.edu.pl.

Word count: 4 827; **Tables:** 4; **Figures:** –; **References:** 18

Received: 05.2022; **Reviewed:** 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 08.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9451

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Szafrąński W.; „NARODOWE KOLEKCJE SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ” – PROGRAM. CZĘŚĆ DRUGA: WNIOSKODAWCY/KOLEKCJE – EFEKTY/EWALUACJA. *Muz.*, 2022(63): 86-93

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 9-14
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 02.2022
data recenzji – 03.2022
data akceptacji – 04.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.8458

„PIERWSZE PRYWATNE” MUZEUM W PRL (60 LAT MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 1)

‘THE FIRST PRIVATE MUSEUM’ IN COMMUNIST
POLAND (60 YEARS OF THE REGIONAL MUSEUM
IN BARLINEK, P. 1)

Radosław Skrycki

Uniwersytet Szczeciński
ORCID 0000-0002-6710-4774

Abstract: The paper discusses the establishment and the first decade of the operation of a small regional museum in Western Pomerania and one of the first in the region: in Barlinek. It provides an example of an institution whose operation over the years was based on the energy of two subsequent managers. Supported merely marginally by local-government institutions, they ran and developed one of the few of the type cultural institutions in the region. From the beginning of the Barlinek institution’s operation (founded in

1961), it stood out as the ‘first private’ museum in Poland, this emphasized not merely by the local, but also national press. When running the Museum, its founder Czesław Paśnik did not stop his social and political activism, focusing mainly on heritage preservation and promotion of the regional history. The only shadow cast on this period of his activity is Paśnik’s collaboration with the Security Service, SB, however, as documents reveal, he consented to do so in order to provide financing for the Museum.

Keywords: museology in Western Pomerania, Museology in the Lubusz Land, Barlinek Museum, Barlinek’s history.

Wstęp

Tytuł niniejszego artykułu nie jest przypadkowy, nie wynika on także z aspiracji barlineckiego muzeum do bycia wyjątkową placówką na mapie zachodniopomorskiego muzealnictwa. Został zainspirowany notatką prasową, która ukazała się w 1963 r. najpierw w prasie ogólnopolskiej, a za

nią została podchwycona przez pismo regionalne¹. Jeszcze w 1967 i 1970 r. pisano o barlineckim muzeum jako inicjatywie prywatnej². Przyjęcie takiego modelu organizacyjnego nie było w powojennej Polsce zwyczajne, o czym świadczy ustawa o przymusowym upaństwowieniu wszystkich muzeów, uchwalona w 1950 r.³ Jak widać, dekadę później sytuacja

wciąż się nie poprawiła, ale muzea te traktowano już jako ciekawostkę, być może znak nowych czasów, ale nie ideologicznego wroga. Muzeum w Barlinku zostało założone jako Izba Pamiątek w grudniu 1961 r. przez miejscowego działacza społecznego, regionalistę i samorządowca – Czesława Pańnika.

Postać założyciela jest niezwykle ciekawa. W jego biografii krzyżują się bowiem tragiczne losy robotników przymusowych, pierwszych gospodarzy tzw. Ziem Odzyskanych i działaczy kultury, którzy własnymi siłami, praktycznie bez wsparcia władz terytorialnych, budowali od zera polskie dziedzictwo historyczne na Pomorzu Zachodnim.

Czesław Pańnik urodził się 14 stycznia 1919 r. w Płońsku⁴. Tu w 1935 r. skończył szkołę podstawową, po czym rozpoczął naukę w trzyletniej szkole zawodowej, jednocześnie zarabiając na życie jako ślusarz-mechanik. Wybuch wojny zastał go w Warszawie, gdzie pracował w Państwowych Zakładach Inżynierii. W czerwcu 1940 r. podczas ulicznej łapanki został aresztowany i jako robotnik przymusowy trafił na Pomorze. Tu początkowo pracował jako robotnik rolny w Rzepnowie k. Pyrzyc (niem. Repenow), jednak na własną prośbę został w 1942 r. przeniesiony do samych Pyrzyc, gdzie zatrudniono go w prywatnym warsztacie remontowym i jako monter objeżdżał cały powiat. Gdy zimą 1945 r. do granic Pomorza zbliżał się front, Pańnik postanowił rowerem (!) uciec przed walkami w głąb Rzeszy (Meklemburgia). To właśnie tam doczekał „wyzwolenia” przez czerwonoarmistów i to stamtąd powrócił do Pyrzyc⁵. Od sierpnia 1945 r. przebywał w Barlinku, gdzie niemal od razu dał się poznać jako animator życia kulturalnego, zaangażowany w tworzenie harcerstwa, pracę w samorządzie oraz turystykę. Od 1965 r. pełnił funkcję społecznego opiekuna zabytków. Był wielokrotnie nagradzany, m.in. przez wojewodę szczecińskiego za działalność kulturalną i naukową (26 kwietnia 1974 r.), władze miasta i powiatu oraz organizacje społeczne. 31 stycznia 1978 r., a więc tuż przed odejściem na emeryturę, w plebiscycie Szkoły Podstawowej nr 1 im. T. Kościuszki został wybrany Najpopularniejszym Mieszkańcem Barlinka.

Niestety, z niewiadomych przyczyn przejście przez niego na emeryturę odbyło się w napięciu czy wręcz konflikcie z władzami miasta. Ze względu na stan zdrowia Pańnik zwrócił się pismem z 10 października 1978 r. do Urzędu Miasta i Gminy w Barlinku o wyrażenie zgody na wcześniejsze odejście na emeryturę⁶. Podanie zostało rozpatrzone pozytywnie i 1 marca 1979 r. Czesław Pańnik zakończył pracę zawodową. Pozostały jednak niewyjaśnione kwestie finansowe, a mianowicie wypłacenie ekwiwalentu za urlop za rok 1979. Urząd w Barlinku sprawy tej nie załatwił i dlatego w październiku 1979 r. Pańnik skierował stosowną skargę do Urzędu Wojewódzkiego w Gorzowie Wielkopolskim⁷. Interwencja wyższej instancji okazała się skuteczna – oprócz zaległego urlopu Pańnik miał otrzymać również „nagrodę gratyfikacyjną”⁸.

Ze skargi pisanej przez Czesława Pańnika do Gorzowa porzmięwa nuta wielkiego rozczarowania i smutku. Twórca barlineckiego muzeum czuł się wyraźnie niedoceniony i osobiście urażony brakiem jakiegokolwiek odpowiedzi władz miasta na swoje podanie. Wyraźnie zaznaczał, że *cały swój dorobek przekazał nieodpłatnie na rzecz miasta* – kroniki, wycinki prasowe i archiwalia, gromadzone przez wiele lat oraz – co istotne – *kpl. [komplet] eksponatów muzealnych o dużej wartości historycznej*. Niestety, niektóre muzealia Pańnik zabrał ze sobą, odchodząc z muzeum. Jak duża to

była część kolekcji i co dokładnie, nie zostało nigdzie zapisane. Wiadomo natomiast, że znajdowały się tam numizmaty i biała broń. Zmarł w 1981 r.

Przyszły biograf Czesława Pańnika (a człowiek ten zdecydowanie zasługuje na swoją biografię) będzie w tej dobrej sytuacji, że pozostął po barlineckim muzealniku bogaty zasób dokumentów. On sam napisał kilka autobiografii i wspomnień, przechowywanych w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie⁹, Archiwum Państwowym w Szczecinie¹⁰ oraz archiwum Muzeum Regionalnego w Barlinku. W tej ostatniej instytucji znajdziemy również kroniki miasta prowadzone przez Pańnika i wycinki prasowe dotyczące zarówno Barlinka, jak i muzeum. Nie ma tam jednak informacji o najbardziej wstydliwym epizodzie z jego życia, a mianowicie o współpracy ze Służbą Bezpieczeństwa (SB).

W Oddziałowym Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Szczecinie przechowywana jest teczka (niestety częściowo wybrakowana w 1990 r.) dotycząca prowadzenia lokalu kontaktowego (LK) w Barlinku w latach 1968–1978 o krypt. „LM-4”¹¹. Sprawa kandydata LK została zainicjowana we wrześniu 1969 r. przez ppor. SB R. Salaka z Komendy Powiatowej Milicji Obywatelskiej w Myśliborzu, znającego osobiście Czesława Pańnika. Zapewne przez wzgląd na tę znajomość to właśnie na niego padł wybór. A potrzeby SB wówczas były ogromne: *Wytypowanie kandydata na L.K. uzasadniam koniecznością operacyjną. Jednostka nasza posiada na terenie Barlinka jeden lokal L.K., który ze względu na liczną posiadaną na tym terenie sieć t.w. [tajnych współpracowników – R.S.] jest niewystarczający. Ponadto planowane jest pozyskanie dalszych jednostek t.w. Odbywanie spotkań na wolnym powietrzu spłyca pracę z agenturą, ogranicza możliwości systematycznego szkolenia t.w. Posiadanie L.K. umożliwi lepsze wykorzystanie posiadanej agentury i pełniejszą konspirację odbywanych spotkań*¹². Na marginesie należy dodać, że gdy rezygnowano ze współpracy z Pańnikiem po dziewięciu latach, argumentem było m.in. to, iż *na terenie Barlinka na razie nie zachodzi potrzeba [dalszego korzystania z lokalu – R.S.] ze względu na znikomą ilość źródeł [informacji, a więc t.w. – R.S.]*¹³.

Początkowo lokal kontaktowy stanowiło prywatne mieszkanie Pańnika. W lutym 1973 r. miejscem kontaktowym (na tych samych zasadach) stało się biuro muzeum¹⁴. Po zakomunikowaniu chęci przejścia na emeryturę (styczeń 1979) Pańnik zaproponował, by SB wciąż użytkowała jego prywatne mieszkanie, jednak na tę propozycję nie przystano i współpracę zakończono.

Można zadać sobie pytanie, co leżało u podstawy decyzji Czesława Pańnika – osoby dobrze ustosunkowanej w mieście, aktywnej społecznie i „niepartyjnej” (należał do satelickiego wobec Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Stronnictwa Demokratycznego)? Musiał przecież zdawać sobie sprawę z co najmniej niechętnego postrzegania przez ogół społeczeństwa tak funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa, jak i – a może przede wszystkim – współpracujących z nimi obywateli. Wydaje się, że główną (jeśli niejedyną) motywacją były tu pieniądze. Za współpracę Pańnik otrzymywał 300 zł miesięcznie (w wypłatach kwartalnych). Dla porównania siły nabywczej: pierwszym wydatkiem związanym z wyposażeniem czy raczej adaptacją mieszkania Pańnika na lokal kontaktowy był zakup *imbryka elektrycznego typ I-75 wraz ze sznurem elektrycznym*¹⁵ za 273 zł.

Jak stwierdzono w charakterystyce przygotowanej na potrzeby sprawy, *wynagrodzenie jakie będzie otrzymywał po- lepszy w pewnym stopniu jego sytuację materialną bowiem z własnych funduszy zakupuje on eksponaty do muzeum regionalnego. Stanowi to jego „hobby”*¹⁶. Ostrożnie można zatem wysunąć hipotezę, że podstawą decyzji Czesława Paśnika o współpracy z SB stanowiła przede wszystkim zła sytuacja materialna (brak czajnika!), spowodowana przeznaczaniem całego swojego dochodu na ciągłe doposażanie muzeum. Nigdy nie założył on rodziny, poza spuścizną muzealną nie zostawił żadnego majątku, a samo muzeum było dla niego tym, czemu poświęcał czas i pieniądze.

Od Izby Pamiątek do muzeum

Muzeum, a w zasadzie Izba Pamiątek działała od początku grudnia 1961 r. W *Kronice miasta Barlinka* Czesław Paśnik napisał: *W dniu 8 grudnia 1961 r. otwarto tzw. „Izbę Pamiątek” – czyli zaczątek przyszłego muzeum regionalnego m. Barlinka*¹⁷. Już ten krótki passus pokazuje, że myślał on o przejściowym charakterze Izby, planując w przyszłości otwarcie muzeum. Niezależnie od tego niemal od samego początku używał określenia „muzeum” dla swojej placówki, co prowokowało m.in. napomnienia ze strony Muzeum Narodowego w Szczecinie. Ta hiperbolizacja nazwy niewielkiej przecież instytucji w wypowiedziach działacza społecznego powracała niejednokrotnie.

Przez pierwszych kilka miesięcy Izba mieściła się w prywatnym mieszkaniu Paśnika przy ul. Wylotowej 7. Początkowo zbiór – dość przypadkowy – obejmował wszelkie pamiątki związane z historią miasta, głównie tą najnowszą, ale i okazjonalne znaleziska z okolicy (m.in. numizmaty). 20 lipca 1962 r. Izba (wtedy nazywana „muzealną”) przeniosła się do nowego pomieszczenia przy ul. Niepodległości 64, przyznanej przez Prezydium Miejskiej Rady Narodowej (MRN). Na jej otwarcie przybyli przedstawiciele władz miasta oraz Muzeum Pomorza Zachodniego (późniejszego Narodowego) w Szczecinie.

W pierwszym okresie działalności (do początku lat 70. XX w.) placówka była czynna jedynie w środy i soboty w godz. 17.00–19.00. Wynikało to z zobowiązań zawodowych jej twórcy, który dopiero po godzinach pracy mógł ją otwierać i przyjmować zwiedzających. W specjalnych sytuacjach można było umówić się na inny termin, a w latach 1963–1965 organizowano „Dni” niedzielnych zwiedzań „Izby” dla społeczeństwa miasta. Z tej formy skorzystało w tym czasie 1300 osób¹⁸. Ze względu na niewielkie pomieszczenie możliwości wystawiennicze były mocno ograniczone, jednak aktywność Izby wykroczyła poza jej progi. Przykładowo w maju 1964 r. Paśnik oraz jego Izba Muzealna i Archiwum (kolejna mutacja nazwy) współorganizowali spotkanie z pionierami Barlinka z okazji XX-lecia PRL w tzw. Sali Leśnika (Klubie Robotniczym) Barlineckich Zakładów Przemysłu Drzewnego¹⁹.

Według słów Paśnika ówczesne zbiory pochodziły z jego aktywności „w terenie” i pozyskiwania pamiątek od społeczności lokalnej. Główny nacisk położył na dokumentowanie okresu po 1945 r., który w jego zamierzeniu najbardziej przemawiał do mieszkańców i turystów. Zresztą zwrócenie się do tych ostatnich leżało u podstawy powołania Izby. Od samego początku Paśnik widział nierozdzielalną korelację między turystyką a ochroną dziedzictwa kulturowego. Dawał temu wyraz wielokrotnie, m.in. gdy jako społeczny

opiekun zabytków kierował do Społecznej Komisji Opieki nad Zabytkami Ziemi Szczecińskiej w Szczecinie meldunki o stanie zabytków w Barlinku i okolicy. Na początku lat 70., w końcowym okresie funkcjonowania Izby, gdy Barlinek miał ok. 7 tys. mieszkańców, odwiedziło ją w sezonie wakacyjnym (czerwiec–wrzesień 1972) ponad 3 tys. osób²⁰. Niewątpliwie wynikało to z dużego ruchu turystycznego w tej wypoczynkowej miejscowości oraz zainteresowania turystów dziejami miasta.

Przełomem w działaniu placówki Paśnika było „powołanie” w miejsce Izby Pamiątek Muzeum Regionalnego. Jak wspominała Romana Kaszczyk, artystka i działaczka Towarzystwa Miłośników Barlinka (TMB), po wyborach nowego zarządu tej organizacji w 1970 r. rozpoczęto *batalię o (...) zalegalizowanie zbiorów Czesława Paśnika oraz lokal i etat dla muzeum*²¹. W wypowiedzi tej wyraźnie pobrzmięła nuta zniecierpliwienia wobec stanu tymczasowości (bo mimo szumnego używania określenia „muzeum” wszyscy zdawali sobie sprawę, że jedna izba w piwnicach biblioteki nie wyczerpuje ambicji Paśnika oraz wszystkich innych zainteresowanych) trwającego niemal dekadę. Zintensyfikowano zatem działania na rzecz przekwalifikowania Izby Pamiątek w Muzeum Regionalne.

Ważnym dokumentem obrazującym ten proces jest sprawozdanie z wizytacji przeprowadzonej 2 grudnia 1971 r. przez dyrektora Muzeum Narodowego w Szczecinie dr. Władysława Filipowiaka w Barlinku i Myśliborzu²². Po raz pierwszy bowiem został tu sformułowany „urzędowy” postulat o konieczności zmiany statusu prawnego placówki Paśnika: *Baza lokalowa, a zwłaszcza materiałowa (eksponaty) dojrzała do momentu, by w Barlinku powołać Muzeum Regionalne*. Dalej można przeczytać: *Wobec powyższej sytuacji oraz rzeczywistym skutkom działalności społecznej, Muzeum Narodowe w Szczecinie proponuje utworzenie placówki Muzeum Regionalnego w Barlinku, począwszy od połowy 1972 r. i przyznanie etatu na ten cel w wysokości 2.500-zł. (Kierownika – pracownika naukowego z wyższym wykształceniem) oraz odpowiedniej nagrody dla ob. Czesława Paśnika, twórcy tejże placówki*. Zatem w zamyśle Filipowiaka to nie Paśnik miał kierować nowo powstałą placówką (ten nie zdobył wykształcenia wyższego). Mowa o tym zresztą w innym miejscu: *Od półrocza 1972 r. istnieje wyjątkowa możliwość obsadzenia tej placówki przez fachowca (absolwentkę Uniwersytetu Poznańskiego, której mąż jest ekonomistą i w Barlinku znajdzie dobrą pracę)*. Niestety, nazwisko owej absolwentki w piśmie nie pojawiło się, wyraźnie jednak widać, że przekształcenie Izby Pamiątek w Muzeum Regionalne wiązać się miało ze zmianami personalnymi.

Najprawdopodobniej decyzję w tej sprawie MRN podjęła 1 stycznia 1973 r. Tak przynajmniej wynika z pisma przesłanego przez Paśnika do Muzeum Narodowego w Szczecinie²³, tak też zapisał to sam zainteresowany w swojej *Kronice*, wspominając jednocześnie, że wiązało się to z uetatowaniem jego – dotąd wolontariackiej – pracy²⁴. Tymczasem w „Jantarowych Szlakach” ten sam autor pisał, że etatowym pracownikiem (kierownikiem) Muzeum został dokładnie rok wcześniej. Jeszcze więcej zamieszania wprowadza *Kronika XXX-lecia Barlinka*, również umieszczona w tymże numerze „Jantarowych Szlaków”, autorstwa... Czesława Paśnika. Tutaj o przejściu przez niego funkcji dyrektora Muzeum nie ma w ogóle mowy, za to pod datą 22 kwietnia 1972 r. znajduje

się informacja o otwarciu nowego lokalu Muzeum²⁵. Kropkę na „i” postawił 22 strony dalej Czesław Piskorski, który, charakteryzując postać Paśnika, podawał, że aktualny (na rok 1975) lokal Muzeum otrzymało w 1971 r.²⁶ Wydaje się, że właściwa jest informacja o tym, że Izba została przekształcona w Muzeum w styczniu 1973 r., zaś nowy lokal Paśnik (już jako etatowy kierownik Izby Pamiątek od stycznia 1972) dostał rok wcześniej w kwietniu. Informacja Piskorskiego to po prostu błąd. Takie początki Muzeum potwierdza m.in. notatka w „Głosie Szczecińskim”: *Z jego [Czesława Paśnika – R.S.] inicjatywy powstała przed kilkunastu laty w Barlinku tzw. izba pamiątek, przekształcona z początkiem bieżącego [1973] roku w Muzeum Regionalne*²⁷.

Wraz z przekwalifikowaniem Izby w Muzeum pojawiła się sprawa statutu nowej placówki. Został on opracowany w Muzeum Narodowym w Szczecinie i przesłany w październiku 1973 r. do MRN w Barlinku²⁸. Rada zaakceptowała projekt, nie wnosząc żadnych zmian i uchwałą z dnia 20 listopada nadała Muzeum w Barlinku statut. W myśl dokumentu placówka była organizacyjnie podporządkowana Prezydium MRN w Barlinku, merytorycznie zaś Muzeum Narodowemu w Szczecinie. Za jej działalność odpowiadał kierownik, któremu do pomocy przewidziano dwóch pracowników merytorycznych oraz sprzątaczkę. Określony

w statucie profil działalności pokrywał się z dotychczasową aktywnością Paśnika, a był reprezentowany przede wszystkim przez zbiory archeologiczne, numizmatyczne i historyczne. Stworzono zatem niewielkie regionalne muzeum, którego działalność i praca powinny (co także zapisano w statucie) uzupełniać się z działalnością muzeum w powiatowym Myśliborzu.

Przywołany wyżej (zob. przyp. 23) napominający głos ze strony Muzeum Narodowego w Szczecinie, że każde muzeum winno być powoływane przez odpowiedniego ministra, świadczy z jednej strony o dużych ambicjach Paśnika, a z drugiej o dość niewielkim jego zainteresowaniu (a może po prostu orientacji?) sprawami biurokratycznymi wykraczającymi poza powiat, a związanymi z działalnością muzealniczą. Dowodzi tego również fakt, że w publikowanych corocznie w „Materiałach Zachodniopomorskich” sprawozdaniach, kierowanych przez zachodniopomorskie muzea do Szczecina, próżno by szukać tych z Barlinka. Wydaje się zatem, że działalność Czesława Paśnika, choć wyróżniająca się w skali województwa, od początku miała charakter prywatny. To „niedopilnowanie spraw” w pewnym sensie widać także obecnie – Muzeum w Barlinku wciąż nie posiada autonomii organizacyjnej oraz prawnej i działa w strukturze Barlineckiego Ośrodka Kultury.

Streszczenie: Artykuł podejmuje tematykę powstania i pierwszej dekady działalności niewielkiego muzeum regionalnego na Pomorzu Zachodnim i jednego z pierwszych w regionie – w Barlinku. Stanowi ono przykład placówki, której funkcjonowanie przez lata opierało się na energii dwóch kolejnych kierowników. Z niewielkim wsparciem władz samorządowych prowadzili oni i rozwijali jedną z nielicznych w regionie tego typu instytucji kultury. W początkowym okresie działalności barlineckie muzeum wyróżniało to, że niemal od samego początku (założone

w 1961 r.) określano je jako „pierwsze prywatne” muzeum w Polsce, co podkreślała prasa nie tylko regionalna, ale i ogólnopolska. Twórca placówki, Czesław Paśnik, przez cały okres prowadzenia muzeum był aktywnym działaczem społecznym i politycznym, szczególnie czynnym na polu ochrony zabytków i popularyzowania historii regionalnej. Cieniem na ten okres jego działalności kładzie się współpraca ze Służbą Bezpieczeństwa, jednak – jak wynika z dokumentów – została ona podjęta z chęci sfinansowania działalności muzeum.

Słowa kluczowe: muzealnictwo na Pomorzu Zachodnim, muzealnictwo na Ziemi Lubuskiej, Muzeum w Barlinku, historia Barlinka.

Przypisy

- ¹ Pierwsza, bardzo krótka wzmianka zamieszczona została w „Expressie Wieczornym” (*Tylko Barlinek posiada prywatne muzeum*, 9 II 1963, nr 33), druga – w „Kurierze Szczecińskim” (*„Prywatne” hobby Czesława Paśnika*, 17-18 III 1963, nr 64). Tutaj dodano, że jest to *prywatne, jedyne w województwie muzeum regionalne*.
- ² *Prywatne muzeum*, „Wrocławski Tygodnik Katolików” 10 IX 1967; *Prywatne muzeum dokumentów polskości*, „Słowo Powszechne” 17 VIII 1970, nr 196. W tym drugim przypadku artykuł (anonimowy) jest dość obszerny, ale stracił aktualność trzy lata przed publikacją.
- ³ F. Midura, *Rozwój muzealnictwa w okresie czterdziestolecia PRL*, „Muzealnictwo” 1986, nr 33, s. 5.
- ⁴ Obszerny biogram C. Paśnika zob. S. Rewers, G. Przybylski, *Śladami pionierów Barlinka*, E.H. Dzierbunowicz (red.), Piła 2019, s. 274-276.
- ⁵ Część reemigrantów, którzy w 1945 r. próbowali wrócić do kraju z robót przymusowych czy obozów jenieckich, była przymusowo osiedlana na tzw. Ziemiach Odzyskanych. *Zatrzymywani przez działające na tym terenie komendantury i jednostki radzieckie oraz tworzącą się polską administrację, kierowani byli m.in. do gospodarstw rolnych z zaleceniem natychmiastowego przystąpienia do prac polowych*. K. Rembacka, *Początek. Polscy mieszkańcy Młtna w 1945 r.*, „Rocznik Chojeński” 2020, t. 12, s. 22.
- ⁶ Archiwum Muzeum Regionalnego w Barlinku (dalej: AMRB), Pismo Cz. Paśnika do Urzędu Miasta i Gminy Barlinek z 10 października 1978, sygn. 1116/XV/2/17.
- ⁷ Skarga i jako załącznik kopia pisma do UMiG w Barlinku w zbiorach Muzeum Regionalnego w Barlinku, brak sygn.
- ⁸ AMRB, Decyzja nr 5/79 Naczelnika Miasta i Gminy w Barlinku z dnia 29 października 1979, sygn. 1115/XV/2/16. Tu także odpowiedź z UW w Gorzowie Wlkp.
- ⁹ Były to wspomnienia napisane na konkurs „Dzieje szczecińskich rodzin w XX wieku” w lutym 1970 r.

- ¹⁰ Archiwum Państwowe w Szczecinie (dalej: APS), Zbiór Bogdana Frankiewicza 1923-2003, sygn. 188, 227, 299.
- ¹¹ Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Szczecinie (dalej: AIPN Sz), Teczka LK/MK, sygn. IPN Sz 001/242.
- ¹² *Ibidem*, k. 6-7; także k. 50.
- ¹³ *Ibidem*, k. 71. Warto nadmienić, że w latach siedemdziesiątych tendencja do rozbudowy sieci TW utrzymywała się, z tym że weryfikacja przeprowadzona w 1975 r. w związku z reformą podziału administracyjnego kraju doprowadziła do krótkotrwałej redukcji o około 15 proc. Narastający od 1976 r. kryzys gospodarczy i aktywizacja środowisk opozycji politycznej sprawiły, że w drugiej połowie dekady liczba TW niemal się podwoiła. A. Dudek, A. Paczkowski, Polska, w: *Czekiści. Organy bezpieczeństwa w europejskich krajach bloku sowieckiego 1944-1989*, K. Persak, Ł. Kamiński (red.), Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 439.
- ¹⁴ AIPN Sz, Teczka LK/MK, sygn. IPN Sz 001/242, k. 65.
- ¹⁵ *Ibidem*, k. 64.
- ¹⁶ *Ibidem*, k. 51.
- ¹⁷ C. Paśnik, *Kronika miasta Barlinka. Lata 1945-64. Cz. I* (dalej: Kronika I), w zbiorach Muzeum Regionalnego w Barlinku.
- ¹⁸ AMRB, Książka pamiątkowa założona celem wpisywania uwag i opinii społecznej – dn. 15 maja 1965, s. nIb.
- ¹⁹ Kronika I, s. 54.
- ²⁰ C. Paśnik, *Kronika miasta Barlinka. Część III. Od roku 1972 do roku 197* (brak ostatniej cyfry) (dalej: Kronika III), w zbiorach Muzeum Regionalnego w Barlinku.
- ²¹ R. Kaszczyk, *Towarzystwo Miłośników Barlinka 1969-2009. Fakty, wspomnienia, refleksje...*, Towarzystwo Miłośników Barlinka, Barlinek 2009, s. 11. Sam Paśnik na łamach „Jantarowych Szlaków” pisał, że od 1969 roku rozpoczęto starania o pozyskanie większego, jaśniejszego lokalu. C. Paśnik, *Barlineckie muzea*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 11.
- ²² AMRB, Sprawozdanie z przeprowadzonej wizytacji Izby Pamiątek w Barlinku i Muzeum Regionalnego w Myśliborzu w dniu 2 grudnia 1971.
- ²³ *Ibidem*, Skoroszyt Kronikarstwo, seg. 2,teczka 5, Sprawy muzealnictwa w powiecie myśliborskim, s. 3. Informacja ta spotkała się z negatywnym przyjęciem ze strony Muzeum w Szczecinie: *Nic nam nie wiadomo o powołaniu Muzeum w Barlinku (...). Muzeum powołuje Minister Kultury i Sztuki i bez jego zatwierdzenia Muzeum w Barlinku formalnie nie istnieje. Ibidem*, Odpowiedź Witolda Szczepańca (wicedyrektora MNS) na pismo C. Paśnika. Więcej zob. R. Skrycki, *Czesław Paśnika diagnoza stanu muzealnictwa w powiecie myśliborskim (1973)*, „Civitas et Museum. Rocznik Muzeum Pojezierza Myśliborskiego w Myśliborzu” 2022, nr 1 (w druku).
- ²⁴ Kronika III, pod datą 1973. 28 sierpnia 1974 r. dyrektor Muzeum Narodowego w Szczecinie przesłał pismo do Urzędu Miasta i Gminy w Barlinku, w którym komunikował, iż ob. Czesław Paśnik powinien być zaszerogowany jako renowator w grupie uposaż. [enia] 11 (...) w wysokości uposażenia 3400 zł. *Miesięcznik*. APS, Muzeum Narodowe w Szczecinie (dalej: MNS), Nadzór i korespondencja z muzeami regionalnymi 1967-1979, sygn. 189.
- ²⁵ C. Paśnik, *Kronika XXX-lecia Barlinka (ważniejsze wydarzenia okresu powojennego)*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 16.
- ²⁶ C. Piskorski, *Czesław Paśnik – regionalista*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 38.
- ²⁷ (bros), *Propozycje godne zastanowienia – Muzeum Regionalne. Dla utrwalenia naszych dziejów*, „Głos Szczeciński” 5 IV 1973.
- ²⁸ APS, MNS, Nadzór i korespondencja z muzeami regionalnymi 1967–1979, sygn. 189, Pismo dyr. MNS do Miejskiej Rady Narodowej w Barlinku, 29 października 1973. Tutaj także statut oraz decyzja MRN i ostateczna wersja dokumentu.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w Szczecinie
 Archiwum Muzeum Regionalnego w Barlinku
 Archiwum Państwowe w Szczecinie
 Muzeum Narodowe w Szczecinie
 Zbiór Bogdana Frankiewicza
 Książnica Pomorska w Szczecinie
 Teki Maria Flukowska. Muzeum w Barlinku
 Teki zagadnieniowa „Materiały dotyczące organizacji Sali Stefana Flukowskiego”
 Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim
 Teczka Muzeum Regionalne z Barlinku 1983–88
 Teczka Muzeum w Barlinku 1984–85
 Teczka Muzeum w Barlinku lata 1979–81

Opracowania

(bros), *Propozycje godne zastanowienia – Muzeum Regionalne. Dla utrwalenia naszych dziejów*, „Głos Szczeciński” 5 IV 1973.
 „Prywatne” hobby Czesława Paśnika, „Kurier Szczeciński” 17-18 III 1963, nr 64.
 Borysowska Agnieszka, *Z kolekcji domowych do zbiorów publicznych – księgozbiory pisarzy w Muzeum Literackim Książnicy Pomorskiej w Szczecinie*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2019, nr 9 (12), cz. 2, s. 83-96.
 Dudek Antoni, Paczkowski Andrzej, Polska, w: *Czekiści. Organy bezpieczeństwa w europejskich krajach bloku sowieckiego 1944-1989*, Krzysztof Persak, Łukasz Kamiński (red.), Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 393-468.
 Kaszczyk Romana, *Towarzystwo Miłośników Barlinka 1969–2009. Fakty, wspomnienia, refleksje...*, Towarzystwo Miłośników Barlinka, Barlinek 2009.
 Midura Franciszek, *Rozwój muzealnictwa w okresie czterdziestolecia PRL*, „Muzealnictwo” 1986, nr 33, s. 3-8.
 Paśnik Czesław, *Barlineckie muzea*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 10-12.

Paśnik Czesław, *Kronika XXX-lecia Barlinka (ważniejsze wydarzenia okresu powojennego)*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 12-19.
Piskorski Czesław, *Czesław Paśnik – regionalista*, „Jantarowe Szlaki” 1975, nr 5 (143), s. 37-39.
Prywatne muzeum dokumentów polskości, „Słowo Powszechne” 17 VIII 1970, nr 196.
Prywatne muzeum, „Wrocławski Tygodnik Katolików” 10 IX 1967.
Rembacka Katarzyna, *Początek. Polscy mieszkańcy Mętna w 1945 r.*, „Rocznik Chojeński” 2020, t. 12, s. 19-28.
Rewers Stanisław, Przybylski Grzegorz, *Śladami pionierów Barlinka*, Ewa Halina Dzierbunowicz (red.), Piła 2019.
Różańska Mariola, *Muzeum Woldenberczyków w Dobiegniewie*, „Rocznik Lubuski” 2005, t. 31, cz. 1, s. 134-144.
Skrycki Radosław, *Czesława Paśnika diagnoza stanu muzealnictwa w powiecie myśliborskim (1973)*, „Civitas et Museum. Rocznik Muzeum Pojezierza Myśliborskiego w Myśliborzu” 2022, t. 1 (w druku).
Słowiński Przemysław, *Ocalić pamięć. Muzeum Woldenberczyków w Dobiegniewie – organizacja, działalność, zbiory*, „Język. Religia. Tożsamość” 2011, nr 5, s. 209-227.
Tylko Barlinkę posiada prywatne muzeum, „Express Wieczorny” 9 II 1963, nr 33.

dr hab. Radosław Skrycki, prof. ucz.

Historyk, regionalista, specjalizuje się w historii kartografii nowożytnej oraz historii Pomorza Zachodniego i historycznej Nowej Marchii oraz historii muzealnictwa na Pomorzu po 1945 r. Pracownik Instytutu Historycznego Uniwersytetu Szczecińskiego, przewodniczący Zespołu Historii Kartografii Polskiej Akademii Nauk, redaktor naczelny „Przeglądu Zachodniopomorskiego” i „Rocznika Chojeńskiego”; radoslaw.skrycki@usz.edu.pl.

Word count: 3 895; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 28

Received: 02.2022; **Reviewed:** 03.2022; **Accepted:** 04.2022; **Published:** 05.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8458

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Skrycki R.; „PIERWSZE PRYWATNE” MUZEUM W PRL (60 LAT MUZEUM REGIONALNEGO W BARLINKU, CZ. 1). *Muz.*, 2022(63): 9-14

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 15-24
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2022
data recenzji – 04.2022
data akceptacji – 04.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.8559

POSĄG CERES Z KRÓLEWSKO- -UNIWERSYTECKIEJ KOLEKCJI ODLEWÓW GIPSOWYCH

THE STATUE OF CERES FROM THE ROYAL- -UNIVERSITY COLLECTION OF PLASTER CASTS

Monika Dunajko

Wydział Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0001-6052-2298

Abstract: One of the more interesting collections of plaster prototypes, as yet not thoroughly studied, is the Warsaw collection of plaster casts. In the to-date studies it has been analysed from the perspective of history and history of art as a homogenous whole, a carrier of artistic culture. However, what is still missing are analyses focusing on basic facts as perceived by a museum curator, enabling identification of the objects composing the collection. The present paper aims at discussing the issues related to the identification of the works' models and interpretation of

works which come from university museums' collections. The case study selected will concern one of the statues from the collection of the University of Warsaw. A detailed study of the cast of the goddess demonstrates how an analysis of one object can extend the knowledge of a whole museum collection. An accurate identification of the object and of its provenance allow us to better see custodians' motivation for the selection of definite exhibits, and to enhance our understanding of how museum exhibits shape Polish culture and scholarship.

Keywords: University museum, provenance, University of Warsaw, collections, collection history, plaster cast.



1. Odlew gipsowy posągu kobiety w welonie, Sala Kolumnowa (Wydział Historii UW), fot. Monika Dunajko

1. Plaster cast of a statue of a veiled woman, Columned Hall (Faculty of History, University of Warsaw), Photo Monika Dunajko

Jedną z ciekawszych kolekcji wzorów gipsowych, która do tej pory nie doczekała się pełnego opracowania, jest gipsoteka warszawska. W dotychczasowych badaniach rozpatrywano ją przede wszystkim z perspektywy historii i historii sztuki jako jednorodną całość, nośnik kultury artystycznej. Wciąż brakuje natomiast analiz uwzględniających podstawowe, z punktu widzenia muzealnika, fakty umożliwiające identyfikację obiektów składających się na kolekcję. Dopóki poszczególne elementy gipsoteki nie zostaną rozpoznane, a ich proveniencja, datowanie ani nawet zmieniająca się w ciągu dwóch wieków liczba – określone, trudno mówić o jej opracowaniu pod kątem wartości muzealnych. Tym bardziej ryzykowne jest wyciąganie daleko idących wniosków

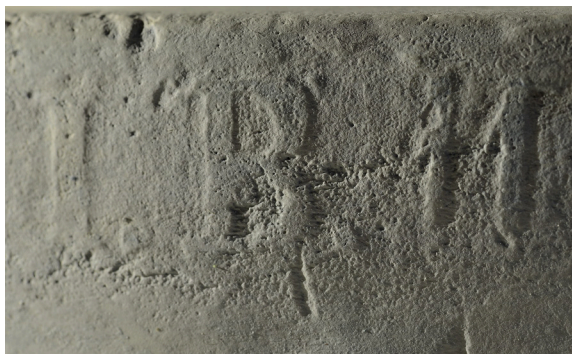
dotyczących ich wpływu na polską kulturę i naukę, zwłaszcza na podstawie nie do końca rozpoznanego zbioru.

Historia kolekcji warszawskiej nierozdzielnie wiąże się z Uniwersytetem Warszawskim i metodami nauczania w XIX w. Nieodzowną częścią uczelni w oświeceniu stały się wyspecjalizowane gabinety naukowe, w których gromadzone kolekcje reprezentujące poszczególne dziedziny nauki¹. Do bardziej efektownych zbiorów należały bez wątpienia gipsoteki. Znajdujące się tam eksponaty łączyły walory estetyczne i naukowe – każdy odlew stanowił przykład kunsztu danej epoki, a kolekcja, jako całość, pomagała zobrazować rozwój sztuki na przestrzeni wieków. Gabinety dawały możliwość zgromadzenia w jednym miejscu reprodukcji najważniejszych dzieł rzeźbiarskich, czego nie można zrealizować w przypadku oryginałów. Znaczenie miały także niższe koszty produkcji – odlewy były tańsze niż reprodukcje w kamieniu, ale jednocześnie pozwalały na wykonanie bliźniaczej kopii, z uwzględnieniem wszystkich szczegółów².

Dopiero w ostatnich latach zbiory te ponownie znalazły się w obszarze zainteresowań badaczy. Odlewy przestały być postrzegane wyłącznie jako kopie słynnych zabytków, ale stały się przedmiotem badań, pełnoprawnym obiektem muzealnym, z własną historią wymagającą analizy merytorycznej. Szczegółowego opracowania doczekały się kolekcje pochodzące ze zbiorów uczelnianych, a także prywatnych, m.in. kolekcja University of Tartu Art Museum³, Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴, Ashmolean Museum⁵, Thorvaldsens Museum⁶ czy eksponaty ze zbiorów Akademii Francuskiej w Rzymie⁷. Naukowcy prześledzili dzieje wspomnianych gipsotek, poznali dokładny skład kolekcji oraz jej wpływ na naukę i kulturę. Odlewy stały się również przedmiotem badań interdyscyplinarnych, w których łączy się zagadnienia historyczne z pozwalającymi na potwierdzenie wielu hipotez analizami chemiczno-fizycznymi. Prym wiodą tu głównie badacze z Victoria and Albert Museum⁸ oraz British Museum⁹.

Korzenie warszawskiej gipsoteki sięgają czasów Stanisława Augusta i jego kolekcji dzieł sztuki tworzonych z myślą powołania w Warszawie ośrodka kształcącego artystów¹⁰. Monarcha zgromadził ponad 500 odlewów, wśród których były kopie rzeźb uważanych wówczas za kanoniczne¹¹. Po śmierci króla kolekcja znalazła się w posiadaniu księcia Józefa Poniatowskiego i jego spadkobierców, a następnie w 1811 r. została odkupiona przez Izbę Edukacyjną Księstwa Warszawskiego z zamiarem ulokowania jej w planowanej Szkole Sztuk Pięknych¹². Tymczasem w 1816 r. założono Królewski Uniwersytet Warszawski, a kolekcja została przekazana Oddziałowi Sztuk Pięknych. Umieszczono ją w Sali Kolumnowej gmachu Oddziału jako gabinet wzorów gipsowych, który w kolejnych latach był sukcesywnie powiększany o nowe obiekty wykonywane w renomowanych pracowniach europejskich.

Warszawski gabinet odlewów gipsowych udostępniano szerszej publiczności, czym doskonale wpisywał się w zjawisko widoczne na licznych uniwersytetach europejskich. Kolekcje, tworzone z myślą o wykorzystaniu ich w procesie edukacji, miały poszerzać nie tylko horyzonty studentów, lecz także szerokiej publiczności niekoniecznie zaznajomionej z historią sztuki¹³. Gipsoteki stanowiły stałe medium obcowania z kulturą wysoką, przez co miały realny wpływ na kształtowanie się wrażliwości estetycznej i wiedzy na temat przeszłości¹⁴.



2. Numer inwentarzowy naniesiony na bazę odlewu, fot. Monika Dunajko

2. Accession number placed on the cast base, Photo Monika Dunajko

Losy Uniwersytetu Warszawskiego, a przez to status wielkości zbiorów, były skorelowane z sytuacją polityczną w kraju. Jednakże integralność kolekcji gipsów nie została naruszona aż do 1940 r. Gabinet funkcjonował nieprzerwanie w czasach Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, Szkoły Sztuk Pięknych, Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego oraz oddzielnego w 1915 r. Uniwersytetu Warszawskiego.

Sytuacja kolekcji uległa zmianie wraz z wybuchem II wojny światowej i zajęciem Uniwersytetu przez oddziały niemieckie. Dopiero latem 1940 r., po długich staraniach ówczesnego dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW), Stanisława Lorentza, Niemcy wyrazili zgodę na przewiezienie ocalałych figur do magazynów MNW. Wywiezienie kolekcji z terenu okupowanej uczelni miało na celu uchronienie przed zniszczeniem i rozproszaniem, paradoksalnie akcja ta w pewnym stopniu przyczyniła się jednak do zakończenia działalności gabinetu. Zbiór odlewów dzieł antycznych nigdy nie powrócił na Uniwersytet w formie, w jakiej funkcjonował przez 123 lata.

Pomysł odrodzenia spójnej gipsoteki pojawił się w latach 60. XX w. Ówczesny kustosz Muzeum Łazienki Królewskie, prof. Marek Kwiatkowski, wystarał się o uzyskanie zgody na przewiezienie większości zachowanych odlewów z magazynów MNW do Starej Pomarańczarni z zamiarem otwarcia nowej galerii rzeźby. Wybrane egzemplarze zostały poddane zabiegom konserwatorskim i ustawione w odremontowanej galerii¹⁵.

Rozproszenie zarówno eksponatów, jak i dokumentacji gabinetu (zawierającej księgi inwentarzowe, rachunki, korespondencję) generuje wiele trudności w badaniach nad składem kolekcji i określeniu pierwowzorów konkretnych odlewów.

Jeden z obiektów, którego pierwowzór przez wiele lat był nierozpoznany, to 120-centymetrowy posąg ukazujący kobietę ubraną w subtelnie pofałdowany peplos i himation osłaniający ramiona i głowę. Postać ma długie, falowane włosy przyozdobione koroną, ciężar jej ciała spoczywa na lewej nodze; do naszych czasów nie zachowały się ramiona (prawe wznoszone do góry, lewe opuszczone, zgięte w łokciu). W obecnych spisach odlew ten figuruje jako „Westalka”, dlatego też podczas próby przypisania go do właściwego oryginału pierwszy krok stanowiło prześledzenie inwentarzy archiwalnych pod kątem odnalezienia odpowiednich rekordów. Odlewy rzeźb ukazujących westalkę pojawiły się już w pierwszych uniwersyteckich inwentarzach spisywanych od 1820 r. przez prof. Antoniego Blanka i były konsekwentnie

uwzględniane w dokumentacji gabinetu aż do wybuchu II wojny światowej. Kustosze wymienili dwie pełnoplastyczne figury westalek, jednakże żaden wpis nie odpowiadał analizowanemu odlewowi.

Kolejnym etapem badań było porównanie zachowanych numerów inwentarzowych naniesionych na posąg ze wspomnianą dokumentacją. W przedniej części bazy, pod warstwą farby stanowiącej ślad po przeprowadzonej w latach 60. konserwacji¹⁶, można dostrzec numer „I.B.11”, który odpowiada sposobowi oznaczania odlewów, wprowadzonemu ok. 1838 r.¹⁷ Dzięki spisowi Feliksa Pawła Jarockiego oraz notatkom umieszczonym w inwentarzu prowadzonym przez Zygmunta Batowskiego wiadomo, że rzymska jedynka wskazuje na posągi pełnoplastyczne, litera „B” – na odlewy zakupione w Paryżu w 1820 lub w 1830 r., a 11 to numer porządkowy¹⁸. Informacje dostarczone przez zachowaną na obiekcie sygnaturę uzupełnia stempel odlewniczy umieszczony w bazie figury. Wcześniejsze analizy potwierdzają, że tego typu oznaczenie jest znakiem rozpoznawczym kopii wykonywanych w renomowanej pracowni w Luwrze w pierwszej połowie XIX w. przez François-Henriego Jacqueta, pełniącego funkcję królewskiego odlewnika w latach 1816–1848¹⁹. Wysoką jakość odlewu poświadczają także delikatne linie, ślady po łączeniach klinów form odlewniczych, widoczne na powierzchni posągu²⁰.

Figura pojawia się po raz pierwszy w inwentarzu prof. Blanka: „[grupa] XXXIII Przybyło w dalszym ciągu. Podług rez-



3. Stempel odlewniczy umieszczony na bazie odlewu, fot. Monika Dunajko

3. Casting shop stamp placed on the cast base, Photo Monika Dunajko

kryptu Komisji Rządowej Wyznań Relig. i Ośw. Publicznego z dnia 5 sierpnia 1830²¹, jako posąg Ceres zakupiony za 50 franków. Tożsamość odlewu potwierdzają także katalogi sprzedażowe atelier Luwru z pierwszej połowy XIX w. Co ciekawe, paryska formiennia nie oferowała w tym okresie żadnych odlewów rzeźb ukazujących westalki²².

Ustalenie odlewnika oraz roku i miejsca powstania nie przełożyły się jednak na identyfikację pierwowzoru. W żadnym współczesnym katalogu Muzeum Luwru nie uwzględniono posągu Ceres pasującego do warszawskiego odlewu.



4. Przerys posągu Ceres według Frédérica de Claraca, F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, t. 3, Paris 1821–1853, il. 754

4. Drawn copy of the Ceres statue by Frédéric de Clarac, F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, Vol. 3, Paris 1821–1853, Fig. 754

Dużo wątpliwości co do przynależności rzeźby do świata grecko-rzymskiego dostarczała twarz kobiety, niezgodna z konwencją odwzorowywania kobiecej urody w antyku. Kolejny problem dotyczył samego odlewnika. Jacquet wykonywał kopie zarówno eksponatów należących do zbioru paryskiego muzeum, jak i rzeźb z jego prywatnej kolekcji. Prawdopodobnie, aby podnieść prestiż i cenę odlewów dzieł z własnych zbiorów, umieszczał na nich stempel Luwru. To postępowanie doprowadziło do zwolnienia go z funkcji królewskiego odlewnika w 1848 r.²³ W konsekwencji pojawiło się pytanie, czy warszawska Ceres na pewno była kopią dzieła ze słynnego muzeum.

W ustaleniach pierwowzoru pomógł przerys poszukiwanej statuy w dziewiętnastowiecznej publikacji Frédérica



5. Posąg Ceres, photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

5. Ceres statue, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



6. Posąg Ceres, photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

6. Ceres statue, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec



7. Hera Campana, Luwr, fot. Monika Dunajko

7. Hera Campana, the Louvre, Photo Monika Dunajko

de Claraca, będącej dokumentacją ikonograficzną rzeźb znajdujących się w słynnych muzeach europejskich²⁴. Duży walor publikacji stanowi uzupełnienie ilustracji skatalogowanych dzieł sztuki o ówczesne numery inwentarzowe muzeów, w których były przechowywane. Pozwoliło to na ostateczne zlokalizowanie pierwowzoru analizowanej figury. Oryginał rzeźby to własność Luwru. Datowany na III w. p.n.e. eksponat pochodzi z bogatej kolekcji Camilla Borghesego, a jej pozyskanie wiąże się ze słynnym i kontrowersyjnym zakupem z początków XIX w.²⁵

Rzymska gałąź rodziny Borghese mogła pochwalić się jedną z najbardziej prestiżowych kolekcji. Zabytki, podobnie jak i luksusowa willa podmiejska, w której były ulokowane²⁶, zachwycały i inspirowały ówczesnych artystów i amatorów sztuki²⁷. Wpływ na popularność posiadłości miała, trwająca niemal 20 lat, renowacja zapoczątkowana w 1775 r.²⁸ przez księcia Marcantonio Borghesego IV i jego architekta Antonia Aspruccię. Aranżacje galerii w Casino oraz w Museo di Gabii²⁹ przyczyniły się znacząco do wzrostu zainteresowania kolekcjonerstwem oraz rozwoju idei współczesnych muzeów publicznych. Sława willi i ulokowanych tam arcydzieł dotarła także do samego Napoleona Bonaparte³⁰, który

jeszcze przed przejściem władzy dyktatorskiej zasłynął ze swojego zamiłowania do antyków³¹. Będąc zaznajomionym z perłami sztuki znajdującymi się w willi, w maju 1806 r. władca zlecił dyrektorowi muzeów cesarskich Dominique Vivantowi Denonowi³² oraz cesarskiemu nadzorcy antyków Enniowi Quirinowi Viscontiemu³³ przygotowanie zakupu jednej z bardziej znaczących kolekcji. Właścicielem zbioru był wówczas książę Camillo Borghese, syn Marcantonio i jednocześnie szwagier Napoleona. 27 września 1807 r. Bonaparte wydał dekret, zgodnie z którym arystokrata został niemalże zmuszony do sprzedaży mu części rodzinnej kolekcji, a dokładnie 695 obiektów, za 13 mln franków³⁴. Pozyskane dzieła, w tym wyceniony na 3000 franków pierwowzór warszawskiej Demeter³⁵, utworzyły kolekcję Borghese w Luwrze.

Dzięki katalogowi rzeźb z willi, autorstwa Viscontiego i Luigię Lambertiego, wiemy, że pierwowzór analizowanego odlewu nie był jedyną figurą ukazującą boginię Ceres,



8. Posąg Ceres z koroną z kłosów, kolekcja Borghese według Ennia Quirina Viscontiego, E.Q. Visconti, *Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, t. 2, Roma 1796, il. 10

8. Statue of Ceres with a crown of wheat stalks, Borghese Collection by Ennia Quirina Visconti, E.Q. Visconti, *Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, Vol. 2, Roma 1796, Fig. 10



9. Juno Regina, kolekcja Vincenza Giustinianiego, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, t. 1, Roma 1631, il. 125

9. Juno Regina, Giustiniani Collection, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, Vol. 1, Roma 1631, Fig. 125

znajdującą się w kolekcji. W publikacji wspomniano jeszcze pięć posągów; wszystkie zostały sprzedane Napoleonowi³⁶. W każdej z nich można dostrzec wspólne elementy: postać ukazana w kontrapoście, w lekko ugiętej w łokciu ręce umieszczone są atrybuty charakterystyczne dla bogini płodności ziemi.

Rzeźba, na podstawie której wykonano odlew zakupiony przez Uniwersytet Warszawski, to prawdopodobnie jedna z muz z grupy Filiskosa z Rodos³⁷. Za taką atrybucją przemawia charakterystyczny dla tego rzeźbiarza drobiazgowy sposób opracowania szat, gdzie poprzez poprzeczne ułożone fałdy niemal przeźroczystego płaszcza przebija rytmicznie udrapowany materiał³⁸. Poza i układ ciała wskazują, że statua jest przykładem wariantu tzw. typu Hery Campany. Za ideał takiego typu rzeźb uważa się datowany na II w. n.e. posąg zakupiony do Luwru w 1863 r. z kolekcji Giampietra Campany³⁹. Istnieje wiele replik, a raczej wariantów tej kategorii rzeźb, jednakże nie można stwierdzić, czy wszystkie zostały zainspirowane tym samym oryginałem, czy też kilkoma. Układ szat postaci jest zawsze podobny: chiton czy też peplos – zrolowany na biodrze, przykrywający ramiona płaszcz, którego bogate fałdy spadają z ramienia na kolano. Ruch i postawa sylwetki mogą się delikatnie różnić: ciężar ciała spoczywa raz na lewej, a raz na prawej stopie, prawa

ręka jest wyciągnięta w górę i często opiera się na berle, w innych przedstawieniach jest opuszczona wzdłuż tułowia, a dłoń oparta na biodrze; lewa ręka natomiast może być zgięta lub opuszczona⁴⁰. Rzeźby tego typu spełniają zasadę *chiasma*, zgodnie z którą masa sylwetki kształtowana jest w formie „X”, dzięki czemu zachowana zostaje równowaga po obu stronach ciała, u góry i u dołu, co wywołuje wrażenie ruchu⁴¹. Głowa postaci może być odkryta bądź przykryta płaszczem lub welonem; jest lekko skierowana w lewo lub prawo, rzadko ukazana *en face*. W okresie rzymskim powstało wiele prac tego rodzaju. W zależności od atrybutów, z jakimi są ukazane, identyfikowano je jako Herę, Demeter, Tyche, jedną z muz, kapłankę Westy, Isis⁴². Przykładami tego typu przedstawień, obok posągu, którego odlew znajduje się w Warszawie, są Ceres z kłosami, także z kolekcji Borghese, Juno Regina z kolekcji Vincenza Giustinianiego czy Isis-Persefona z Muzeum Archeologicznego w Heraklionie. We wszystkich czterech przykładach mamy podobny układ szat oraz analogiczną równoważną kompozycję ciała⁴³.

Problem z interpretacją rzeźby, która w 1830 r. służyła za pierwowzór do analizowanego odlewu, wiąże się ze stanem zachowania w trakcie odkrycia – dzieło było pozbawione



10. Isis-Persefona, Muzeum Archeologiczne w Heraklionie, Wikimedia Commons

10. Isis-Persephone, Archaeological Museum in Heraklion, Wikimedia Commons

części głowy, lewej ręki i prawego przedramienia. Jej obecny wygląd, a w konsekwencji utożsamianie posągu w XIX w. z przedstawieniem Ceres, zawdzięczamy rekonstrukcji nieznanego nam dzisiaj z nazwiska nowożytnego artysty⁴⁴, co najlepiej widać po wspomnianej już twarzy. Wszystkie atrybuty, które wskazywałyby na boginię płodności ziemi, nie są oryginalne.

Analizując zachowane archiwalia, nie możemy stwierdzić, czy twórcy warszawskiego gabinetu mieli jakiegokolwiek podejrzenia, że za wzór dla analizowanego odlewu służyła rzeźba ukazująca muzę. Tym bardziej brakuje jakichkolwiek źródeł, które pozwalałyby na identyfikację gipsowej figury z westalką, a taką atrybucję otrzymała po 1945 r. Tymczasem nie tylko korona z kłosów i makówki trzymane przez postać w ręce, lecz także źródła archiwalne uprawdopodobniają tezę, że kustosze kompletując kolekcję uniwersytecką, zamówili odlew, który identyfikowali jako Ceres. Taka decyzja wynikała najprawdopodobniej z realnego zapotrzebowania na rzeźbę ukazującą tę boginię, a nie westalkę czy inną postać znaną z mitologii. Na podstawie zachowanych archiwaliów wiemy, że przed 1830 r. w uniwersyteckiej gipsotece nie znajdował się żaden odlew figury przedstawiającej Ceres. Zakup ten może sugerować, że opiekunowie mieli ściśle sprecyzowaną politykę powiększania kolekcji, opartą na założeniach merytorycznych. W początkowym okresie funkcjonowania gabinetu na Uniwersytecie kolekcję wzbogacano o odlewy rzeźb ukazujących bóstwa z panteonu grecko-rzymskiego, których przedstawień dotychczas brakowało. Prawdopodobnie zakupy nie były podyktowane wyłącznie wyborami estetycznymi, ale merytorycznymi. Co ciekawe, Jacquet wykonywał odlewy co najmniej trzech różnych posągów Ceres, ale żadnej westalki⁴⁵. Przyczyna zakupu akurat tego przedstawienia nie została dotąd ustalona.

Nasuwa się zatem pytanie, jak dzisiaj powinien być nazywany analizowany obiekt. Identyfikację gipsowego posągu

należy rozpatrywać w powiązaniu z jego atrybucją w XIX w., w okresie funkcjonowania gipsoteki. Chociaż jego pierwotnym było prawdopodobnie przedstawienie muzy, to jednak dla nowożytnego artysty rzeźba ta stanowiła tylko punkt wyjścia stworzenia posągu Ceres, której odlew zakupiono do kolekcji warszawskiej. Dlatego obecnie powinniśmy identyfikować omawianą figurę gipsową jako Ceres.

Warto zaznaczyć, że rzeźba bogini, podobnie jak inne odlewy z kolekcji uniwersyteckiej, były źródłem inspiracji dla licznych dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych dzieł plastycznych i architektonicznych, czego idealny przykład stanowi wyszukany program rzeźbiarski fasady kamienicy Józefa Grodzickiego przy Krakowskim Przedmieściu. Wśród umieszczonych na attyce balustradowej 14 posągów *all'antica*, wykonanych przez absolwentów Szkoły Sztuk Pięknych, znalazła się kopia analizowanego obiektu⁴⁶.

Od lat 60. XX w. posąg był traktowany przez muzealników jako kopia osiemnastowiecznego dzieła *all'antica*. Nie został też uwzględniony w publikacji Marty Korotaj i Tomasza Mikockiego, zawierającej katalog odlewów wyłącznie zabytków antycznych pochodzących z kolekcji królewsko-universyteckiej⁴⁷. Najprawdopodobniej badacze także nie uznali statuy za kopię rzeźby starożytnej. Jednakże w świetle obecnych ustaleń pewne jest, że pomimo późniejszych częściowych rekonstrukcji Ceres to posąg antyczny.

Na przykładzie powyższych rozważań przekonujemy się, jak opracowanie historii jednego odlewu przyczynia się do powiększenia naszej wiedzy na temat całej kolekcji. Właściwe rozpoznanie obiektu oraz określenie jego proveniencji mogą przybliżyć nas do lepszego zrozumienia pobudek, jakimi kierowali się kustosze przy wyborze konkretnych eksponatów, a także do wpływu muzealiów na kształtowanie się polskiej kultury i nauki.

Odlew powrócił w 2012 r. na Uniwersytet Warszawski jako depozyt Muzeum Łazienki Królewskiej.

Streszczenie: Jedną z ciekawszych kolekcji wzorów gipsowych, która do tej pory nie doczekała się pełnego opracowania, jest gipsoteka warszawska. W dotychczasowych badaniach rozpatrywano ją z perspektywy historii i historii sztuki jako jednorodną całość, nośnik kultury artystycznej. Wciąż brakuje natomiast analiz uwzględniających podstawowe z punktu widzenia muzealnika fakty, umożliwiające identyfikację obiektów składających się na kolekcję. Celem niniejszego artykułu jest omówienie problematyki związanej z rozpoznaniem pierwowzorów i interpretacją dzieł pochodzących

z kolekcji muzeów uczelnianych. Studium przypadku stanowić będzie jedna z figur pochodząca z kolekcji Uniwersytetu Warszawskiego. Szczegółowe opracowanie odlewu bogini ukazuje, jak analiza jednego obiektu może przyczynić się do powiększenia wiedzy na temat całej kolekcji muzealnej. Właściwe rozpoznanie obiektu oraz określenie jego proveniencji przybliżają nas do pełnego zrozumienia pobudek, jakimi kierowali się kustosze przy wyborze konkretnych eksponatów, a także do wpływu muzealiów na kształtowanie się polskiej kultury i nauki.

Słowa kluczowe: muzea uczelniane, proveniencja, Uniwersytet Warszawski, kolekcje, historia kolekcji, odlew gipsowy.

Przypisy

¹ M. Mycielski, *Uniwersytet Królewski 1816-1831*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816-1915*, T. Kizwalter (red.), Warszawa 2016, s. 78.

² Wykonywanie odlewów gipsowych rzeźb ma swój początek jeszcze w antyku. Tego typu obiekty były wykorzystywane głównie jako modele przy wykonywaniu kopii posągów marmurowych. Por. J. Anderson, *Reception of Ancient Art. The Cast Collection of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803-1918)*, Tartu 2015, s. 21-23.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, J. Karp, B. Makowiecki (współpr.), *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2019.

- ⁵ R. Frederiksen, R.R.R. Smith, *The Cast Gallery of the Ashmolean Museum. Catalogue of plaster casts of Greek and Roman sculpture*, Oxford 2011.
- ⁶ J. Zahle, *Thorvaldsen. Collector of Plaster Casts from Antiquity and the Early Modern Period*, Copenhagen 2020.
- ⁷ *Une antiquité moderne*, É. Le Breton, J. Martinez (red.), Roma 2019.
- ⁸ V. Risdonne, Ch. Hubbard, V.H. López Borges, C. Theodorakopoulos, *Materials and Techniques for the Coating of Nineteenth-century Plaster Casts: A Review of Historical Sources*, „Studies in Conservation” 2021, s. 1-23, <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1864896> [dostęp: 10.01.2022].
- ⁹ E. Payne, *The Conservation of Plaster Cast in the Nineteenth Century*, „Studies in Conservation” 2020, t. 65, s. 40-41; W.T. Brigham, *Cast Catalogue of Antique Sculpture*, Boston-New York 1874, s. 37-58.
- ¹⁰ H. Kowalski, J. Żelazowski, *Le collezioni dei calchi in gesso del Re Stanislao Augusto e dell'Università di Varsavia*, w: *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, J. Miziolek, H. Kowalski (red.), Roma 2019, s. 384-387.
- ¹¹ Archiwum Główne Akt Dawnych, Zbiór Popielów, rkps 220, Catalogue des Ouvrages en Marble, Plâtre, Terre cuite appartenant à Sa Maj, le Roi 1795; J. Zahle, *op. cit.*, s. 28.
- ¹² J. Bieliński, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816-1831)*, t. 1, Warszawa 1907, s. 596.
- ¹³ S. Morinière, *Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèlle*, „Anabases” 2013, nr 18, s. 72.
- ¹⁴ A. Betlej, A. Dworzak, *Zapomniana – przypomniana kolekcja*, w: A. Betlej, A. Dworzak, P. Jamski, R. Książek-Czerwińska, M. Kunińska, J. Pollesch, J. Karp, B. Makowiecki (współpr.), *op. cit.*, s. 8.
- ¹⁵ M. Kwiatkowski, *Nowe dzieje Starej Pomarańczarni*, Warszawa 2007, s. 21-37.
- ¹⁶ Karta inwentarzowa obiektu tKr 601, Łazienki Królewskie.
- ¹⁷ Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Spis Gabinetu Gipsów zrobiony przez Feliksa Pawła Jarockiego, Dyrektora Gabinetów po byłym Uniwersytecie w 1838 roku, 3c.
- ¹⁸ Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, Dział Rękopisów, Uniwersytet Warszawski. Inwentarz. Zakład Historii Sztuki, rkps nr inw, 331, s. 1-3.
- ¹⁹ M. Dunajko, *Plaster Casts of Ancient Sculptures From the Collection of the University of Warsaw. Markings and Origins*, „Światowit” 2020, t. 59, s. 189-204.
- ²⁰ W XIX w. ślady po klinach były świadomie pozostawiane jako potwierdzenie wyrobu wysokiej jakości. Por. E. Payne, *op. cit.*, s. 27-29.
- ²¹ Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Ikonografii, rkps 1224, Spis Biustów i rozmaitych Figur znajdujących się pod dozorem Profesora Blanka Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu.
- ²² Archives des musées nationaux, Inventaire indiquant le prix des plâtres moulés sur l'antique qui se vendent à la collection du Musée Royal, Atelier de moulages du Louvre (série Y) 20150043/3.
- ²³ F. Rionnet, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris 1996, s. 53.
- ²⁴ F. de Clarac, *Musée de Sculpture antique et moderne*, t. 3, Paris 1821-1853, s. 103, nr 754; tabl. III, nr 278; H. Kowalski, *Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare. La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul Tratto Reale a Varsavia*, „Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike” 2012, nr 14, s. 152.
- ²⁵ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon, Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Paris 2004, s. 105-106.
- ²⁶ *Idem*, *Avant-propos*, w: M. Fabrèga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Paris 2009, s. 11.
- ²⁷ C. Paul, *Making a prince's museum. Drawings for the late-eighteenth-century redecoration of the Villa Borghese*, Los Angeles 2000, s. 8, 137.
- ²⁸ *Eadem*, *Introduction: The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), Los Angeles 2012, s. 11-13.
- ²⁹ Muzeum powstałe na potrzeby ekspozycji rzeźb odkrytych w trakcie prowadzonych przez Gavina Hamiltona w 1792 r. wykopalisk w antycznej Gabii. Por. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven 1981, s. 113.
- ³⁰ Koncepcja wystawiennicza i program edukacyjny zastosowany w willi Borghese były następnie zaadaptowane przez zakładane muzea, w tym przez Luwr. Por. C. Paul, *Making a prince's museum...*, s. 78.
- ³¹ A. McClellan, *Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All*, w: *The first modern museums of art...*, s. 225-226.
- ³² W 1798 r. Denon wziął udział, na osobiste zaproszenie Napoleona, w wyprawie do Egiptu jako przedstawiciel Komisji Sztuk i Nauk. Por. K. Michałowski, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974, s. 16-20.
- ³³ Wybór nie był przypadkowy. We wcześniejszych latach Visconti odpowiadał za skatalogowanie kolekcji rzeźb w willi Borghese należącej wówczas do Marcantonio Borghese IV, ojca Camilla. Por. C. Paul, *Making a prince's museum...*, s. 2, 113.
- ³⁴ J.L. Martinez, *Avant-propos...*, s. 11-14.
- ³⁵ *Idem*, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 105.
- ³⁶ M. Fabrèga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Paris 2009.
- ³⁷ Karta inwentarzowa obiektu Ma 2313, Muzeum Luwr.
- ³⁸ M.L. Bernhard, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1989, s. 350-354; F. Queyrel, *La sculpture hellénistique*, Paris 2020, s. 148-151.
- ³⁹ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 105-106.
- ⁴⁰ E. Atalay, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Wien 1989, s. 94-95.
- ⁴¹ R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, W. Dobrowolski (tłum.), Warszawa 1988, s. 59.
- ⁴² E. Atalay, *op. cit.*, s. 95-96.
- ⁴³ W. Froehner, *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Paris 1869, s. 84-85.
- ⁴⁴ J.L. Martinez, *Les antiques du Musée Napoléon...*, s. 106.
- ⁴⁵ *Report from the Select Committee on British Museum*, London 1836, s. 590-591.
- ⁴⁶ H. Kowalski, *op. cit.*, s. 137-166.
- ⁴⁷ *Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach*, M. Korotaj, T. Mikocki (oprac.), Wrocław 1989.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Archives des musées nationaux
 Archiwum Główne Akt Dawnych
 Zbiór Popielów
 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
 Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie
 Dział Rękopisów
 Muzeum Narodowe w Warszawie
 Dział Ikografii

Opracowania

- Anderson Jaanika, *Reception of Ancient Art. The Cast Collection of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803-1918)*, University of Tartu Press, Tartu 2015.
- Atalay Erol, *Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1989.
- Bernhard Maria Ludwika, *Sztuka hellenistyczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1980.
- Betlej Andrzej, Dworzak Agata, *Zapomniana – przypomniana kolekcja*, w: Andrzej Betlej, Agata Dworzak, Piotr Jamski, Róża Książek-Czerwińska, Magdalena Kunińska, Jolanta Pollesch, Julianna Karp, Bartłomiej Makowiecki (współpr.), *Zapomniane dziedzictwo. Zbiór odlewów gipsowych Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Universitas, Kraków 2019, s. 7-19.
- Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, Witold Dobrowolski (tłum.), Warszawa 1988.
- Bieliński Józef, *Królewski Uniwersytet Warszawski (1816-1831)*, t. 1, s.n., Warszawa 1907.
- Brigham William Tufts, *Cast Catalogue of Antique Sculpture*, Lee and Shepard, Lee, Shepard, and Dillingham, Boston-New York 1874.
- Clarac Frédéric de, *Musée de Sculpture antique et moderne, ou, Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues, bustes, bas-reliefs et inscriptions du Musée royal des antiques et des Tuileries et de plus de 2500 statues antiques... tirées des principaux musées et des diverses collections de l'Europe, accompagnée d'une iconographie égyptienne, grecque et romaine et terminée par l'iconographie française du Louvre et des Tuileries*, t. 3, Imprimerie Royale, Paris 1821-1853.
- Dunajko Monika, *Plaster Casts of Ancient Sculptures From the Collection of the University of Warsaw. Markings and Origins*, „Światowit” 2020, t. 59, s. 189-204.
- Fabrèga-Dubert Marie-Lou, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Musée du Louvre éditions, Paris 2009.
- Frederiksen Rune, Smith Roland R.R., *The Cast Gallery of the Ashmolean Museum. Catalogue of plaster casts of Greek and Roman sculpture*, Ashmolean Museum, Oxford 2011.
- Froehner Wilhelm, *Notice de la sculpture antique du Musée impérial du Louvre*, Charles de Mourgues Frères, Paris 1869.
- Haskell Francis, Penny Nicholas, *Taste and the Antique*, Yale University, New Haven 1981.
- Kowalski Hubert, *Nel raggio dell'impatto della collezione esemplare. La decorazione scultorea della casa di Grodzicki sul Tratto Reale a Varsavia*, „Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike” 2012, nr 14, s. 137-166.
- Kowalski Hubert, Żelazowski Jerzy, *Le collezioni dei calchi in gesso del Re Stanislao Augusto e dell'Università di Varsavia*, w: *Roma e Varsavia. Tradizione classica e educazione artistica nell'età dei lumi e oltre*, Jerzy Miziolek, Hubert Kowalski (red.), L'Erma di Bretschneider, Roma 2019, s. 383-417.
- Kwiatkowski Marek, *Nowe dzieje Starej Pomarańczarni*, Exlibris, Warszawa 2007.
- Martinez Jean-Luc, *Avant-propos*, w: Marie-Lou Fabrèga-Dubert, *La collection Borghèse au musée Napoléon*, t. 1, Musée du Louvre éditions, Paris 2009, s. 11-15.
- Martinez Jean-Luc, *Les antiques du Musée Napoléon. Édition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810*, Musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2004.
- McClellan Andrew, *Musée du Louvre, Paris: Palace of the People, Art for All*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, s. 213-233.
- Michałowski Kazimierz, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.
- Morinière Soline, *Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle*, „Anabases” 2013, nr 18.
- Mycielski Maciej, *Uniwersytet Królewski 1816-1831*, w: *Dzieje Uniwersytetu Warszawskiego 1816-1915*, Tomasz Kizwalter (red.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 53-361.
- Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach*, Marta Korotaj, Tomasz Mikocki (oprac.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Paul Carole, *Introduction: The Grand Tour and Princely Collections in Rome*, w: *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th- and early 19th-century Europe*, Carole Paul (red.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, s. 1-19.
- Paul Carole, *Making a prince's museum. Drawings for the late-eighteenth-century redecoration of the Villa Borghese*, Getty Research Institute, Los Angeles 2000.
- Payne Emma, *The Conservation of Plaster Cast in the Nineteenth Century*, „Studies in Conservation” 2020, t. 65, s. 37-58.
- Queyrel François, *La sculpture hellénistique*, Hermann, Paris 2020.
- Report from the Select Committee on British Museum*, British Museum, London 1836.
- Rionnet Florence, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Réunion des musées nationaux, Paris 1996.
- Risdonne Valentina, Hubbard Charlotte, López Borges Victor Hugo, Theodorakopoulos Charis, *Materials and Techniques for the Coating of Nineteenth-century Plaster Casts: A Review of Historical Sources*, „Studies in Conservation” 2021, <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1864896> [dostęp: 10.01.2022].
- Une antiquité moderne*, Élisabeth Le Breton, Jean-Luc Martinez (red.), Officina Libraria, Roma 2019.
- Zahle Jan, Thorvaldsen. *Collector of Plaster Casts from Antiquity and the Early Modern Period*, Thorvaldsens Museum & Aarhus University Press, Copenhagen 2020.

mgr Monika Dunajko

Kustosz w Muzeum UW. Absolwentka filologii włoskiej i archeologii na Uniwersytecie Warszawskim. Odbiła studia częściowe na Università del Salento i Università degli Studi di Trento. Brała udział w wykopaliskach w Tanais (Rosja), Czerwonym Dworze (Polska) i Pafos (Cypr). Stypendystka Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie. Aktualnie, w ramach Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, prowadzi studia nad królewsko-universytecką kolekcją odlewów gipsowych; m.dunajko@uw.edu.pl.

Word count: 4 648; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 47

Received: 03.2022; **Reviewed:** 04.2022; **Accepted:** 04.2022; **Published:** 05.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8559

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Dunajko M.; POŚĄG CERES Z KRÓLEWSKO-UNIwersYTECKIEJ KOLEKCJI ODLEWÓW GIPSOWYCH. *Muz.*, 2022(63): 15-24

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 36-46
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 04.2022
data recenzji – 05.2022
data akceptacji – 05.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.8789

ZNACZENIE MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ I JERZEGO BERESIA DLA LOKALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO. GŁOS W DYSKUSJI NAD KONCEPCJĄ MUZEUM PRĄDNIKA

THE RELEVANCE OF MARIA PINIŃSKA-BEREŚ
AND JERZY BEREŚ FOR THE LOCAL CULTURAL
HERITAGE. CONTRIBUTION TO THE DEBATE
ON THE PRĄDNIK MUSEUM CONCEPT

Zofia Ozaist-Zgodzińska

Kraków
ORCID 0000-0003-3295-3618

Abstract: The 2021 *Programme Study of the Prądnik Museum* sums up the discussion on the presentation of the heritage of northern Cracow. The world-renown artists Jerzy Bereś and Maria Pinińska-Bereś who lived and created their art in this part of the city are not exposed within the public space, and most likely for this reason they have not been exposed in the *Study*, either. Meanwhile, without any institutional involvement, residents undertake artistic

actions close to the performances of the Bereśes. The *Sledge Protest* conducted in the summer reminds of the *Landscape Annexation* and *The Banner* of Pinińska-Bereś; social garden establishing reminds of the *Living Pink*; the transfer of the Prądnik River water is reminiscent of the *Praying for Rain*; while neighbourly bonds echo the *Kite-Letter* and *Letters Dispatched with Forces of Nature*. Owing to these unconscious similarities the Pinińska-Bereś's artistic

output seems worthy of being included in the proposed Museum. Furthermore, three additional proposals for the Prądnik Museum are discussed in the paper: they take into consideration the oeuvre of the Bereśes, residents' social and artistic activity, as well as the demands of New Museology (rooting in the local community and focus on education and participation). A performance museum may be a reaction to the lack of collection, allowing to benefit from the artistic output of the community and the artists presently living in Cracow, including Bettina Bereś's reenactment. A biographical

museum may provide an opportunity for storytelling and identity investigation, as well as bonding. The inspiration for the latter may be derived from the Yayoi Kusama Museum: it was her oeuvre that was used for the visual identification in her native city of Matsumoto. An ecomuseum, in turn, allows to incorporate the preserved atelier of the Bereśes, the Prądnik River, as well as the post-industrial heritage. Adding this potential to the conclusions drawn from the *Study*, in the northern part of Cracow a new city hallmark can indeed be created.

Keywords: Maria Pinińska-Bereś, Jerzy Bereś, New Museology, participation, performance, ecomuseum, social sculpture, Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Matsumoto, Cracow Group, feminist art, ecological art, Kraków (Cracow), Prądnik.

Współcześnie w północnej części Krakowa wyłania się kilka paradoksów. Do stawianych od lat pytań badawczych (Czy istnieje „tożsamość prądnicka”? Jak ukazać dziedzictwo dawnych wsi? Czy wyjątkowość miejsca kończy się wraz z włączeniem w granice miasta?)¹ dodano nowe – o pomysł na wizytówkę tej części miasta. Uznani na świecie artyści Jerzy Bereś i Maria Pinińska-Bereś, którzy mieszkali i tworzyli właśnie tutaj, nie są w żaden sposób zaznaczeni w przestrzeni publicznej. Mieszkańcy nie znają nazwisk tych artystów, lecz podejmują działania, które przypominają ich performanse. Z rezerwą podchodzą do słowa „muzeum”, choć deklarują potrzeby, które może zaspokoić muzeum stworzone partycypacyjnie, z uwzględnieniem nowej muzeologii². Dyskusja o Muzeum Prądnika jest szansą na namysł, jak pokazywać historyczne performanse jako część lokalnego dziedzictwa kulturowego, oraz rozważenia alternatywnych pomysłów na postulowane muzeum.

Muzeum Prądnika?

Pomysł utworzenia instytucji pod roboczą nazwą Muzeum Prądnika w 2021 r. przyniósł konkretne efekty. W ramach działań pod przewodnictwem Muzeum Krakowa przeprowadzono konsultacje społeczne, przygotowano wystawę oraz opracowano *Studium Programowe Muzeum Prądnika*³, które w zamyśle ma pomóc w ewentualnych dalszych pracach. Warto podkreślić, że choć *Studium* zostało sfinansowane przez Radę Dzielnicy III Prądnik Czerwony, projekt dotyczy dwóch współczesnych dzielnic położonych nad rzeką Prądnik: Dzielnicy III Prądnik Czerwony i Dzielnicy IV Prądnik Biały, które swoim zasięgiem obejmują kilka dawnych wsi. Postulowane muzeum miałyby stać się ważnym punktem na kulturowej mapie szeroko pojętej północnej części Krakowa, niezależnie od podziału administracyjnego. W *Studium* ten rejon określa się zbiorczo terminem „Prądnik” i taki będe stosować w niniejszym artykule.

Wystawa łatwa w odbiorze

Równolegle do prac nad *Studium* w Muzeum Krakowa przygotowano wystawę *Muzeum po sąsiedzku – Prądnik Biały*⁴ wraz z publikacją oraz programem towarzyszącym. Ze względu na pandemię wystawa była eksponowana nie w przestrzeni muzealnej, jak początkowo planowano i tak jak zostały zorganizowane inne wystawy z cyklu o historycznych częściach Krakowa, lecz w plenerze, w miejscach, których dotyczyła. Choć Anna Nadolska-Styczyńska z rezerwą odniosła się do

wystaw o charakterze planszowym⁵, tutaj przypadkowe rozwiązanie uwarunkowane bieżącą sytuacją okazało się skutecznym sposobem, aby wejść w dialog z widzami wracającymi wielokrotnie do frapujących elementów przy okazji aktywności w okolicy swojego miejsca zamieszkania. Wśród innych problemów muzeów badaczka wymieniła też brak krytycznego namysłu nad wystawami oraz zachwiane proporcje między rozrywką a edukacją⁶. Merytoryczne plansze eksponowane na Prądniku miały zdecydowaną przewagę walorów edukacyjnych, które publiczność doceniła, gdyż dostępność wystawy ułatwiła jej odbiór. Jak zaznaczył Piotr Piotrowski, wystawa eksponowana w innym miejscu nabiera innych znaczeń⁷: wprowadzenie (czy może raczej „wyprowadzenie” z muzeum) opowieści o Prądniku na Prądnik okazało się skutecznym sposobem na wzbudzenie zainteresowania nowej publiczności.

Wnioski z konsultacji społecznych

O ile wystawa spotkała się z dużym zaciekawieniem, o tyle konsultacje społeczne, ujęte w *Studium*, miały mniejszy zasięg. Odwołując się w przyszłości do płynących z nich ustaleń, warto uwzględnić, że odbywały się w warunkach skrajnie niesprzyjających wysokiej frekwencji⁸. Z tego też powodu w *Studium* nie odnotowano licznych lokalnych przejawów społecznego aktywizmu połączonego ze sztuką, omawianych poniżej.

Mieszkańcy organizują długotrwałe i długofalowe działania często bez pośrednictwa instytucji⁹. Brak takiej jednostki został zauważony – mieszkańcy deklarowali zapotrzebowanie na „trzecie miejsce” w rozumieniu Raya Oldenburgera bardziej niż na muzeum według ustawy o tychże¹⁰. Taką funkcję mógłby pełnić hub artystyczny, centrum kultury z galerią sztuki i różnicowaną ofertą, czyli współczesne muzeum. Oznacza to, że instytucja ta mogłaby zaspokoić potrzeby mieszkańców wyrażone w konsultacjach, choć nie wiązali oni słowa „muzeum” z takim rozwiązaniem¹¹. Dla muzealników jest to ważna informacja zwrotna, oznaczająca, że postulaty nowej muzeologii nadal nie występują w świadomości społecznej, nawet wśród osób, które wykazały zainteresowanie konsultacjami w sprawie muzeum.

Twórcy

Nazwisko Marii Pinińskiej-Bereś w *Studium* padło zaledwie dwa razy¹², a potencjał społeczny jej performansów jedynie zasugerowano. Zachowana pracownia Beresów nie została wymieniona w *Studium*¹³ zapewne dlatego, że udostępnia

się ją zwiedzającym jedynie wyjątkowo i nie jest zaznaczona w przestrzeni publicznej. Obecnie mieszkańcy Prądnika oraz badacze mogą znać twórczość artystów z różnych placówek z centrum miasta¹⁴ lub ze swojej zdobytej wcześniej wiedzy o sztuce XX w. i jednocześnie nie wiązać ich działalności z tą dzielnicą¹⁵. Bez tej wiedzy dyskusje o tożsamości i historii prądniczian oraz przyszłości lokalnego dziedzictwa wydają się niepełne.

Jerzy Beres i Maria Pinińska-Beres na Prądniku mieszkali i przede wszystkim tworzyli. Kształtali się w pracowni Xsawerego Dunikowskiego, działali w Grupie Krakowskiej¹⁶. Całe twórcze życie podkreślali autentyzm swojej sztuki, unikali wspólnego wystawiania, jakichkolwiek porównań i sądzeń o przenikające się inspiracje¹⁷. Współcześnie jednym z ciekawszych zagadnień wydaje się zestawianie ich prac. Inne badania dotyczą ich roli w początkach polskiej sztuki ekologicznie zaangażowanej¹⁸, początkach sztuki feministycznej¹⁹ oraz problematyki konserwacji dzieł i pracowni z drugiej połowy XX w.²⁰ Warto zwrócić uwagę na takie cechy łączące ich dzieła z teorią Josepha Beuysa, jak angażowanie odbiorców, rytualność, wykorzystanie siły przyrody, a także pojęcie „autentyzmu”²¹.

Jako performerzy Beresiowie wchodzili ze sztuką w przestrzeń dzielnicy. W zbiorach fundacji ich imienia zachowały się fotografie dokumentujące interakcje mieszkańców z rzeźbami *Zabawka* oraz *Poklepywacz* Beresia²². Z kolei na podstawie zdjęć²³ i notatek artystki możemy odtworzyć plan i trasę jej „działań efemerycznych”, co stanowi też interesującą dokumentację przemian urbanistycznych²⁴. Performanse Pinińskiej-Beres na Prądniku to: *Defilada ze sztandarem* (b.d.), *Latawiec-List* (1976), *Modlitwa o deszcz* (1977), *Sztandar autorski* (1979), *Transparent* (1980), *Listy wysyłane siłami natury* (1982–1984, 1987–1989)²⁵. Prawdopodobnie to najbardziej intensywna działalność artystyczna, jaka miała miejsce na tych terenach co najmniej od renesansu i czasów bpa Samuela



1. Jerzy Beres, *Zabawka*, 1972–1973, Kraków (Prądnik), fot. Jacek Szmuc

1. Jerzy Beres, *A Toy*, 1972–1973, Cracow (Prądnik), Photo Jacek Szmuc



2. Maria Pinińska-Beres, *Latawiec-List*, 1976, Kraków (Prądnik), fot. Piotr Rybak

2. Maria Pinińska-Beres, *Kite-Letter*, 1976, Cracow (Prądnik), Photo Piotr Rybak

Maciejowskiego²⁶, dlatego tym bardziej wydaje się istotna w poszukiwaniu pomysłu na „wizytówkę” Prądnika.

Muzeum performansu

Pierwszym dodatkowym pomysłem na Prądnik jest muzeum odnoszące się do działalności performatywnej Beresiów oraz współczesnych mieszkańców, którzy niezależnie podejmują podobne akcje artystyczne. Przykład stanowi *Protest saneczkowy*²⁷ zorganizowany w celu zapobiegnięcia zabudowie góry służącej do zimowych aktywności. Mieszkańcy układali sanki i inne zimowe zabawki na trawie w letnim słońcu²⁸. Co ciekawe, w akcji intuicyjnie wykorzystano trzy podstawowe elementy rzeźby, czyli to, co określone, nieokreślone i ruch. Maria Pinińska-Beres użyła sanek w performansie *Transparent*²⁹, tuż obok miejsca *Protestu saneczkowego*.

Zajęcie innego terenu, który mieszkańcy chcieli przeznaczyć na ogród, przywodzi na myśl *Aneksję krajobrazu*³⁰ krakowskiej artystki. Również podczas performansu *Modlitwa o deszcz*³¹ wyraźnie zaznaczyła przestrzeń swoich działań. Ten motyw „odgradzania” sztuki powtarza się w kilku jej pracach: wbijanie palików, zdzieranie darni lub układanie pomalowanych kamieni.

Na pograniczu działań społecznych, artystycznych i przyrodniczych sytuują się takie lokalne aktywności, jak *Miejska*



3. Maria Pinińska-Bereś, *Latawiec-List*, 1976, Kraków (Prądnik), fot. Piotr Rybak

3. Maria Pinińska-Bereś, *Kite-Letter*, 1976, Cracow (Prądnik), Photo Piotr Rybak

*Partyzantka Ogrodnicza*³² oraz *Ogród Rozproszony Nowej Huty*³³. Aktywistki sadzą czerwone róże, jak z Alei Róż, a nazwa nawiązuje do Muzeum Nowej Huty działającego według modelu muzeum rozproszonego³⁴. Wymienione wcześniej skwery powstają niedaleko miejsca, gdzie Maria Pinińska-Bereś uprawiała ogród³⁵. W zakończeniu tekstu *Przyroda i M.* artystka dodała: *I są ogródki, które są moją namiastką przyrody, tam też jest kontakt z ziemią i cud rozkwitającego kwiatu*³⁶. Oddolne akcje zazieleniania wywołują skojarzenie ze społeczno-ekologicznym projektem Beuysa z 1982 r. na wystawie w Kassel, pt. *7000 dębów – zalesianie miasta zamiast zarządzania miastem*³⁷. Aktywność mieszkańców w tej kwestii zwiastuje zmianę społeczną i kulturową, tak jak performans Marii Pinińskiej-Bereś *Żywy róż*³⁸.

Kolejnym wspólnym elementem dzieła mieszkańców i Pinińskiej-Bereś jest woda. Prądnik łączy dwie dzielnice omawiane w *Studium*, a jeden z pomysłów na Muzeum Prądnika to muzeum tejże rzeki³⁹. Już od lat 80. XX w. lokalny społecznik organizował wycieczki do jej źródeł, gdzie uczestnicy czerpali wodę, którą następnie wpuszczali do Wisły w Krakowie poniżej ujścia Prądnika⁴⁰. Ostatnio ten temat w swoich działaniach podejmuje Cecylia Malik (*6 Rzek, Siostry Rzeki*)⁴¹. Pinińska-Bereś nad Prądnikiem wykonała performans *Sztandar autorski*, z wodą wiązało się też inne „działanie efemeryczne” – *Modlitwa o deszcz*.

Na Prądniku zwracają uwagę miejsca odwołujące się do sąsiadów i sąsiedzkości. Najstarsze to kapliczka u zbiegu ulic Górnickiego i Białoprądnickiej, z wezwaniem do modlitwy za sąsiadów⁴². Przed budynkiem Rady Dzielnicy IV założono ogród społeczny. Mieszkańcy wspólnie wybierali koncepcję i wykonali prace ogrodnicze, a następnie otrzymali sadzonki tych samych roślin, które umieścili w przestrzeni publicznej.



4. Maria Pinińska-Bereś, *Transparent*, 1980, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny

4. Maria Pinińska-Bereś, *The Banner*, 1980, Cracow (Prądnik), Photo from the family collection



5. Maria Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz*, 1977, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny

5. Maria Pinińska-Bereś, *Praying for Rain*, 1977, Cracow (Prądnik), Photo from the family collection



6. Maria Pinińska-Bereś, *Modlitwa o deszcz*, 1977, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny

6. Maria Pinińska-Bereś, *Praying for Rain*, 1977, Cracow (Prądnik), Photo from the family collection

Wspomniany wyżej ogród osiedlowy przy ul. Siemaszki 25 to inne miejsce wynikające z tej samej potrzeby⁴³. Podobne działania Marii Pinińskiej-Bereś, nastawione na sąsiedzką, to *Latawiec-List* oraz *Listy wysyłane siłami natury*, gdy artystka wypuszczała przekaz wprost do mieszkańców, sąsiadów jej pracowni⁴⁴. Aspekt sąsiedzki w funkcjonowaniu muzeów opisał Piotrowski⁴⁵. Zwrócił uwagę na przenikanie się muzeów sztuki z etnograficznym⁴⁶. Zauważył też, że muzeum i miasto łączy globalność⁴⁷, czyli „globalna lokalność” – aktywność w danej przestrzeni nastawiona na budowę więzi obywatelskich. Ze względu na wymienione działania Prądnik wydaje się idealnym miejscem do tworzenia muzeum realizującego takie funkcje.

Jak zauważył Piotrowski, nowa muzeologia zamiast egalitarności doprowadziła do pauperyzacji i mcdonaldyzacji kultury⁴⁸. Wskazał na muzea bez kolekcji, które stały się częścią przemysłu czasu wolnego, a ich głównym celem jest przyciąganie turystów⁴⁹. Nadolska-Styczyńska również omówiła to zagrożenie i dodała drugie, związane z rozrywkowym, wręcz ludycznym charakterem niektórych działań podejmowanych w muzeach⁵⁰. Być może odpowiedź na „muzeum bez dzieł” stanowi muzeum „działań efemerycznych” – placówka nastawiona na badania performansów oraz problemów

ulotności i nietrwałości w sztuce, w tym konserwacji dzieł z XX w. Pomysłem na ukazanie performansu jest reenactment, czyli powtórzenie (nie: odtworzenie) działania. Niektóre akcje Marii Pinińskiej-Bereś powtórzyła jej córka Bettina Bereś, np. *Żywy róż*⁵¹. Sadzenie róż ma znaczenie symboliczne, podobnie jak kolor różowy. Moment też był szczególny i rzucone w przededniu stanu wojennego pytanie *Czy wiosną róże zakwitną na różowo?* nabrało realnego, niepokojącego wymiaru. Muzeum „działań efemerycznych” mogłoby łączyć ekspozycję artefaktów i dokumentacji performansów⁵² z działalnością badawczą i edukacyjną, z reenactmentem oraz nowymi performansami tworzonymi partycypacyjnie, z odbiorcami.

Muzeum biograficzno-tożsamościowe

Drugim pomysłem jest muzeum biograficzne ukazujące nie tyle losy artystów, lecz paralelę między nimi a innymi mieszkańcami Prądnika. Jerzy Bereś i Maria Pinińska-Bereś nie wybrali dzielnicy, w której otrzymali przydział na pracownię. W *Studium* analizowane są głosy mieszkańców, dla których Prądnik to miejsce, gdzie się sprowadzili i o którym chcieliby wiedzieć więcej⁵³. Oznacza to, że mieszkańcy sami dostrzegli więziotwórczą rolę dziedzictwa kulturowego w życiu społeczności lokalnej – w swoim życiu. Jak zauważyła Carol Duncan, muzeum służy społeczności do wypracowania własnej tożsamości, gdyż sytuuje się między przeszłością a przyszłością⁵⁴. Ekspozycja nastawiona na ukazanie światowej klasy artystów



7. Maria Pinińska-Bereś, *Sztandar autorski*, 1979, Kraków (Prądnik), mostek nad rzeką Prądnik w parku im. Tadeusza Kościuszki, fot. z archiwum rodziny

7. Maria Pinińska-Bereś, *Author's Flag*, 1979, Cracow (Prądnik), bridge over the Prądnik River in the Kościusko Park, Photo from the family collection



8. Maria Pinińska-Bereś, *Sztandar autorski*, 1979, Kraków (Prądnik), rzeka Prądnik, fot. z archiwum rodziny

8. Maria Pinińska-Bereś, *Author's Flag*, 1979, Cracow (Prądnik), Prądnik River, Photo from the family collection

jako mieszkańców mogłaby domknąć trwające od lat dyskusje o ewentualnej „tożsamości prądnickiej” i pokazywać też rolę oraz miejsce współczesnych artystów w dzisiejszym mieście.

Ta losowość to istotny element społecznej historii Krakowa⁵⁵, podobnie jak projektowanie zabudowy wielorodzinnej z uwzględnieniem przestrzeni na przydziałowe pracownie artystów oraz problemy z uzyskaniem meldunku⁵⁶. Architektura ich dawnego mieszkania, budynku, osiedla i – szerzej – dzielnicy, w tym zastosowane rozwiązania technologiczne, również coraz częściej stają się przedmiotem namysłu historyków sztuki i muzealników, by wymienić tylko wspomnianą wystawę o Prądniku⁵⁷, wystawę *Zamieszkanie*⁵⁸ oraz publikację *Betonia*⁵⁹.

Interesujący wzorzec stanowi tu muzeum Yayoi Kusamy w Matsumoto. Wyemigrowała do Nowego Jorku, mając niespełna 30 lat, w 1959 r.⁶⁰ i długo była bardziej znana na świecie niż w Japonii jako jedna z twórczyń światowego pop-artu i op-artu⁶¹ oraz performerka. W Japonii została upamiętniona w lokalnym muzeum miejskim w Matsumoto⁶² oraz w Tokio⁶³ w placówce prowadzonej przez fundację jej imienia. Matsumoto wykorzystało twórczość urodzonej tu artystki jako jeden z symboli i elementów budowania rozpoznawalnej marki i identyfikacji wizualnej⁶⁴: geometryczne motywy i koła nawiązujące do jej twórczości znajdują się w centrum, na pojazdach komunikacji publicznej i na pamiątkach. Choć muzeum przyciąga do Matsumoto zagranicznych turystów, którzy znają dzieła Yayoi Kusamy i jej znaczenie dla międzynarodowej sztuki, to placówka przede wszystkim prezentuje społeczności lokalnej twórczość osoby

z tego regionu, czyli pokazuje zmianę i możliwości, jednocześnie wzmacniając tożsamość. Podobnie Muzeum Nowej Huty, pełniąc funkcje muzeum lokalnego, jednocześnie przyciąga zwiedzających zainteresowanych kwestiami związanymi z historią totalitaryzmów⁶⁵. Muzeum na Prądniku pokazujące twórczość Beresiów miałoby potencjał, aby przyciągnąć turystów interesujących się sztuką współczesną, performansem, Grupą Krakowską, sztuką feministyczną, sztuką ekologiczną – osoby spoza dzielnicy, z Krakowa, z Polski i ze świata, budując przy tym lokalną tożsamość i więzi.

Ekomuzeum z Żywym różem

Trzeci pomysł to realizacja muzeum rozproszonego, czyli ekomuzeum. Rozwój tej koncepcji w Europie i Polsce omówił Jacek Salwiński⁶⁶. Zauważył, że prawdopodobnie taki sposób zarządzania dziedzictwem będzie zyskiwał popularność⁶⁷. Jako wyróżniki ekomuzeum wskazał: świadomie wydzielony obszar ochrony – przestrzeń działań muzealnych, określone dziedzictwo pozostawione w stanie nienaruszonym w swoim otoczeniu, nacisk na działalność edukacyjną, aktywną ochronę dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego (więc także niematerialnego), partycypację jako metodę działania, wielu partnerów społecznych⁶⁸.

Wiele ekomuzeów służy do ochrony dziedzictwa poprzemysłowego; taka jest też geneza tego sposobu działania. Warto przypomnieć tu prądnickie budynki dawnego szpitala okulistycznego⁶⁹. Poprzemysłowe dziedzictwo Prądnika obejmujące kilka obszarów: szpitalnictwo, młyny związane z różnymi

rzemiosłami (piekarstwo, papiernictwo, folusznictwo)⁷⁰, wojskowość (twierdza Kraków), rozrywkę (karczmy poza granicami miasta) oraz ogrodnictwo⁷¹ (intensywne badania nad roślinami rozpoczęte w XIX w.⁷² kontynuowali Konstanty Buszczyński i Uniwersytet Rolniczy). Salwiński wspominał o ekomuzeum w szwedzkim Bergslagen – tu ważny element stanowi kanał. Na Prądniku taką osią może być rzeka Prądnik⁷³. Gdyby Muzeum Prądnika przyjęło formę ekomuzeum, jednym z punktów mogłaby być pracownia Beresiów. Nie została zmuzeologizowana, a obecnie trwają prace badawcze i konserwatorskie⁷⁴, których celem jest zachowanie autentyczności tego miejsca⁷⁵. Podczas udostępniania dla publiczności w ramach festiwalu *Otwarte Mieszkania*⁷⁶ i *Pracownie do wglądu*⁷⁷ zainteresowanie znacznie przekracza możliwości ekspozycyjne⁷⁸. W *Studium* znalazł się zwrot „żywa pracownia”⁷⁹ jako jedna ze wskazówek co do sposobu działań przyszłego muzeum (choć sama pracownia Beresiów nie została tam uwzględniona). Realizując pomysł ekomuzeum jako szlaku kulturowego na Prądniku, można przeprowadzić reenactment performansu *Żywy róż* i przed każdym z miejsc zasadzić krzew różowej róży – żywy pomnik lokalnej artystki.

Jako najważniejszą słabość ekomuzeum Salwiński wskazał trudności w zbudowaniu zaplecza społecznego⁸⁰. Jak wykazano powyżej, na Prądniku takie zaplecze już istnieje, niezależnie od instytucji. Nadając mu odpowiednie ramy, można na Prądniku stworzyć współczesne muzeum partycypacyjne.

Konkluzja

Pisząc o muzeum, Piotrowski zaznaczył, że choć w Polsce nie mamy kolekcji dzieł sztuki na najwyższym światowym poziomie, to możemy zaproponować odbiorcom coś unikatowego: opowieść⁸¹. Zastanawiając się, czy istniejące muzea sprostać zadaniom, jakie stawia przed nimi nowa muzeologia⁸², stwierdził, że muzea powinny zmieniać się tak, jak zmienia się świat, w którym funkcjonują i który przedstawiają⁸³.



9. Bettina Beres, odtworzenie akcji Marii Pinińskiej-Beres *Żywy róż* z 1981 r., 12 listopada 2016 r., Kraków (Bunkier Sztuki), fot. Uta Hanusek

9. Bettina Beres, reenactment of Maria Pinińska-Beres's action *Living Pink* from 1981, 12 November 2016, Cracow (Bunkier Sztuki), Photo Uta Hanusek



10. Jerzy Beres, *Poklepywacz*, 1970, Kraków (Prądnik), fot. z archiwum rodziny

10. Jerzy Beres, *The Patter*, 1970, Cracow (Prądnik), Photo from the family collection

Wszystkie fotografie pochodzą ze zbiorów Fundacji im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl.

Według badacza instytucja muzeum musi się ulec zmianie, aby utrzymać swoją historyczną, wiodącą rolę⁸⁴. Ze względu na sytuację społeczno-polityczną plany opisane w *Studium* prawdopodobnie zostaną odłożone w czasie, dzięki czemu zyskaliśmy czas do namysłu, czas na dyskusje. Niezależnie od

tego, czy Muzeum Prądnika powstanie, kiedy oraz w jakiej formie, w dalszych planach warto uwzględnić artystów związanych z tym miejscem, aktywność mieszkańców oraz postulaty nowej muzeologii. Wtedy rzeczywiście w północnej części Krakowa mamy szansę stworzyć nową wizytówkę miasta.

Streszczenie: *Studium Programowe Muzeum Prądnika* z 2021 r. podsumowuje dyskusje o ukazywaniu dziedzictwa północy Krakowa. Uznani na świecie artyści Jerzy Beres i Maria Pinińska-Beres, którzy mieszkali i tworzyli w tej części miasta, nie są zaznaczeni w przestrzeni publicznej i zapewne z tego powodu nie zostali wyeksponowani w *Studium*. Jednocześnie mieszkańcy bez pośrednictwa instytucji podejmują akcje artystyczne bliskie performansom Beresów. *Protest saneczkowy* przeprowadzony latem przypomina *Aneksję krajobrazu* i *Transparent* Pinińskiej-Beres, społeczne zakładanie ogrodów – *Żywy róż*, przenoszenie wód rzeki Prądnik – *Modlitwę o deszcz*, a sąsiedzką – *Latawiec-List* i *Listy wysyłane siłami natury*. Ze względu na te nieuświadomione podobieństwa twórczość artystki wydaje się warta wzięcia pod uwagę w postulowanym muzeum. W artykule omówiono trzy dodatkowe propozycje

Muzeum Prądnika, uwzględniające twórczość Beresów, społeczno-artystyczną działalność mieszkańców oraz postulaty nowej muzeologii (osadzenie w społeczności lokalnej oraz nastawienie na edukację i partycypację). Muzeum performansu może być odpowiedzią na problem braku kolekcji, pozwala wykorzystać twórczość społeczności i artystów żyjących współcześnie w Krakowie, w tym reenactment Bettiny Beres. Muzeum biograficzne może służyć do snucia opowieści oraz badania tożsamości i kształtowania więzi. Inspirację może stanowić muzeum Yayoi Kusamy, której dzieło zostało wykorzystane w identyfikacji wizualnej w jej rodzinnym mieście Matsumoto. Ekomuzeum pozwala włączyć zachowaną pracownię Beresów, rzekę Prądnik oraz dziedzictwo poprzemysłowe. Dodając ten potencjał do wniosków płynących ze *Studium*, w północnej części Krakowa rzeczywiście można stworzyć nową wizytówkę miasta.

Słowa kluczowe: Maria Pinińska-Beres, Jerzy Beres, nowa muzeologia, partycypacja, performans, ekomuzeum, rzeźba społeczna, Joseph Beuys, Yayoi Kusama, Matsumoto, Grupa Krakowska, sztuka feministyczna, sztuka ekologiczna, Kraków, Prądnik.

Przypisy

- ¹ *Prądnik Biały. Dziedzictwo kulturowe historycznych miejscowości tworzących Dzielnice IV Krakowa*, J. Salwiński (red.), Kraków 2004; *Muzeum po sąsiedzku. Prądnik Biały*, M. Niezabitowski (red. nauk.), Kraków 2021.
- ² Od publikacji Marii Popczyk problematyka nowej muzeologii była wielokrotnie omawiana. Por. *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), Kraków 2005. Najważniejsze postulaty wraz z omówieniem problemów, jakie niosą współcześnie, omówiła Anna Nadolska Styczyńska. A. Nadolska-Styczyńska, *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2018, nr 5, s. 211-218.
- ³ *Studium Programowe Muzeum Prądnika*, Kraków 2021.
- ⁴ Por. *Muzeum po sąsiedzku...*
- ⁵ A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 213.
- ⁶ *Ibidem*, s. 217.
- ⁷ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 49.
- ⁸ W tym czasie pandemia trwała już od kilku miesięcy, co przekładało się na zmęczenie społeczeństwa, a szczepionki nadal nie były opracowane, a tym bardziej dostępne.
- ⁹ Najnowszym działaniem jest „wolnomuzykowanie”, czyli otwarte spotkania w duchu *słow* z amatorskim śpiewem i muzyką. *Ogród osiedlowy przy ulicy Siemaszki*, www.facebook.com/Ogrodosiedlowykrakow [dostęp: 20.03.2022].
- ¹⁰ P. Knaś, *Analiza potrzeb i oczekiwań wybranych interesariuszy w związku z koncepcją powołania Muzeum Prądnika*, w: *Studium...*, s. 78.
- ¹¹ *Ibidem*.
- ¹² *Ibidem*, s. 81. *Studium* nie odnotowuje Jerzego Beresia.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ W Krakowie prace wspomnianych artystów znajdują się w publicznych placówkach: Muzeum Narodowym, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCaK i w zbiorach Cricoteki.
- ¹⁵ Większość publikacji na ten temat nie ma numerów ISBN. Oznacza to, że nie można ich znaleźć w wyszukiwarkach w katalogach bibliotek i publikacji, przez co dostęp dla osób zainteresowanych tematem spoza środowiska naukowego jest utrudniony. Te publikacje notuje jedynie katalog naukowy NUKAT.
- ¹⁶ Jerzy Beres od 1964 r., Maria Pinińska-Beres od 1979 r. Fundacja im. Marii Pinińskiej-Beres i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ¹⁷ J. Hanusek, *Jak bańki mydlane...*, w: *Maria Pinińska-Beres. Działania efemeryczne 1967-1996*, J. Hanusek (red.), Warszawa 2017, s. 25. Ciekawie odniosła się do tego Krystyna Czerni. Por. K. Czerni, *Wiara (w sztukę) czyni cuda. Liturgia twórczości według Jerzego Beresia*, w: *eadem, Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Kraków 2000, s. 151-164; *eadem, Skrawki życia. Różowe sny Marii Pinińskiej-Beres*, w: *eadem, Rezerwat sztuki...*, s. 165-178.
- ¹⁸ Por. M. Worłowska, *Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce* [w druku].
- ¹⁹ Por. M. Hussakowska, *Think pink*, w: *Maria Pinińska-Beres 1931-1999*, katalog, B. Gajewska, J. Hanusek (red.), Kraków 1999; I. Demko, *Maria Pinińska-Beres. Przedmioty z lat 1968-73*, Kraków 2020.

- ²⁰ Badania na ten temat prowadzi Oskar Hanusek. Por. O. Hanusek, K. Świerad, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 137-151.
- ²¹ Podjęłam to zagadnienie w referacie wygłoszonym na konferencji naukowej „Joseph Beuys. Sztuka jako rzeźba społeczna”, zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Instytut Goethego 26 listopada 2021 r.
- ²² Fotografie ze zbiorów Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia.
- ²³ Fotografie ze zbiorów Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia.
- ²⁴ To, co artystka określała jako łąki w Toniach, dziś jest zabudowane osiedlem Prądnik Biały Zachód, a „pola na Prądniku” to obecnie osiedle Żabiniec – na zdjęciach widać akademiki Uniwersytetu Rolniczego przy al. 29 Listopada. Na podstawie fotografii ze zbiorów Fundacji im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia.
- ²⁵ *Maria Pinińska-Bereś. Działania...*, s. 48-105.
- ²⁶ W. Szczepanik, *Prądnik Biały – zarys dziejów*, w: *Muzeum po sąsiedztwie...*, s. 18.
- ²⁷ *Ogród osiedlowy...*
- ²⁸ M. Gittler, „Saneczkowy” protest na Żabińcu. „Górka dla dzieciaków, nie deweloperów!”, 17.06.2021, www.glos24.pl/krakow-saneczkowy-protest-na-zabincu-gorka-dla-dzieciakow-nie-deweloperow/ [dostęp: 20.03.2022]; M. Mrowiec, „Zjeżdżajcie, deweloperzy”, czyli protest na Żabińcu w obronie górki saneczkowej przed zabudową, 13.06.2021, www.krakow.naszemiasto.pl/zjezdza-jcie-deweloperzy-czyli-protest-na-zabincu-w-obronie-gorki-saneczkowej-przed-zabudowa/, 13.06.2021, www.lifeinkrakow.pl/w-miescie/2809,protest-na-zabincu-w-obronie-ukochanej-osiedlowej-gorki/ [dostęp: 20.03.2022].
- ²⁹ *Maria Pinińska-Bereś. Działania...*, s. 82-87.
- ³⁰ *Ibidem*, s. 88-91.
- ³¹ *Ibidem*, s. 54-57.
- ³² *Miejska Partyzantka Ogrodnicza*, www.facebook.com/miejska.partyzantka.orgodnicza [dostęp: 20.03.2022].
- ³³ *Ogrody Nowej Huty*, www.facebook.com/OgrodyNowejHuty [dostęp: 20.03.2022]. Działania wykraczają poza historyczny obręb Nowej Huty.
- ³⁴ Oddział Muzeum Nowej Huty funkcjonował według filozofii muzeum rozproszonego. K. Żłobicka, *Oddział Muzeum Nowej Huty*, w: *Studium...*, s. 8.
- ³⁵ *Ogród osiedlowy...*
- ³⁶ M. Pinińska-Bereś, *Przyroda i M.*, 1990, rkps, za: *Maria Pinińska-Bereś. Działania...*, s. 159.
- ³⁷ Por. J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, J. Jedliński (oprac.), Warszawa 1990.
- ³⁸ Bunkier Sztuki, *Znów „Żywy róż”. Odtworzenie performansu Marii Pinińskiej-Bereś z 15 listopada 1981 roku*, bunkier.art.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ³⁹ J. Salwiński, R. Gawęł, *Podsumowanie*, w: *Studium...*, s. 94.
- ⁴⁰ *Zawsze stoi w cieniu, a laury za jego pomysły zbierają inni*, „Dziennik Polski” 20 VI 2009, www.dziennikpolski24.pl/zawsze-stoi-w-cieniu-a-laurzy-za-jego-pomysly-zbieraja-inni/ar/2609772 [dostęp: 20.03.2022].
- ⁴¹ Cecylia Malik, www.cecylialalik.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ⁴² Kapliczka u zbiegu ulic Górnickiego i Białoprądnickiej, tablica z rokiem 1895. O problemie kapliczek w kontekście rozwoju miasta na przykładzie Prądnika wspominał Michał Niezabitowski. *Muzeum po sąsiedztwie...*, s. 7.
- ⁴³ Co ciekawe, te dwa ogrody nie są wymienione w miejskich informacjach o „parkach kieszonkowych”, „ogrodach krakowian” i innej drobnej ochronie zieleni miejskiej. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że zostały utworzone oddolnie, zainicjowane społecznie.
- ⁴⁴ Mowa o pracowni artystki na osiedlu Prądnik Biały Zachód, przydzielonej jej później. Nie należy mylić tego miejsca z zachowaną pracownią połączoną z mieszkaniem. B. Bereś, O. Hanusek, *Rozmowa o rodzinnej pracowni Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Pracownie do wglądu”, 28.12.2019, <https://pracowniedowgladu.pl/pracownia-beresiu/> [dostęp: 20.03.2022].
- ⁴⁵ P. Piotrowski, *op. cit.*, s. 145.
- ⁴⁶ *Ibidem*, s. 146.
- ⁴⁷ *Ibidem*, s. 47.
- ⁴⁸ *Ibidem*, s. 149.
- ⁴⁹ *Ibidem*, s. 149.
- ⁵⁰ A. Nadolska-Styczyńska, *op. cit.*, s. 218.
- ⁵¹ Bunkier Sztuki, *op. cit.*
- ⁵² Oczywiście we współpracy z Fundacją im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia.
- ⁵³ P. Knaś, *op. cit.*, s. 80.
- ⁵⁴ Por. C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, w: *Muzeum sztuki...*, s. 279-298.
- ⁵⁵ Warto podkreślić to zwłaszcza w sytuacji, gdy na skutek wojny w Ukrainie w ciągu kilku miesięcy w Krakowie przybyło kilkadziesiąt tysięcy nowych mieszkańców.
- ⁵⁶ Pierwotnie lokal przy pracowni nie miał być samodzielnym mieszkaniem, dlatego prawo nie przewidywało uzyskania w nim obowiązkowego wtedy mel-dunku. Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022]; B. Bereś, O. Hanusek, *op. cit.*
- ⁵⁷ *Muzeum po sąsiedztwie...*
- ⁵⁸ *Za-mieszkanie 2012. Miasto ogrodów, miasto ogrodzeń*, katalog wystawy, Kraków 2012.
- ⁵⁹ B. Chomątowska, *Beton. Dom dla każdego*, Wołowiec 2018. W książce została omówiona sytuacja innego osiedla, również położonego na Prądniku.
- ⁶⁰ Yayoi Kusama, www.yayoi-kusama.jp/e/information/ [dostęp: 20.03.2022].
- ⁶¹ *Ibidem*.
- ⁶² Matsumoto City Museum of Art, www.japan-guide.com/e/e6058.html [dostęp: 20.03.2022].
- ⁶³ Fundacja Yayoi Kusamy, www.yayoi-kusamamuseum.jp/en/about/museum/ [dostęp: 20.03.2022].
- ⁶⁴ Matsumoto City Museum of Art, www.japan-guide.com/e/e6058.html [dostęp: 20.03.2022].
- ⁶⁵ J. Salwiński, R. Gawęł, *op. cit.*, s. 93.

- ⁶⁶ J. Salwiński, *Muzeum Rozproszone Nowej Huty. Idea*, w: *Nowa Huta. Przeszłość i wizja. Studium muzeum rozproszonego*, J. Salwiński, L.J. Sibila (red.), Kraków 2008, s. 11-18.
- ⁶⁷ *Ibidem*, s. 16.
- ⁶⁸ *Ibidem*, s. 14.
- ⁶⁹ Dalsze przeznaczenie budynków dawnego szpitala okulistycznego w Witkowicach w momencie pisania tego artykułu nie zostało jeszcze ustalone.
- ⁷⁰ Papiernictwo, piekarnictwo oraz inne wykorzystanie prądnickich młynów por. *Muzeum po sąsiedzku...*
- ⁷¹ W. Szczepanik, *Dziedzictwo materialne i niematerialne Prądnika*, w: *Studium...*, s. 42-76.
- ⁷² W. Szczepanik, *Rys historyczny Prądnika*, w: *Studium...*, s. 36.
- ⁷³ J. Salwiński, R. Gawęł, *op. cit.*, s. 94.
- ⁷⁴ Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ⁷⁵ W rozumieniu *Dokumentu z Nara*.
- ⁷⁶ Festiwal Otwarte Mieszkania Kraków, www.fomkrakow.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ⁷⁷ B. Bereś, O. Hanusek, *op. cit.*
- ⁷⁸ Festiwal Otwarte Mieszkania Kraków, www.fomkrakow.pl [dostęp: 20.03.2022].
- ⁷⁹ P. Knaś, *op. cit.*, s. 78.
- ⁸⁰ J. Salwiński, *op. cit.*, s. 17.
- ⁸¹ P. Piotrowski, *op. cit.*, s. 33-38.
- ⁸² *Ibidem*, s. 44-45.
- ⁸³ *Ibidem*, s. 151.
- ⁸⁴ *Ibidem*, s. 153.

Bibliografia

- Bereś Bettina, Hanusek Oskar, *Rozmowa o rodzinnej pracowni Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Pracownie do wglądu”, 28.12.2019, www.pracownie-dowgladu.pl/pracownia-beresow/ [dostęp: 20.03.2022].
- Beuys Joseph, *Teksty, komentarze, wywiady*, Jaromir Jedliński (oprac.), Akademia Ruchu Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
- Bunkier Sztuki, *Znów „żywy róż”. Odtworzenie performansu Marii Pinińskiej-Bereś z 15 listopada 1981 roku*, bunkier.art.pl [dostęp: 20.03.2022].
- Cecylia Malik, www.cecylialalik.pl [dostęp: 20.03.2022].
- Chomątowska Beata, *Betonia. Dom dla każdego*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018.
- Czerwińska Krystyna, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2000.
- Demko Iwona, *M. Pinińska-Bereś. Przedmioty z lat 1968-73*, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2020.
- Festiwal Otwarte Mieszkania Kraków, www.fomkrakow.pl [dostęp: 20.03.2022].
- Fundacja im. Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia, www.beresfoundation.pl [dostęp: 20.03.2022].
- Fundacja Yayoi Kusamy, www.yayoi-kusamamuseum.jp/en/about/museum/ [dostęp: 20.03.2022].
- Gitler Marzena, „Saneczkowy” protest na Żabińcu. „Górka dla dzieciaków, nie deweloperów!”, 17.06.2021, www.glos24.pl/krakow-saneczkowy-protest-na-zabincu-gorka-dla-dzieciakow-nie-deweloperow [dostęp: 20.03.2022].
- Hanusek Oskar, Świerad Katarzyna, *Kiedy kwadrat znaczy okrąg. Problematyka ekspozycji rzeźb Marii Pinińskiej-Bereś i Jerzego Beresia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2017, nr 17, s. 137-151.
- Hussakowska Maria, *Think pink*, w: *Maria Pinińska-Bereś 1931-1999*, katalog, Bożena Gajewska, Jerzy Hanusek (red.), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 1999.
- Kultura a rozwój, Jerzy Hausner, Anna Karwińska, Jacek Purchla (red.), Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Maria Pinińska-Bereś. *Działania efemeryczne 1967-1996*, Jerzy Hanusek (red.), Fundacja Monopol, Warszawa 2017.
- Matsumoto City Museum of Art, www.japan-guide.com/e/e6058.html [dostęp: 20.03.2022].
- Mazik Magdalena, *Co pozostaje? Pracownie artystów wobec upływu czasu*, „Mocak Forum” 2021, nr 1 (17), s. 117-118.
- Miejska Partyzantka Ogrodnicza, www.facebook.com/miejska.partyzantka.orgodnicza [dostęp: 20.03.2022].
- Mrowiec Małgorzata, „Zjeżdżajcie, deweloperzy”, czyli protest na Żabińcu w obronie górki saneczkowej przed zabudową, 13.06.2021, www.krakow.naszemiaslo.pl/zjezdzaicie-deweloperzy-czyli-protest-na-zabincu-w-obronie-ar/c1-8322644 [dostęp: 20.03.2022].
- Muzeum po sąsiedzku. *Prądnik Biały*, Michał Niezabitowski (red. nauk.), Muzeum Krakowa, TAIWPN „Universitas”, Kraków 2021.
- Muzeum sztuki. *Antologia*, Maria Popczyk (wstęp i red.), TAIWPN „Universitas”, Kraków 2005.
- Nadolska-Styczyńska Anna, *Muzea w sieci zobowiązań. Próba zdiagnozowania problemów*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2018, nr 5, s. 211-226.
- Ogrody Nowej Huty, www.facebook.com/OgrodyNowejHuty [dostęp: 20.03.2022].
- Ogród osiedlowy przy ulicy Siemaski, www.facebook.com/Ogrodosiedlowykrakow [dostęp: 20.03.2022].
- Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Prądnik Biały. *Dziedzictwo kulturowe historycznych miejscowości tworzących Dzielnice IV Krakowa*, Jacek Salwiński (red.), Centrum Kultury „Dworek Białoprądnicki”, Kraków 2004.
- Protest na Żabińcu w obronie ukochanej osiedlowej górki, 13.06.2021, www.lifeinkrakow.pl/w-miescie/2809,protest-na-zabincu-w-obronie-ukochanej-osiedlowej-gorki [dostęp: 20.03.2022].
- Salwiński Jacek, *Muzeum Rozproszone Nowej Huty. Idea*, w: *Nowa Huta. Przeszłość i wizja. Studium muzeum rozproszonego*, Jacek Salwiński, Leszek J. Sibila (red.), Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2008, s. 11-18.
- Studium Programowe Muzeum Prądnika, Muzeum Krakowa, Kraków 2021.

Wortłowska Magdalena, *Początki sztuki ekologicznie zaangażowanej w Polsce* [w druku].

Yayoi Kusama, <http://yayoi-kusama.jp/e/information/> [dostęp: 20.03.2022].

Za-mieszkanie 2012. Miasto ogrodów, miasto ogrodzeń, katalog wystawy, Instytut Architektury, Muzeum Narodowe, Kraków 2012.

Zawsze stoi w cieniu, a laury za jego pomysły zbierają inni, „Dziennik Polski” 20 VI 2009, www.dziennikpolski24.pl/zawsze-stoi-w-cieniu-a-laury-za-jego-pomysly-zbieraja-inni/ar/2609772 [dostęp: 20.03.2022].

mgr Zofia Ozaist-Zgodzińska

Zajmuje się edukacją muzealną, popularyzacją nauki oraz sposobami udostępniania sztuki dawnej i przekazywania wiedzy. Bada, jak sposób przekazywania wiedzy oddziałuje na odbiorcę kultury. Analizowała, jak internetowe wyzwanie #between_art_and_quarantine wpłynęło na frekwencję w muzeach po zakończeniu *lockdownu*. Aktualnie przygotowuje pracę o powieściach herstorycznych i zmianach w wykorzystywaniu źródeł historycznych przy opisywaniu historii dla masowych czytelników. Społeczniczka; zofia.zgodzinska@gmail.com.

Word count: 4 738; **Tables:** –; **Figures:** 10; **References:** 84

Received: 04.2022; **Reviewed:** 05.2022; **Accepted:** 05.2022; **Published:** 06.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8789

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Ozaist-Zgodzińska Z.; ZNACZENIE MARII PINIŃSKIEJ-BEREŚ I JERZEGO BERESIA DLA LOKALNEGO DZIEDZICTWA KULTUROWEGO. GŁOS W DYSKUSJI NAD KONCEPCJĄ MUZEUM PRĄDNIKA. *Muz.*, 2022(63): 36-46

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 173-184
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2022
data recenzji – 08.2022
data akceptacji – 09.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0016.0471

WSTĘPNA DIAGNOZA DZIAŁAŃ ZWIĄZANYCH Z TKANINAMI, UBIORAMI I AKCESORIAMI MODOWYMI PODEJMOWANYCH PRZEZ POLSKIE INSTYTUCJE MUZEALNE*

INITIAL DIAGNOSIS OF ACTIVITIES CONNECTED
WITH TEXTILES, CLOTHES, AND FASHION
ACCESSORIES UNDERTAKEN BY POLISH
MUSEUMS

Monika Murzyn-Kupisz

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
ORCID 0000-0002-8482-970X

Dominika Hołuj

Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie
ORCID 0000-0001-8532-4052

Abstract: Coinciding with a lively topical debate on the presence of textiles, fabrics, clothes, and fashion accessories in museum collections and activities, the paper aims at showing a wide range of projects and initiatives undertaken in recent years by Polish museums. The presented analyses and conclusions are based on the results of the national survey on museum operations in 2019–2021 conducted by the paper's Authors jointly with the National Institute for Museums and Public Collections in the first quarter of

2022, and allowing to review this phenomenon nationally. The survey's goal was to consider various formats of the presence of such objects and references to them in museums, both those of a more traditional character (e.g., including fashion-related exhibits in the museum collection, their conservation, studying, displaying in exhibitions), as well as of a newer character (e.g., cooperation with clothing companies and fashion designers, holding fashion shows, workshops, and fashion-related contests).

Keywords: fashion, fabrics, textiles, clothes, fashion accessories, museum collection, museum activity, Poland.

Wstęp

Tkaniny i ubiory oraz dodatki do nich stanowią niezwykle ważny element codzienności człowieka. Wytwarzane i noszone w wielu kontekstach, są przedmiotami użytkowymi, spełniają ważne funkcje symboliczne, jak również pozwalają na realizację praktyk kulturowych oraz wyrażanie tożsamości¹. Coraz częściej są rozpatrywane z perspektyw działań artystycznych, patrząc na modę jako na dziedzinę sztuk użytkowych². Powstają w konkretnych kontekstach historycznych i geograficznych. W naturalny sposób stały się więc częścią zbiorów muzealnych³. Artefakty „modowe” mogą zatem być istotną częścią kolekcji nie tylko muzeów o specjalistycznym charakterze, lecz także placówek posiadających wielodyscyplinarne kolekcje. Rosnące zainteresowanie tematyką mody na całym świecie jest w ostatnich dekadach odzwierciedlone m.in. w powstawaniu nowych wyspecjalizowanych muzeów, tworzeniu odrębnych działów dedykowanych tkaninom, ubiorom lub modzie oraz szerszej obecności mody w działaniach nieukierunkowanych na nią muzeów⁴. Współcześnie mogą one przy tym przyjmować postać działań zarówno w rzeczywistości, jak i wirtualnej przestrzeni muzealnej⁵. Podejmując tę tematykę, muzea współpracują z wieloma podmiotami, takimi jak np. projektanci i przedsiębiorstwa z branży⁶, instytucje szkolnictwa wyższego⁷, inne instytucje kultury, grupy rekonstrukcyjne oraz społeczności lokalne i media. Są częścią ekosystemu mody, zarówno jako jednostki inspirujące, identyfikujące i definiujące jej wartości kulturowe, jak i wpływające na ekonomiczną waloryzację jej wytworów.

Podobnie jak w dziedzinie projektowania i produkcji odzieży, w przypadku których w ostatnich latach w kontekście krajów anglosaskich i europejskich obserwuje się swoistą transformację z patrzenia na nie z perspektywy tradycyjnego przemysłu lekkiego (jako branży uznawanej za schyłkową lub przynajmniej stagnującą) w kierunku funkcjonowania branży mody jako części bardziej obiecującego, współczesnego sektora kreatywnego⁸, także w muzeach nastąpiła w ostatnich dekadach zmiana podejścia. Zauważa się przejście z ukierunkowania na ubiór, w tym tradycyjny strój (*museums of costume*), na orientację „modową” (*fashion museums, museums of fashion*)⁹. Niektórzy autorzy mówią wręcz o współczesności (ostatnie dwie dekady) jako trzecim, szczególnie akcentującym zorientowanie na modę etapie zainteresowania tkaninami, ubiorami i akcesoriami modowymi przez muzea (przejście od tzw. *dress museology* do *fashion museology*)¹⁰. Powiązanymi sprawami są

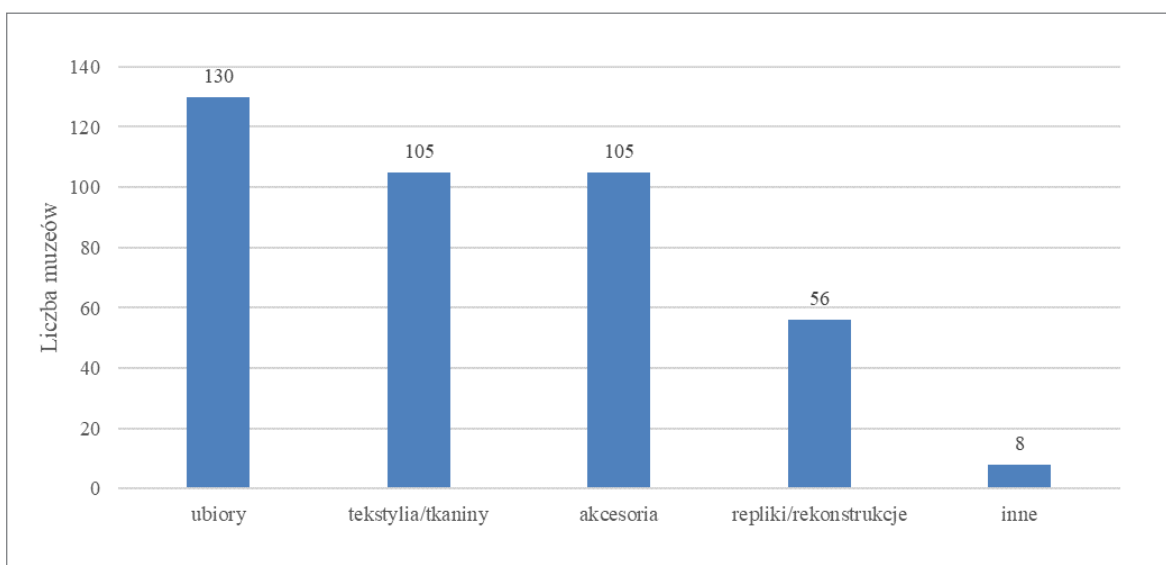
wyбір obiektów uwzględnianych w kolekcjach muzealnych, rozmaitych sposobów i powodów, dla których docierają one do muzeów, kierunków ich interpretacji oraz pokazywania publiczności (np. lokalna wytwórczość, stroje ludowe¹¹, liturgiczne, haute couture¹², strój codzienny) i wskazanie powodów ich muzealizacji¹³, a także kształtowanej wokół nich narracji i sposobu akcentowania wartości poszczególnych artefaktów. Pojawiają się pytania o istotne kwestie, takie jak np. legitymizacja wartości wytworów przemysłu odzieżowego i konkretnych projektantów¹⁴. Fakt, iż moda może być odzwierciedleniem różnic klasowych i społecznych, obrazuje szersze kwestie i dylematy społeczne oraz etyczne związane z relacjami płci, zróżnicowaniem etnicznym lub religijnym, pokazywaniem ciała ludzkiego, akcentowaniem wartości rękodzielniczej w opozycji do masowej produkcji przemysłowej itp.¹⁵ Kwestie obecności mody w muzeach odzwierciedlają także szerszą dyskusję na temat złożoności funkcji i oddziaływania muzeów¹⁶ oraz dylematy związane z funkcjonowaniem muzeów jako instytucji kolekcjonersko-badawczych przede wszystkim, lecz także jako miejsc społecznie istotnych oraz miejsc rozrywki i spędzania czasu wolnego¹⁷.

Metodologia badań

Zbiory związane z modą stanowią nieodłączną część wielu polskich kolekcji muzealnych¹⁸. Można dostrzec też rosnące zainteresowanie tą tematyką i poszerzanie katalogu działań dotyczących mody podejmowanych przez polskie instytucje. Choć problematyka ta była już przedmiotem analiz, zwłaszcza w zakresie praktyki muzeologicznej¹⁹, brakuje całościowych diagnoz wykraczających poza obecność tego typu zbiorów w kolekcjach czy studiów przypadku.

Celem artykułu jest zatem wstępna, ilościowa diagnoza obecności mody i artefaktów związanych z modą w polskich muzeach w ostatnich trzech latach, począwszy od poszerzania kolekcji, przez działania konserwatorskie, działania naukowe, wydawnicze, wystawiennicze, po inne aktywności muzealne. Pod uwagę wzięto też podmioty, z którymi muzea współpracują w tej tematyce. Ze względu na ograniczenia w objętości tekstu szersza jakościowa analiza danych pozyskanych w badaniu ankietowym zostanie opublikowana w innych opracowaniach naukowych.

Dane na temat obecności mody w muzeach pozyskano dzięki badaniu ankietowemu zrealizowanemu we współpracy z Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) w pierwszym kwartale 2022 r. Ankiety



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 1. Muzea posiadające w kolekcji ubiory, tkaniny/tekstylia i akcesoria oraz inne obiekty związane z ich projektowaniem, produkcją, sprzedażą i konsumpcją (w inwentarzu muzealnym według stanu na 31 grudnia 2021) (N = 147)

Chart 1. Museums having in their collection clothes, fabrics/textiles, and accessories and other objects related to their designing, production, sale, and consumption (in museum register as of 31 December 2021) (N = 147)

skierowano do 268 muzeów, które zostały wybrane do badania na podstawie wcześniejszej kwerendy (dobór celowy). Pod uwagę wzięto muzea, które we wcześniejszych badaniach NIMOZ wskazały, iż posiadają tkaniny, tekstylia lub ubiory w swoich kolekcjach, a także muzea, dla których takie zbiory zostały wykazane w przewodniku po polskich muzeach autorstwa Doroty Folgi-Januszewskiej²⁰. Bazę poszerzono o muzea, które posiadały słowa „moda” lub „włókiennictwo” w nazwie lub zostały zidentyfikowane na podstawie kwerendy internetowej przeprowadzonej w styczniu 2022 r. W przypadku muzeów oddziałowych, bez względu na liczbę oddziałów, dana instytucja muzealna wypełniała tylko jedną ankietę. W badaniach wzięto udział 147 placówek (zwrócono 55% ankiet) reprezentujących zróżnicowane typy muzeów, formy własności i organizatorów. Placówki te rekrutowały się ze wszystkich regionów Polski.

Tkaniny, ubiory, akcesoria oraz inne obiekty związane z modą w kolekcjach muzealnych

Muzealia dotyczące mody są immanentną częścią większości polskich zbiorów muzealnych. W analizowanej grupie muzeów aż 93% placówek rozpoczęło kolekcjonowanie muzealiów związanych z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi ponad dekadę temu. Ponad 3/4 jednostek kolekcjonuje je od początku swojego istnienia. W grupie placówek gromadzących wymienione zbiory dla 45% z nich stanowiły one według stanu na koniec 2021 r. wiodący lub znaczący wątek kolekcji muzealnej.

W kolekcjach ww. muzeów trzy główne kategorie tworzyły: ubiory (gromadzone w 88% placówek), akcesoria (w kolekcjach 71% placówek), tkaniny/tekstylia (71% muzeów). Mniej licznie reprezentowane były repliki/rekonstrukcje (w inwentarzach muzealnych 38% placówek) oraz

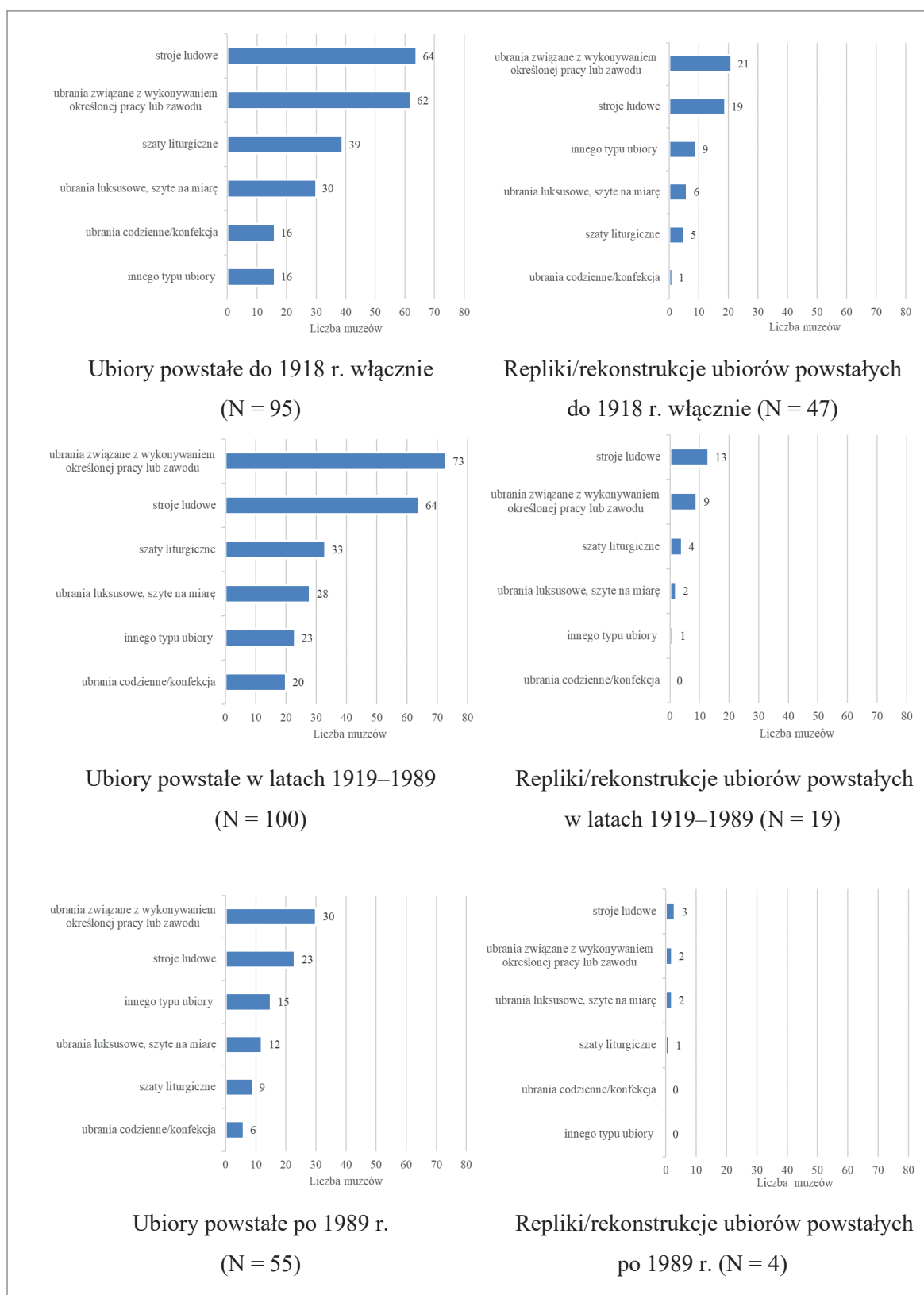
inne obiekty (w 5%) (wykres 1). W ankietach pytano także o wiek obiektów. Wpisując go w szerszą periodyzację dziejów Polski, wyróżniono ubiory powstałe do 1918 r. włącznie, w latach 1919–1989 i wyprodukowane po 1989 r.²¹

Podczas analizy rodzajów ubiorów oraz replik/rekonstrukcji ubiorów w zbiorach muzealnych według stanu na 31 grudnia 2021 r. (wykres 2–7) rysuje się dominacja obiektów związanych z wykonywaniem określonej pracy lub zawodu (np. mundury, uniformy i stroje służbowe), a także strojów ludowych. Przykładowo w kategorii ubiorów wyprodukowanych w latach 1919–1989 te mające związek z wykonywaniem zawodu obecne są w kolekcjach aż 73% muzeów, które gromadzą ubiory z tego okresu. Stroje ludowe powstałe do 1918 r. kolekcjonuje 67% placówek posiadających ubiory z tego okresu, w przypadku zaś ubiorów wyprodukowanych w latach 1919–1989 – odpowiednio 64%.

Kolejną licznie reprezentowaną kategorią są stroje liturgiczne i kapłańskie (szczególnie w kategorii ubiorów powstałych do 1918 r., w latach 1919–1989 oraz replik/rekonstrukcji ubiorów powstałych w latach 1919–1989). Ubiory typu haute couture w kategoriach ubiorów powstałych do 1918 r. i w latach 1919–1989 stanowią grupę kolekcjonowaną w ok. 30% muzeów posiadających odpowiednio ubiory powstałe do 1918 r. i w latach 1919–1989 oraz 22% muzeów posiadających ubiory wyprodukowane po 1989 r.

Znacząco mniej muzeów kolekcjonuje repliki/rekonstrukcje. Najczęściej są to repliki/rekonstrukcje obiektów powstałych do 1918 r., rzadziej odtwarza się stroje wyprodukowane po 1989 r. Niezależnie od okresu pochodzenia wzorów/wykrojów dla wykonania repliki/rekonstrukcji dominują tu dwie grupy ubiorów – wiążące się z wykonywaniem zawodu i stroje ludowe.

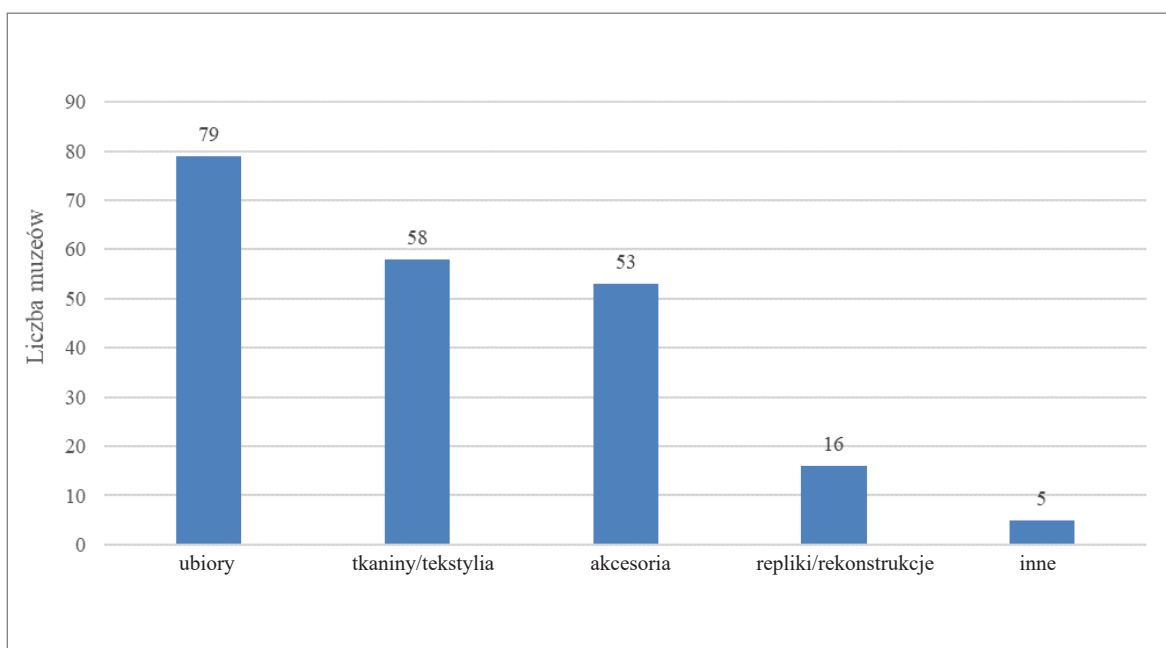
Interesujący, zróżnicowany zbiór stanowią inne typy ubiorów, w tym m.in.: fragmenty ubiorów, ubrania stanowiące pamiątki historyczne, związane z wydarzeniami historycznymi, kostiumy teatralne, ubiory odświętne, wizytowe, obrzędowe,



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 2–7. Muzea posiadające określone rodzaje ubiorów oraz replik/rekonstrukcji ubiorów w zbiorach (według stanu na 31 grudnia 2021)

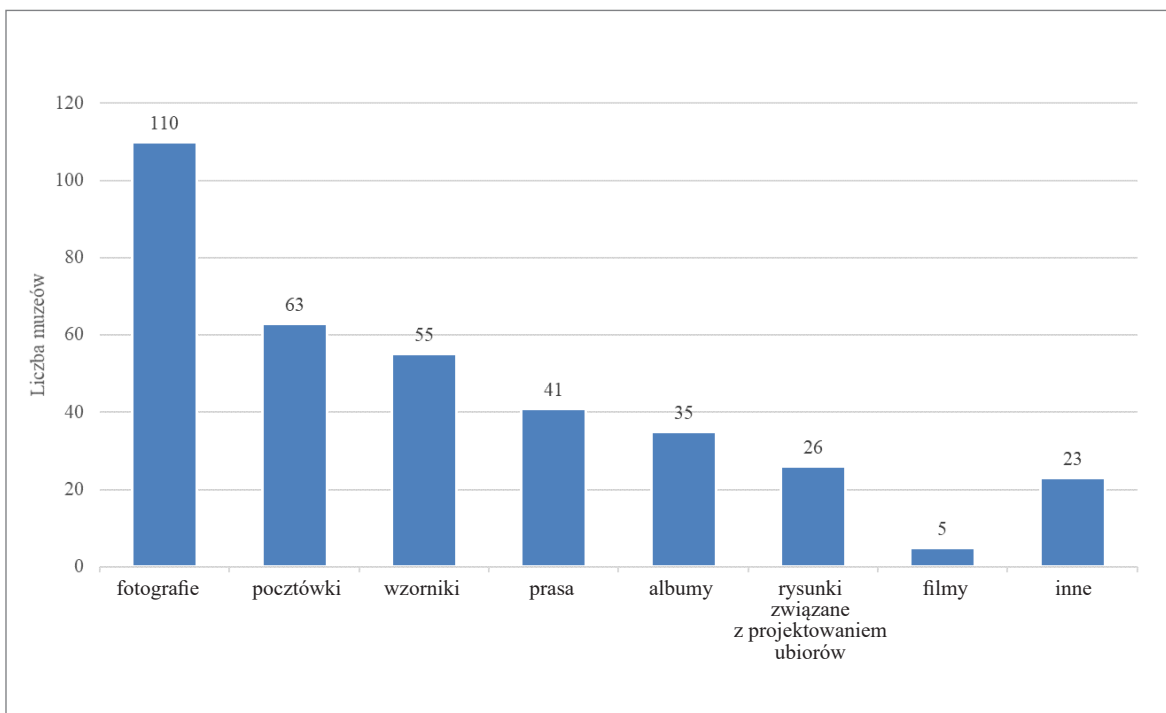
Chart 2–7. Museums having definite types of clothes or clothes' replicas/reconstructions in their collections (as of 31 December 2021)



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 8. Muzea, które nabyły ubiors, tkaniny/tekstylia i akcesoria oraz inne obiekty związane z ich projektowaniem, produkcją, sprzedażą i konsumpcją w latach 2019–2021 z podziałem na grupy obiektów (N = 147)

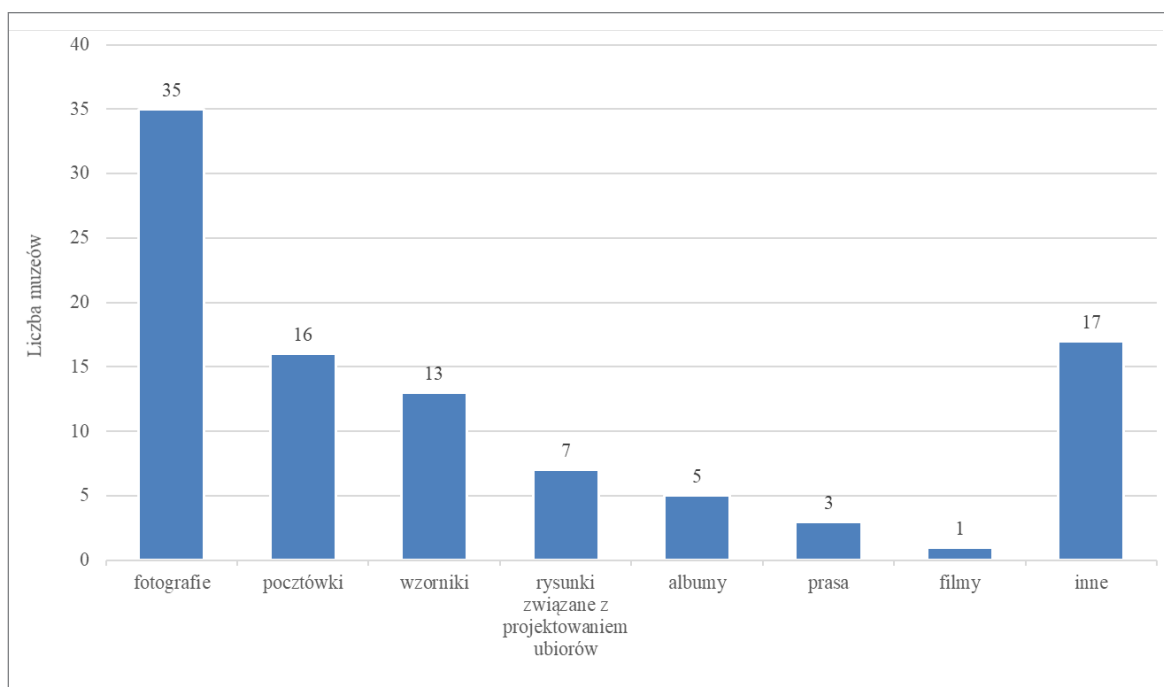
Chart 8. Museums which acquired clothes, fabrics/textiles, and accessories, as well as other objects related to their designing, production, sale, and consumption in 2019–2021 (divided into object categories) (N = 147)



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 9. Muzea gromadzące artefakty związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami, ale niebędące tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami (według stanu na 31 grudnia 2021)

Chart 9. Museums collecting artefacts related to fashion, clothes, textiles, and accessories, which are not fabrics, clothes, textiles and accessories (as of 31 December 2021)



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 10. Muzea, które nabyły artefakty związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami, ale niebędące tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami w latach 2019–2021

Chart 10. Museums which acquired artefacts related to fashion, fabrics, clothes, textiles, and accessories which are not fabrics, clothes, textiles and accessories in 2019–2021

stroje sportowe, mundurki harcerskie, uczniowskie, wyprawka niemowlęca. Szczególnie licznie występują one w zbiorze ubiorów wyprodukowanych po 1989 r. (gromadzi je 27% muzeów posiadających obiekty z tego okresu). Niezwykle ciekawą kategorią zbiorów są ubiory przynależne do innych kultur, takie jak kimona, sari czy sarongi.

Zbiory muzealne związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi to wciąż rozrastający się zasób. W latach 2019–2021 aż 70% muzeów pozyskało nowe obiekty do kolekcji, mieszczące się w tych kategoriach (wykres 8). Porównując strukturę nowych zbiorów z kolekcjami ogółem, widoczne są stałe wymiary zainteresowania placówek muzealnych w analizowanym obszarze. Wśród nowych wpisów do inwentarza dominują te związane z ubiorami (54% muzeów nabyło je w ostatnich latach, w stosunku do 88% muzeów, które posiadają je w swojej kolekcji). Równie licznymi kategoriami są akcesoria (nabyło je 39% muzeów, w kolekcji ogółem posiada je 71% placówek) oraz tekstylia/tkaniny (36% muzeów, z analogiczną 71% obecnością w kolekcjach analizowanych muzeów). Mniejszy odsetek muzeów zamawia repliki/rekonstrukcje ubiorów (11% placówek), w stosunku do 38% muzeów w analizowanej grupie, które posiadają je w kolekcji. Powodem może być fakt, iż tego typu obiekty często trafiają jako materiały pomocnicze czy edukacyjne do zbiorów muzeów, lecz nie do inwentarza muzealnego.

Muzea gromadzą także inne obiekty dotyczące analizowanej tematyki, ale niebędące tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi. Strukturę tych muzealiów według stanu na koniec 2021 r. przedstawia wykres 9, a udział nabytków wpisanych do inwentarza muzealnego

w latach 2019–2021 ujęto w wykresie 10. W ostatnich trzech latach ponad 35% muzeów nabyło obiekty w tej kategorii. Dominującą grupę zarówno w kolekcji ogółem, jak i w nabytkach z lat 2019–2021 stanowią fotografie (gromadzi je 75% placówek, a nabyło w ostatnich latach 23% muzeów). Podobny udział w strukturze mają pocztówki (43% muzeów posiada je w zbiorach, nabyło ostatnio 11%) i wzorniki (37% posiada w zbiorach, nabyło 9%). Ponad 1/4 muzeów posiada w zbiorach prasę związaną z modą, jednak jako nowe nabytki wzbogaciły one kolekcję jedynie w 2% muzeów. Podobnie 1/4 muzeów gromadzi albumy, jednak w ostatnich latach w tym wymiarze kolekcje rozszerzyło zaledwie 3% analizowanych placówek. Rysunki związane z projektowaniem mody znajdowały się w kolekcjach 18% muzeów, a w grupie nabytków były pozycją silniej reprezentowaną niż w kolekcji ogółem.

Tematyka mody znajduje też odzwierciedlenie w strukturze organizacyjnej muzeów. W 26% z nich w latach 2019–2021 zatrudniano pracowników specjalizujących się w tematach związanych z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi, a 12% muzeów posiadało własną pracownię konserwacji tkanin/ubiorów.

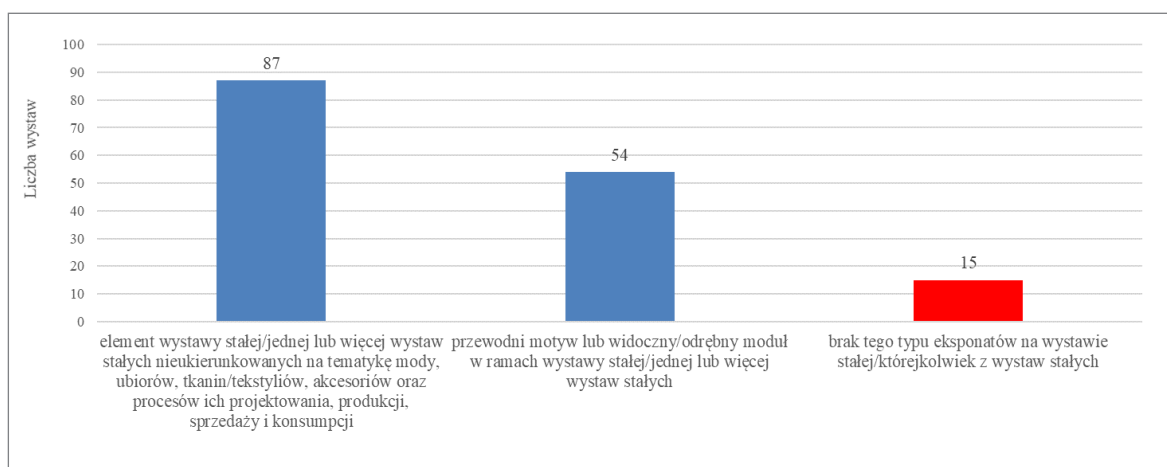
Moda a działalność wystawiennicza muzeów

W latach 2019–2021 muzea prezentowały 156 wystaw stałych, na których w różnym stopniu obecna była tematyka mody (wykres 11). Jedynie cztery placówki (ok. 3%) nie miały wystaw stałych uwzględniających to zagadnienie. W 56% wystaw pojawiała się ona na wystawach stałych, które nie

były ukierunkowane bezpośrednio na modę. W opinii pracowników badanych muzeów ponad 1/3 wystaw jako motyw przewodni lub widoczny/odrębny moduł wystawy zawierała eksponaty związane z modą, tkaninami, tekstyliami i akcesoriami modowymi.

W latach 2019–2021 1/3 badanych muzeów prezentowała wystawy czasowe, których motywem przewodnim była analizowana tematyka. Zrealizowano 75 wystaw, z czego dominowały organizowane samodzielnie (45%), ok. 1/3 powstała we współpracy z innymi podmiotami, zaś ok. 20% to wystawy

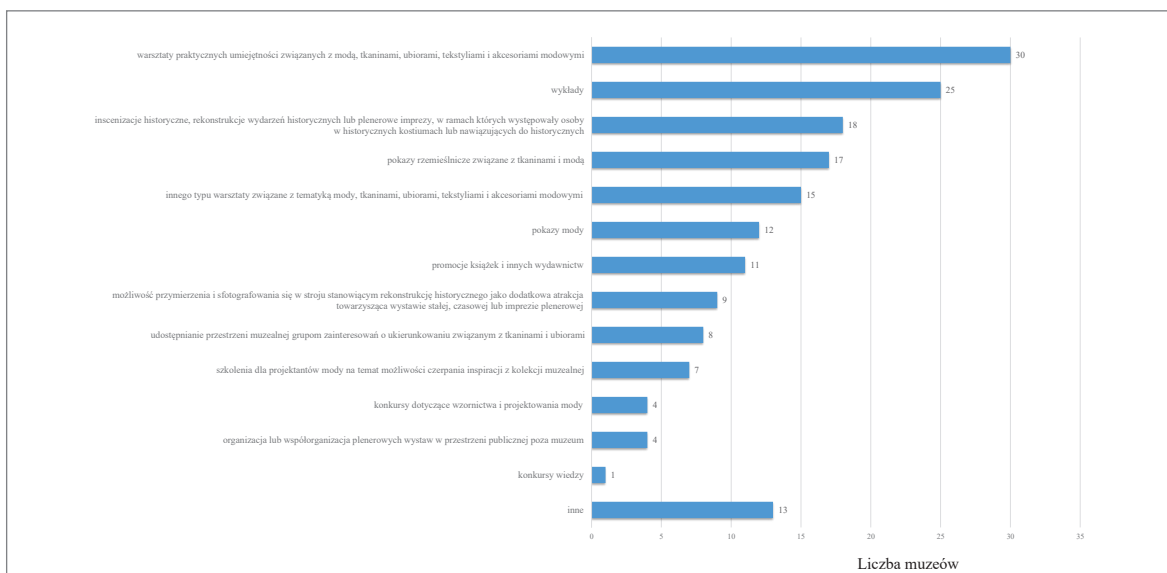
wypożyczone/użyczone. W analogicznym okresie 20% muzeów prezentowało wystawy czasowe, których istotnym modułem była tematyka mody, tkanin, ubiorów, tekstyliów i akcesoriów modowych (49 wystaw). Ponad połowę z nich (59%) przygotowano samodzielnie, 35% – we współpracy, 6% wystaw stanowiły te wypożyczone lub użyczone. W latach 2019–2021 ponad 1/3 muzeów wypożyczała lub użyczała eksponaty z własnej kolekcji na wystawy o tematyce związanej z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi innym instytucjom.



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 11. Wystawy stałe, na których odnotowano obecność eksponatów związanych z modą, ubiorami, tkaninami/tekstyliami i akcesoriami oraz z ich projektowaniem, produkcją, sprzedażą i konsumpcją w okresie 1 stycznia 2019 – 31 grudnia 2021 (N = 156 wystaw)

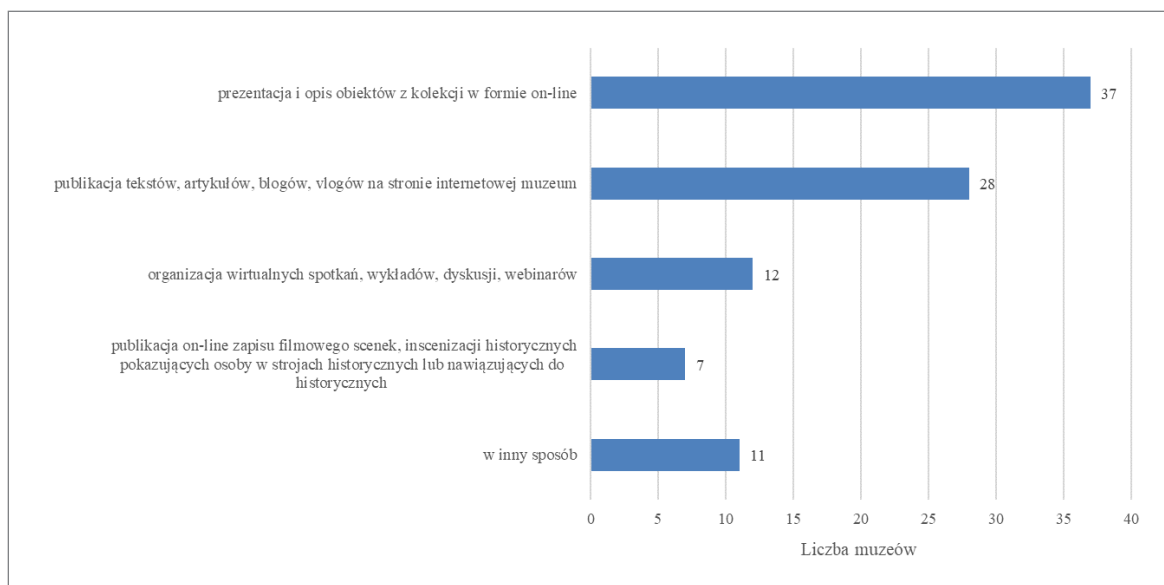
Chart 11. Permanent exhibitions with recorded presence of exhibits related to fashion, clothes, fabrics/textiles, and accessories, and those related to their designing, production, sale, and consumption in 1 January 2019 – 31 December 2021 (N = 156 exhibitions)



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 12. Muzea podejmujące działania z zakresu upowszechniania tematyki mody, ubiorów, tkanin/tekstyliów i akcesoriów oraz ich projektowania, produkcji, sprzedaży i konsumpcji w ramach działalności edukacyjnej i promocyjnej muzeów realizowanej w formie stacjonarnej w latach 2019–2021

Chart 12. Museums promoting topics related to fashion, clothes, fabrics/textiles, and accessories and to their designing, production, sale, and consumption as part of their education and promotion on-site activity in 2019–2021



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 13. Muzea prowadzące działania on-line z zakresu upowszechniania tematyki mody, ubiorów, tkanin/tekstyliów i akcesoriów oraz ich projektowania, produkcji, sprzedaży i konsumpcji

Chart 13. Museums running online activities aimed at disseminating topics of fashion, clothes, fabrics/textiles, and accessories, and those related to their designing, production, sale, and consumption

Moda a inne formy działalności polskich muzeów

Realizacja projektów badawczych

W analizowanej zbiorowości muzeów (N = 147) 11% prowadziło programy badawcze związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi. Zdecydowana większość (68%) dotyczyła kultury ludowej, regionalnego wzornictwa, technik produkcji i zdobienia. Pojedyncze działania naukowe wiązały się z badaniem ubiorów innych grup społecznych. Można dostrzec powiązanie badań nad modą, ubiorami, tkaninami z lokalnym dziedzictwem niematerialnym. Są to głównie badania dotyczące nie tylko kultur regionalnych, ale także kultury miejskiej.

Działalność wydawnicza

1/5 analizowanych muzeów prowadziła działalność wydawniczą w badanym temacie. Znakomita większość publikacji związana była w różny sposób z działalnością wystawienniczą, zarówno w wymiarze ekspozycji stałej, jak i wystaw czasowych. Publikacje muzealne przybliżały i rozwijały wiedzę o zbiorach placówki, jak i stanowiły formę zwrócenia uwagi, zwiększenia zainteresowania niekiedy dość nieoczywistymi elementami kolekcji muzealnej. W ramach promocji wystaw czasowych publikowano: katalogi wystaw, broszury rozwijające tematykę podejmowaną na wystawach, wzorniki, albumy czy wydawnictwa edukacyjne. Publikacje były także pokłosiem prowadzonych badań i projektów naukowych. Muzea wydają również własne periodyki naukowe, na których łamach prezentują efekty działań związanych z analizowaną tematyką.

Inne formy upowszechniania

Badaniem objęto szeroko rozumianą tematykę upowszechniania wiedzy, wykraczającą poza przedstawione wcześniej działania. Mając na względzie szczególną sytuację epidemiczną w analizowanym okresie, odrębnie analizowano aktywności związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi, prowadzone w formie stacjonarnej, osobno te podejmowane jako działalności w przestrzeni wirtualnej.

Oprócz wystaw ponad 1/3 muzeów organizowała w latach 2019–2021 wydarzenia o tematyce związanej z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi w formule stacjonarnej. Szczegółowe formy tych działań ujęto w wykresie 12.

Poza wystawami najbardziej popularną formą upowszechniania tematyki mody była organizacja warsztatów, podczas których uczestnicy uzyskiwali praktyczne umiejętności (np. szycie, krojenie, haft, koronka, tkanie, upcycling itp.). W latach 2019–2021 wydarzenia tego typu zorganizowało 30 muzeów. 90% muzeów prowadzących warsztaty kierowało je do ogółu odbiorców oferty muzealnej. Z kolei niespełna połowa proponowała warsztaty dla określonych grup wiekowych, a 20% – wybranych innych grup społecznych (np. dla studentów, rzemieślników, twórców ludowych, projektantów mody, nauczycieli, zespołów folklorystycznych, mieszkańców małych miast i obszarów wiejskich, niepełnosprawnych). 43% muzeów przygotowywało warsztaty jako wydarzenie towarzyszące wystawom związanym z analizowaną tematyką.

Nieomal równie często organizowane były wykłady (25 muzeów), a dalej: inscenizacje historyczne, rekonstrukcje wydarzeń historycznych lub plenerowe imprezy, w ramach których występowały osoby w historycznych kostiumach lub nawiązujących do historycznych (18 placówek), pokazy rzemieślnicze związane z tkaninami i modą (17 muzeów) czy

też innego typu warsztaty dotyczące mody, tkanin, ubiorów, tekstyliów i akcesoriów modowych (15 muzeów). Muzea dawały też możliwość zaprezentowania uczestnikom warsztatów efektów ich pracy. Na uwagę zasługują aktywności, w które włączeni byli projektanci mody. Organizowano: pokazy mody (12 muzeów), szkolenia na temat możliwości czerpania inspiracji z obiektów znajdujących się w kolekcji muzealnej (7 muzeów), konkursy dotyczące wzornictwa i projektowania mody (4 placówki), a nawet udostępniano przestrzeń muzealną zewnętrznym organizatorom targów mody czy rzemiosła. Ciekawą formą urozmaicenia oferty muzealnej było stworzenie możliwości przymierzenia i sfotografowania się w rekonstrukcji stroju historycznego (9 placówek). Oprócz wymienionych aktywności muzea przygotowały także lekcje muzealne.

W obliczu pandemii muzea zaktywizowały swoją działalność związaną z udostępnianiem treści „modowych” w formie wirtualnej (wykres 13). Aż 39% spośród 147 placówek prowadziło w latach 2019–2021 działalność w zakresie upowszechniania analizowanej tematyki, wykorzystując różne możliwości przekazu wirtualnego (większy odsetek niż w przypadku tych, które wykazały zaangażowanie w upowszechnianie w formie tradycyjnej). Obejmowała ona głównie prezentację obiektów z kolekcji w formie on-line (25 jednostek) oraz publikację tekstów, artykułów, blogów, vlogów o tej tematyce na stronie internetowej (19%).

Swoistą formą współpracy muzeów z sektorem odzieżowym i tekstylnym jest sprzedaż ich wyrobów w sklepie muzealnym. Aż 124 instytucje, tj. 84% muzeów objętych

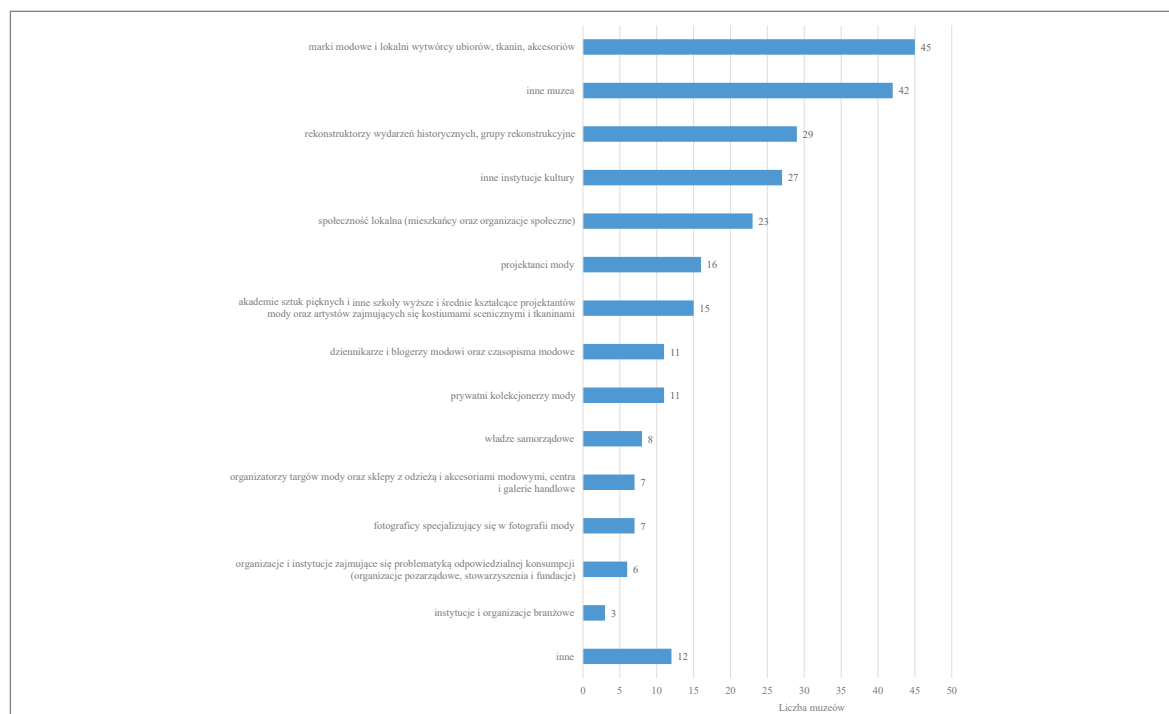
badaniem, prowadziły sklep lub księgarnię muzealną, z czego 2/3 posiadało asortyment związany z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi.

Muzea jako część ekosystemu mody

Przeprowadzone badania pozwoliły na zidentyfikowanie głównych grup podmiotów, osób czy instytucji, z jakimi muzea podejmują wspólne działania związane z modą, tkaninami, ubiorami, tekstyliami i akcesoriami modowymi. W latach 2019–2021 we współpracę z otoczeniem angażowało się 65% badanych placówek (wykres 14).

Najczęściej podejmowano działania z markami modowymi, lokalnymi wytwórcami ubiorów, tkanin i akcesoriów (31% muzeów), z innymi muzeami (29%), rekonstruktorami wydarzeń historycznych i grupami rekonstrukcyjnymi (20%) czy innymi niż muzea instytucjami kultury (18%) oraz społecznością lokalną i jej organizacjami (16%). Kolejno uplasowały się osoby i instytucje związane z edukacją w analizowanym zakresie, projektowaniem mody czy jej prezentacją (akademie sztuk pięknych i inne szkoły wyższe i średnie kształcące projektantów mody oraz artystów zajmujących się kostiumami scenicznymi i tkaninami – 10%; dziennikarze i blogerzy oraz czasopisma modowe – 7%). 7% muzeów współpracowało z prywatnymi kolekcjonerami mody.

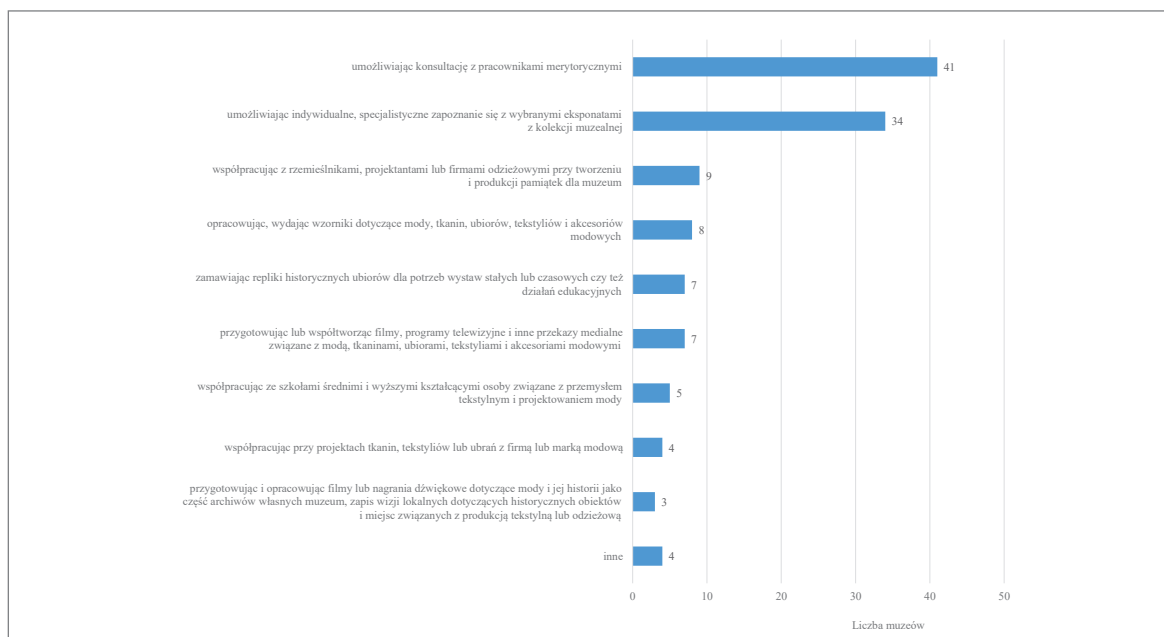
Istotnym wymiarem relacji muzeów z otoczeniem była współpraca z rękodzielnikami i producentami odzieży i tekstyliów, mająca na celu umożliwienie im zaprezentowania swoich wytworów oraz ich sprzedaży. Ze względu na fakt, iż



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 14. Muzea współpracujące z otoczeniem społeczno-gospodarczym w zakresie działań związanych z modą, ubiorami, tkaninami/tekstyliami i akcesoriami oraz z ich projektowaniem, produkcją, sprzedażą i konsumpcją w latach 2019–2021 (N = 95)

Chart 14. Museums cooperating with their socio-economic environment in activities related to fashion, clothes, fabrics/textiles, and accessories, and to their designing, production, sale, and consumption in 2019–2021 (N = 95)



Opracowanie własne / Authors' own study

Wykres 15. Muzea umożliwiające czerpanie inspiracji z kolekcji muzealnej firmom odzieżowym, projektantom mody oraz rękodzielnikom w latach 2019–2021 oraz formy i sposoby udostępnienia/wsparcia (N = 47)

Chart 15. Museums permitting clothing companies, fashion designers, and craftspeople to draw inspiration from their museum collection in 2019–2021 with forms and ways of making them accessible/support (N = 47)

znacząca część okresu objętego badaniem to czas obustronnych pandemicznych, stąd też szczególną uwagę zwrócono na imprezy plenerowe organizowane przez muzea. Prawie 1/4 muzeów przygotowywała tego typu imprezy. Łącznie zidentyfikowano 55 różnych wydarzeń (licząc imprezy według nazwy, nie liczby edycji), z czego ponad 75% to wydarzenia cykliczne. Z uwagi na pandemię w kolejnych latach liczba wydarzeń (edycji) znacząco się różniła (w 2019 r. – 53 wydarzenia; w 2020 – 14, w 2021 – 38). Dominowały imprezy związane z kulturą ludową i folklorem (82%).

Około 1/3 muzeów umożliwiała czerpanie inspiracji z kolekcji muzealnej firmom odzieżowym, projektantom mody oraz rękodzielnikom, przy czym stosowano różne sposoby i formy dzielenia się wiedzą, dostępem do eksponatów itd. Szczegółowe ich zestawienie zawarto w wykresie 15.

W analizowanej strukturze zdecydowanie dominują konsultacje z pracownikami merytorycznymi (28% muzeów) oraz umożliwienie indywidualnych, specjalistycznych studiów wybranych eksponatów z kolekcji (23% muzeów). Pozostałe formy miały dużo mniejsze znaczenie, choć należy zwrócić uwagę na ich zróżnicowanie. Muzea korzystały też z wiedzy, doświadczeń i zasobów podmiotów zewnętrznych. 1/5 analizowanych placówek zlecała podmiotom zewnętrznym konserwację tkanin lub ubiorów i akcesoriów modowych z kolekcji muzeum. Otoczenie stanowiło także inspirację i źródło wiedzy dla muzeów.

Uwagi końcowe

Opierając się na wynikach ogólnopolskiej ankiety, w artykule omówiono charakter polskich zbiorów muzealnych dotyczących mody oraz kwestie poszerzania kolekcji

muzealnych o nowe obiekty z zakresu tej tematyki. Starano się podkreślić, iż oprócz najbardziej widocznych inicjatyw wystawienniczych muzea angażują się w wiele innych działań związanych z modą, także on-line, współpracując z branżą odzieżową i projektantami mody, wpływając na nią bezpośrednio lub pośrednio, inspirując nowe projekty ubiorów lub wspomagając branżę i umożliwiając sprzedaż jej wytworów. W trakcie analizy wyróżniono zatem cztery główne typy działań muzealnych dotyczących mody w polskich muzeach: 1) działania ukierunkowane na rozwijanie i konserwację kolekcji; 2) działania wystawiennicze; 3) inne działania muzealne o charakterze inspirującym, upowszechniającym i edukacyjnym; 4) tworzenie możliwości promocji i bezpośredniej sprzedaży wytworów branży modowej. Wszystkie typy działań są równolegle podejmowane przez szczególnie aktywne na polu mody placówki, co zdaje się wypadkową szeregu uwarunkowań zarówno o charakterze wewnętrznym (skala działalności i specyfika muzeum), jak i zewnętrznym (organizator, lokalizacja). Kwestia ta wymaga dalszych, pogłębionych analiz ilościowych i jakościowych. Winny one dotyczyć zarówno prób wyjaśnienia intensywności działań związanych z modą, podejmowanych przez poszczególne, zwłaszcza wiodące w skali kraju, placówki, jak i kierunków oraz charakteru tych działań. Niezwykle ciekawą kwestię stanowi m.in. to, czy ze względu na skalę działalności, lokalizację czy specyficzny typ muzeów (np. etnograficzne oraz muzea na wolnym powietrzu) pewien rodzaj placówek angażuje się w odmienne aktywności²². Konieczna jest także szersza jakościowa analiza wyników badań, pokazująca konkretne przykłady poszerzania kolekcji oraz działań poszczególnych placówek²³.

Streszczenie: Wpisując się w ożywioną, aktualną dyskusję na temat obecności tekstyliów, tkanin, ubiorów i akcesoriów modowych w kolekcjach oraz działaniach muzealnych, celem artykułu jest pokazanie szerokiej gamy przedsięwzięć i inicjatyw podejmowanych w ostatnich latach przez polskie muzea. Przedstawione analizy i konkluzje opierają się na wynikach ogólnopolskiej ankiety dotyczącej działalności muzeów w latach 2019–2021, przeprowadzonej przez autorki we współpracy z Narodowym Instytutem Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w pierwszym kwartale

2022 r., pozwalającej na całościowe pokazanie tego zjawiska w skali kraju. Założeniem ankiety było uwzględnienie różnych wymiarów obecności tego typu obiektów i nawiązań do nich w muzeach, zarówno tych o bardziej tradycyjnym charakterze (np. uwzględnianie obiektów dotyczących mody w kolekcji muzealnej, ich konserwacja, badania z nimi związane, pokazywanie w ramach wystaw), jak i nowym (np. współpraca z firmami odzieżowymi i projektantami mody, organizacja pokazów mody, warsztatów i konkursów mających związek z tym tematem).

Słowa kluczowe: moda, tkaniny, tekstylia, ubiory, akcesoria modowe, kolekcja muzealna, działalność muzealna, Polska.

Przypisy

- * Artykuł powstał w wyniku realizacji, w latach 2019–2023, projektu badawczego „Rynek mody w kontekście zrównoważonego rozwoju”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2018/31/B/HS4/02961, umowa nr UMO-2018/31/B/HS4/02961. Autorki pragną podziękować Recenzentom za ciekawe uwagi i sugestie, które zostały wykorzystane podczas ostatecznej redakcji tekstu.
- ¹ G. Żuchowska-Zimnal, *Ponowoczesne szaty kultury. Ubiór jako narzędzie konstruowania i komunikowania tożsamości jednostkowej*, Kraków 2019.
 - ² Por. B. Gibała-Kapecka, *Interdyscyplinarność sztuk projektowych*, w: *Podręcznik projektowania ubioru*, A. Pyrkosz (red.), Kraków 2018, s. 9-29. Słowo „moda” rozumiane jest w niniejszym tekście szeroko jako ogół działań i związanych z nimi materiałów, przedmiotów i artefaktów odnoszących się do projektowania, wytwarzania, eksponowania oraz sprzedaży, nabywania i korzystania z tkanin, ubiorów i dodatków do ubiorów, zarówno zwyczajnych, jak i kreacji wybitnych projektantów (od krawiectwa miarowego i ubiorów luksusowych po ubiory codzienne, produkowane metodą chałupniczą lub masowo).
 - ³ J. Petrov, *Fashion, History, Museums. Inventing the Display of Dress*, London 2019.
 - ⁴ *Fashion Curating. Critical Practice in the Museum and Beyond*, A. Vänkä, H. Clark (red.), London 2018; *Fashion in Museums. Theory and Practice*, M.R. Melchior, B. Svensson (red.), London 2014.
 - ⁵ T.S. Stewart, S.B. Marcketti *Textiles, dress, and fashion museum website development: strategies and practices*, „Museum Management and Curatorship” 2012, nr 5, s. 523-538.
 - ⁶ C. Dalle Nogare, M. Murzyn-Kupisz, *Do museums foster innovation through engagement with the cultural and creative industries?*, „Journal of Cultural Economics” 2021, nr 4, s. 671-704.
 - ⁷ C. Breward, *Between the museum and the academy: Fashion research and its constituencies*, „Fashion Theory” 2008, nr 1, s. 83-93; P. McNeil, „We’re not in the fashion business”: *Fashion in the museum and the academy*, „Fashion Theory” 2008, nr 1, s. 65-81.
 - ⁸ M. Murzyn-Kupisz, A. Kocaj, *Przemiany branży modowej w Polsce z perspektywy różnych skal przestrzennych*, wystąpienie na konferencji *Wpływ pandemii na przemiany przemysłu i usług*, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków, 6-7 grudnia 2021 r.
 - ⁹ M.R. Melchior, *Introduction: understanding fashion and dress museology*, w: *Fashion in Museums...*, s. 1-18; A.S. Hjemdahl, *Fashion time: Enacting Fashion as Cultural Heritage and as an Industry at the Museum of Decorative Arts and Design in Oslo*, „Fashion Practice” 2016, t. 8, nr 1, s. 98-116.
 - ¹⁰ M.R. Melchior, *op. cit.*
 - ¹¹ Por. E. Klekot, *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*, Gdańsk 2021.
 - ¹² Za *Słownikiem wyrazów obcych* [E. Sobol (red.), Warszawa 1995, s. 419] rozumiemy to pojęcie jako *kreacje nadające kierunek światowej modzie (...), zaprojektowane przez przodujące domy mody oraz sztukę projektowania takich strojów, mając świadomość szerszych i węższych ujęć tego określenia*. Por. P. Szaradowski, *Francia elegancja. Z historii haute couture*, Wrocław 2016.
 - ¹³ B. Svensson, *In conclusion: museums dressed in fashion*, w: *Fashion in Museums...*, s. 197-205.
 - ¹⁴ A. Tuite, K. Horton, *Crafting symbolic value: art, craft and independent fashion*, „Creative Industries Journal” 2019, nr 12 (3), s. 284-300.
 - ¹⁵ V. Steele, *Museum quality. The rise of the fashion exhibition*, „Fashion Theory” 2008, nr 1, s. 7-30.
 - ¹⁶ C. Scott, *Museums: impact and value*, „Cultural Trends” 2006, nr 1, s. 45-75; G. Black, *Transforming Museums in the Twenty-First Century*, London 2012; M. Murzyn-Kupisz, *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, J. Działek (współpr.), Kraków 2016; *Culture and Local Development. Maximising the Impact. A Guide for Local Governments, Communities and Museums*, Paris 2019.
 - ¹⁷ M.R. Melchior, *Introduction...*
 - ¹⁸ D. Folga-Januszewska, *1000 muzeów w Polsce. Przewodnik*, Olszanica 2011.
 - ¹⁹ P. Szaradowski, *Sposoby na modę*, „Muzealnictwo” 2014, nr 55, s. 135-141; *idem*, *Wystawy mody i ubiorów w muzeum – zagadnienia i problemy metodologiczne*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58, s. 181-187; A. Dalbiak, *Muzeologia mody w Polsce na przykładzie praktyk kolekcjonerskich i wystawienniczych Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi*, „Powidoki” 2019, nr 1, s. 76-81.
 - ²⁰ D. Folga-Januszewska, *op. cit.*
 - ²¹ Przyjęta periodyzacja odwołuje się do ogólnych dziejów Polski. Autorki mają świadomość, iż w analizach zbiorów i działań muzealnych związanych z modą można wyróżnić inne przekroje czasowe, przede wszystkim nawiązując do zmian w podejściu do kolekcjonowania i eksponowania obiektów związanych z modą. Kontekst anglo-saski por. J. Clark, A. de la Haye, *Exhibiting Fashion. Before and After 1971*, New Haven-London 2014.
 - ²² Temat ten zgłębiany został w ramach referatu M. Murzyn-Kupisz, J. Działek, D. Hołuj, *Fashion-related activities in museums: factors and determinants of Polish museums’ involvement with the fashion sector*, zaprezentowanego na 10th European Workshop on Applied Cultural Economics, który odbył się na Uniwersytecie w Turynie w dniach 8-10 września 2022 r.

²³ Por. D. Hołuj, M. Murzyn-Kupisz, *Dress, fashion, textiles and related artefacts in the collections and current activities of museums in Poland. Qualitative analysis of a national survey*, „Museology and Cultural Heritage” 2022 (w recenzji).

dr hab. Monika Murzyn-Kupisz

Doktor habilitowany nauk ekonomicznych, magister nauk humanistycznych, profesor w Instytucie Geografii i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie oraz uczelni w Brukseli, Tilburgu, Bilbao i Loughborough. Członek ICOMOS, ACEI i PTG. Zainteresowania naukowe obejmują ochronę, interpretację i współczesne wykorzystanie dziedzictwa kulturowego oraz rolę sztuki, instytucji kultury, artystów i przemysłów kreatywnych w przekształcaniach miast; monika.murzyn-kupisz@uj.edu.pl.

dr Dominika Hołuj

Doktor nauk ekonomicznych, pracownik naukowy w Katedrze Historii Gospodarczej i Społecznej na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie. Absolwentka Akademii Ekonomicznej w Krakowie. Uczestniczka projektów badawczych związanych z kulturą, dziedzictwem kulturowym i zrównoważonym rozwojem. Zainteresowania naukowe obejmują rozwój miast, ekonomikę dziedzictwa i partycypację społeczną, w szczególności w kontekście zarządzania zasobami dziedzictwa kulturowego; holujd@uek.krakow.pl.

Word count: 4853; **Tables:** –; **Figures:** 15; **References:** 23

Received: 07.2022; **Reviewed:** 08.2022; **Accepted:** 09.2022 **Published:** 10.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0016.0471

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Murzyn-Kupisz M., Hołuj D.: WSTĘPNA DIAGNOZA DZIAŁAŃ ZWIĄZANYCH Z TKANINAMI, UBIORAMI I AKCESORIAMI MODOWYMI PODEJMOWANYCH PRZEZ POLSKIE INSTYTUCJE MUZEALNE. *Muz.*, 2022(63): 173-184

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 185-193
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 08.2022
data recenzji – 09.2022
data akceptacji – 09.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0016.0472

WYSTAWY DOTYCZĄCE CZASÓW POLSKI LUDOWEJ W POLSKICH MUZEACH W LATACH 1989–2017 W UJĘCIU ILOŚCIOWYM (STATYSTYCZNYM)

EXHIBITIONS DEDICATED TO COMMUNIST
POLAND IN POLISH MUSEUMS IN
1989–2017 FROM A QUANTITATIVE
(STATISTICAL) PERSPECTIVE

Maria Wąchała-Skindzier

Muzeum Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie
ORCID 0000-0001-5876-0094

Abstract: The objective of the research was a survey identification of the presence of the history of Communist Poland, PRL, in museum narrative in 1989–2017. Importantly, this is a repeated, supplemented, and more thorough research versus the one presented in the paper 'PRL in Museum Narrative over the Last 25 Years' published in 2014 in the *Światowid. Rocznik Muzeum PRL-u (w organizacji)* periodical. The research discussed in the present paper forms part of a doctoral dissertation, constituting the research's second stage.

As a result of the conducted research based on survey answers provided by museums and on individual research a database containing 642 exhibitions was created. When processing the data, quantitative analysis was adopted. After

data cleaning the following statistical trends were analysed: exhibition duration over the whole research period, percentage of leading themes, percentage of themes in respective cities.

The conducted analysis has permitted to observe trends in museum narrative concerning PRL. Also the most popular exhibition duration over the research period has been identified (up to two years and permanent exhibitions). The most popular categories have been named: art history, political history, history of everyday life. Three groups of urban centres where museum narrative is present to a varied degree have been named. The fourth group contains cities in whose museums the topic of PRL has not been tackled over the last 28 years, or such projects cannot be reliably confirmed.

Keywords: museum narrative, art of exhibition, the recent history of Poland, Communist Poland, quantitative analysis.

Celem przeprowadzonego przeze mnie badania było sondażowe sprawdzenie obecności tematów ekspozycji muzealnych, dotyczących Polski Ludowej w ciągu 28 lat. Badania miały za zadanie analizę tendencji w prezentacji i postrzeganiu tej epoki w polskim wystawiennictwie muzealnym, a co za tym idzie, wykazanie, jak ilościowo, z podziałem na lata i kategorie wiodące, rozkładało się podejście do recepcji i popularyzacji Polski Ludowej¹ w badanym okresie. Celem artykułu są poglądowe przedstawienie analizy tendencji obowiązujących w latach 1989–2017 oraz próba ukształtowania metodyki badań ilościowych i statystycznych obecności tematów wystaw w muzealnictwie polskim. Ze względu na złożoność tematyki i brak metodologii ograniczyłam się do badań ilościowych, niepogłębionych badaniami jakościowymi.

Prezentowana w artykule metodyka badań ilościowych i statystyczna analiza wyników mogą znaleźć zastosowanie przy badaniu obecności innych tematów wystaw w narracji muzealnej ostatnich dziesięcioleci. Badania ilościowe zawsze stanowią dobry punkt wyjścia badań jakościowych, w tym bardziej pogłębionych refleksji nad formami pamięci zbiorowej i kulturowej na temat Polski Ludowej i ich odzworowania w popularyzacji oraz badaniach w polskim muzealnictwie². Pozwalają też zaobserwować związki pomiędzy muzealizacją³ Polski Ludowej a pamięcią zbiorową i kulturową, a co za tym idzie, zaobserwować, jak polskie muzea wpływają na zmieniający się na przestrzeni lat dyskurs o tej epoce⁴. W pragmatycznym i najbardziej podstawowym wymiarze spisy wystaw i dokonane na ich podstawie obliczenia mają zadanie poglądowe. Stanowią rodzaj inwentarza. Dają możliwość sprawdzenia dorobku danego muzeum i miasta, w jakim się znajduje. Statystyki stanowią także rodzaj perspektywy, niemożliwej do uchwycenia za pomocą gęstego opisu jednej wystawy. Niniejsze badania statystyczne są użyteczne dla historyków dziejów najnowszych, kuratorów wystaw na temat Polski Ludowej, głównych inwentaryzatorów, opiekunów kolekcji muzealnych dotyczących najnowszych dziejów Polski oraz wszystkich osób zaangażowanych w ruch muzealiów, politykę gromadzenia i pozyskiwania zbiorów z zakresu najnowszych dziejów Polski.

Ze względu na czas prowadzenia analizy pozyskanych danych – od czerwca do lipca 2019 r. – ramy czasowe badania obejmują lata 1989–2017. Wyznaczone zostały one od ogólnie przyjętej daty zakończenia Polski Ludowej, czyli wyborów 4 czerwca 1989 r., choć tę cezurę, z uwagi na podjęte tematy rozstrzygnięć (np. historia polityczna), można przesunąć na lata późniejsze⁵. Wybór 2017 r. wynikał ze względów praktycznych. Danych za lata 2018 i 2019, ze względu na ich niekompletność, w momencie opracowywania próbki, nie można było uznać za wiarygodne. Należy zaznaczyć, iż jest to ponowione, uzupełnione oraz pogłębione badanie względem analizy przedstawionej w artykule *PRL w narracji muzealnej ostatniego 25-lecia*⁶. Zostało ono uzupełnione o lata 2015–2017 i pogłębioną analizę statystyczną. Badanie z przytaczanego artykułu stanowiło jedynie zarys metodologiczny dalszej analizy. W czasie jego prowadzenia zgromadziłam na tyle interesujące wyniki wstępne, że zdecydowałam się podjąć w tym kierunku dalsze badania.

Ze względu na unikatowość tematu oraz brak literatury przedmiotu za punkt wyjścia przyjąłam nielosowy wybór próbki badawczej. Wybór muzeów, na podstawie których przeprowadziłam analizę, oparty został na ich dostępności (dane kontaktowe – e-mail, zgromadzone w bazie adresowej danych Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów [NIMOZ] w 2014 i 2017 r.). Gdy przystępowałam do zbierania danych w 2014 r., baza ta liczyła 519 adresów muzeów o statucie lub regulaminie uzgodnionym z ministrem kultury i dziedzictwa narodowego⁷. Wysyłanie ankiety zawęziłam do tych muzeów, które nie tylko podały w bazie dane kontaktowe do siebie (e-mail), ale także zadeklarowały potencjalnie popularyzację interesującego mnie obszaru wiedzy, jak muzea historyczne, regionalne, narodowe, etnograficzne, sztuki, galeria narodowa (w domyśle: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki) i inne. Takie nazwy otrzymały kategorie muzeów w analizie statystycznej. Uznałam, że najlepiej będzie kategoryzować materiał pod kątem cech muzeów, zawartych w ich nazwach własnych.

Nie wysyłałam zapytań do muzeów pałacowych (wyjąwszy Galerię Socrealizmu, działającą przy Muzeum Pałacu Zamoyskich w Kozłowie), zamków, skansenów, muzeów archeologicznych, kościelnych, katedralnych, przyrodniczych, geologicznych, wojskowych (w tym statków i okrętów) czy o specyficznym profilu (np. ceramika, guziki, uzbrojenie itd.), uznając, że w pierwszej kolejności chcę przebadać te muzea, których profil może wskazywać na to, że tematyka ich narracji pokrywa się z zakresem prowadzonych badań. Narracja muzealna o tematyce Polski Ludowej, zgodnie z deklaracjami, mogła mieć natomiast istotny udział w działalności muzeów historycznych, narodowych, regionalnych, okręgowych, miejskich, etnograficznych itd. Zdaję sobie sprawę, że jest to temat do dalszego przebadania, zwłaszcza w kontekście muzeów wojskowych⁸. Należy zwrócić uwagę, że baza adresowa muzeów NIMOZ w 2014 r. traktowała filie i oddziały jednego muzeum jako odrębne instytucje muzealne⁹. Konstruuując próbkę badawczą, uznałam natomiast, że filie i oddziały jednego muzeum są składową częścią jednej instytucji. Rozesłałam zapytanie mailowe z prośbą o wykaz wystaw czasowych i stałych, o tematyce Polski Ludowej, z lat 1989–2014 do 204 instytucji, odpowiedź otrzymałam od 87 z nich, czyli 47,1%.

W latach 2015–2017 zaktualizowałam materiał o kolejne instytucje i wystawy. Zatem w trakcie prac w latach 2014–2017 rozesłałam ankiety do 206 muzeów i otrzymałam 97 odpowiedzi zawierających dane do dalszego opracowania. Zbiór badawczy obejmował zatem 206 muzeów, a próba – 97 muzeów w 57 miastach. Wynik ten należy uznać za zadowalający z uwagi na charakter prowadzonych prac.

Dodać należy, że było to pierwsze takie badanie muzeów w Polsce. Dotychczas nie została przeprowadzona analiza muzeów pod kątem realizowanych w nich tematów wystaw z danego okresu historycznego (np. średniowiecza, okresu nowożytnego czy II Rzeczypospolitej). Nie istnieje więc żadna metodologia, wedle której mogłabym stworzyć, a potem opracować pod względem statystycznym otrzymane dane. I tak w trakcie badania pierwotnego,

którego pierwsze rezultaty opublikowałam w „Światowidzie. Roczniku Muzeum PRL-u (w organizacji)”, miałam 21 kategorii wystaw na temat Polski Ludowej. Dalsze opracowywanie danych wskazywało na zbyt dużą liczbę dobranych kategorii. Powodowało to problemy interpretacyjne otrzymanych wyników. Na podstawie zdobytego w badaniu pierwotnym doświadczenia postanowiłam w znaczący sposób zawęzić liczbę kategorii. Ta ważna różnica wpłynęła na obecnie prezentowane wyniki w sposób równie istotny, jak przyrastające w kolejnych latach dane. Zyskałam przede wszystkim możliwość pogłębionej analizy wyników statystycznych oraz zastosowania nowych metod statystycznych do analizy danych. Pierwszy raz także postarałam się w sposób możliwie pełny o dobór danych, a także o metodę ich opracowania statystycznego. W analizie nie brałam pod uwagę muzeów, od których otrzymałam jedynie tematy wystaw i nie byłam w stanie sprawdzić, kiedy zostały otwarte i jak długo (przynajmniej szacunkowo w latach, nie w miesiącach czy dniach) trwały. Ujęłam natomiast te, które mogłam samodzielnie zweryfikować, np. dzięki wirtualnym archiwom wystaw ze stron internetowych.

By uporządkować otrzymane dane, wybrałam osiem kategorii wiodących (92% wszystkich tematów), przy pierwotnych 21 z wcześniejszego badania, i trzy pomocnicze. W opracowaniu danych przyjął następujące nazwy kategorii: historia polityczna, historia życia codziennego, historia kultury, historia techniki, historia instytucji, sztuka ludowa, sztuka, historia wzornictwa. Kategorie pomocnicze to: wystawa biograficzna, historia przemysłu oraz historia sportu.

Pokrótkę omówię każdą z nich oraz pokażę, z których tematów zrezygnowałam. Kategoria „historia polityczna” obejmowała rzeczywistość polityczną epoki, decydentów politycznych lub zmianę polityczną, strajk, opozycję, w tym opór podziemia niepodległościowego. Do takich wystaw zaliczyłam: *Dekadę Solidarności* w Muzeum Regionalnym w Siedlcach, *Oczy i uszy bezpieki* w Muzeum PRL-u w Rudzie Śląskiej (muzeum prywatne), *Wojnę polsko-jaruzelską* w Muzeum PRL-u w Krakowie, *Zbuntowane miasto. Poznański czerwiec 1956* w Muzeum Powstania Poznańskiego – Czerwiec 1956.

Za kanoniczny przykład wystawy z historii wzornictwa – designu uchodzi ekspozycja *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955–1968*, pokazywana w 2011 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie. Podam jeszcze dwa przykłady z tej kategorii: *Polski New Look* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu czy *Szkoło podarowane – z kolekcji A.P. Banasiów (polskie szkło z lat 1967–1997)* w Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku.

Istotną kategorią okazała się historia życia codziennego. Za przykłady takich narracji uchodzą m.in.: *Polskie lata sześćdziesiąte* w Muzeum w Sosnowcu, *Życie na kartki, historia życia codziennego* w Muzeum im. o. Emila Drobrego w Rybniku, *Od kołyski do matury* w Muzeum Regionalnym w Siedlcach, *Pamiątka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny czy Lokalny pejzaż kontrkultury. Love, Peace i PRL* w Muzeum Etnograficznym im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu.

Bardzo ważną, ale też bardzo pojemną kategorią narracji muzealnej o Polsce Ludowej (i jedną z najliczniejszych, jak pokażą wskaźniki) okazała się sztuka. Do tej kategorii należą zarówno wystawy poświęcone sztuce socrealistycznej, jak i te w Galerii Socrealizmu w Kozłówce, wystawy kontestujące

system (sztuka jako narzędzie kontestowania systemu), np. *POKOLENIE '80 – Polityczny protest? Artystyczna konstatacja* w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie czy *Sztuka w zmieniającym się świecie – Puławy 1966* w Muzeum Współczesnym Wrocław, a także szerokie spektrum wystaw monograficznych prezentujących twórczość artystów nieodnoszących się w dziełach do rzeczywistości politycznej i społecznej, wykonanych w Polsce Ludowej, np. *Polska współczesna grafika i rysunek ze zbiorów Biura Wystaw Artystycznych w Kłodzku latach 1978–93* w Muzeum Ziemi Kłodzkiej w Kłodzku, *Krasnostawskie impresje. Wystawa prac studentów ASP z pleneru malarskiego w Krasnymstawie – lipiec 1978* w Muzeum Regionalnym w Krasnymstawie (odsłony z lat 2005–2006 i 2009). Do tej kategorii zaliczyłam także przeglądy plakatów z Polski Ludowej, mające nie tyle (lub nie tylko) walor propagandowy, lecz artystyczny, wpisujące się w tzw. polską szkołę plakatu.

Ciekawą kategorię, powiązaną ze sztuką, lecz będącą jej pochodną, związaną z kulturą ludową, stanowiły informacje o wystawach sztuki ludowej. Były one na tyle unikalne, że postanowiłam im poświęcić odrębną kategorię, nie chcąc, żeby rozplynęły się w bardzo pojemnej kategorii „sztuka”. I tak za przykład takiej wystawy podaję *O szczerliwą socjalistyczną wieś Polską. Socrealizm w sztuce ludowej* w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie.

Pojemną kategorią okazała się historia kultury, do której zaliczyłam m.in. teatr, film, literaturę, pokazywane nie jako dzieła artystyczne, ale osadzone w kulturowym kontekście epoki, wpływające na rzeczywistość społeczną. Mam tu na myśli zwłaszcza takie wystawy, jak np. *Teatr w Nowej Hucie z 2013 r., Raz się żyje... czyli Wielka Rewia STS (1954–1975). 50. rocznica założenia w Warszawie Studenckiego Teatru Satyryków czy Ulice (Złego) Tyrmanda* w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie z 2015 r. Do tej kategorii weszły także monograficzne wystawy z tegoż muzeum, poświęcone np. Mironowi Białoszewskiemu, Agnieszce Osieckiej czy innym pisarzom epoki.

Dosyć specyficzną kategorią, którą wyraźnie widać w badaniach, okazała się historia instytucji. Wybrałam do niej np. wystawę *50 lat poczty harcerek w Rawiczu 2005* (poczta powstała w 1957 r.) oraz ekspozycję *50 lat Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego z 2003 r.* Obie prezentowane były w Muzeum Ziemi Rawickiej w Rawiczu.

Odrębną kategorię stanowią wystawy poświęcone historii techniki z Polski Ludowej. Jako przykłady podaję tu *Żelazniaki z Pewexu ze zbiorów Adama i Witolda Tchórzewskich, Blaszkaki z demoludów ze zbiorów Adama i Witolda Tchórzewskich* w Muzeum Techniki i Przemysłu w Warszawie.

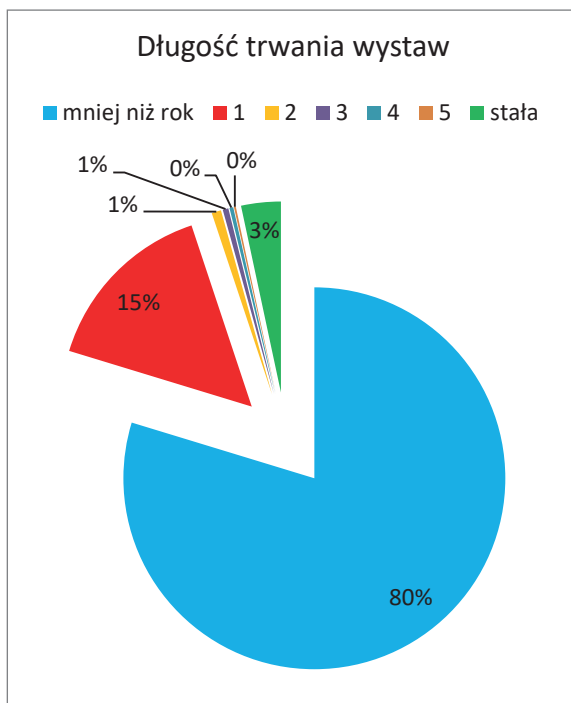
Chcę jeszcze zwrócić uwagę na kategorie pomocnicze. Są to: wystawa biograficzna, historia przemysłu oraz historia sportu. Do wystaw biograficznych zaliczyłam np. ekspozycję *Maciej Frankiewicz – legenda poznańskiej opozycji 1980–1989* w Wielkopolskim Muzeum Niepodległości. Wystawa z zakresu historii sportu to np. *Sport w Nowej Hucie* w Muzeum Krakowa.

Dodatkowo w trakcie prowadzonych analiz zdecydowałam się wykreślić z obliczeń 28 ekspozycji, mimo że kuratorzy odpowiadający na moje pytanie umieścili je w nadesłanych przez siebie spisach. Są to ekspozycje prezentujące tzw. długie trwanie, np. ponadstuletnią historię jakiejś instytucji – poczty

Tabela 1. Podsumowanie charakterystyki próbki badawczej

Table 1. Summatory characteristics of survey sample

	Zapytano	Otrzymano odpowiedzi	Procent ogółu
Muzea	206	97	47,1%
Miasta	73	57	
Kategorie	8 wiodących ¹³ + 3 pomocnicze	11	92% wiodące, 8% pomocnicze



Wykres 1. Długość trwania wystaw w latach 1989–2017

Chart 1. Exhibition duration in 1989–2017

Kategorie: mniej niż rok – od 1 do 12 miesięcy; 1 – od 12 do 24 miesięcy; 2 – od 15 do 36 miesięcy; 3 – od 37 do 48 miesięcy; 4 – od 49 do 60 miesięcy; 5 – od 61 do 72 miesięcy; stała – więcej niż 73 miesiące.

polskiej, kopalni, fabryki, muzeum czy marynarki wojennej, gdzie Polska Ludowa stanowi jedynie wycinek czasowy szerszej rzeczywistości historycznej, szerszego problemu.

W tym miejscu przybliżę metodę, jaką posłużyłam się przy opracowaniu danych – analizę ilościową (*quantitative analysis*)¹⁰. To metoda powszechnie wykorzystywana w socjologii, lecz coraz bardziej popularna w pozostałych naukach humanistycznych, gdy celem jest opracowanie dużej ilości danych. Cel analizy ilościowej stanowi numeryczne przedstawienie i przetwarzanie danych, by opisać i wyjaśnić zjawiska, których te dane dotyczą¹¹. Do sporządzenia bazy danych i ich opracowania posłużyłam się programem Excel 2016 i dodatkiem „Analysis Tool Pack”¹² oraz programem firmy OriginLab – OriginPro 2019b (wersja 9.6.5.169). Na podstawie otrzymanych tematów wystaw podzieliłam je na kategorie.

Powyższa statystyka obejmuje lata 1989–2017. Bazę stanowiło 206 instytucji znajdujących się w 73 miastach. Podzielono

je na 8 kategorii wiodących oraz 3 pomocnicze (kolumna: Zapytano). Na rozesłane ankiety otrzymano odpowiedzi z 97 instytucji znajdujących się w 57 miastach i przyporządkowanych do 11 kategorii (kolumna: Otrzymano odpowiedzi). To 47,1% udziału ogółu instytucji w badanej próbie, reprezentujących 92% badanych kategorii wiodących i 8% kategorii pomocniczych (kolumna: Procent ogółu).

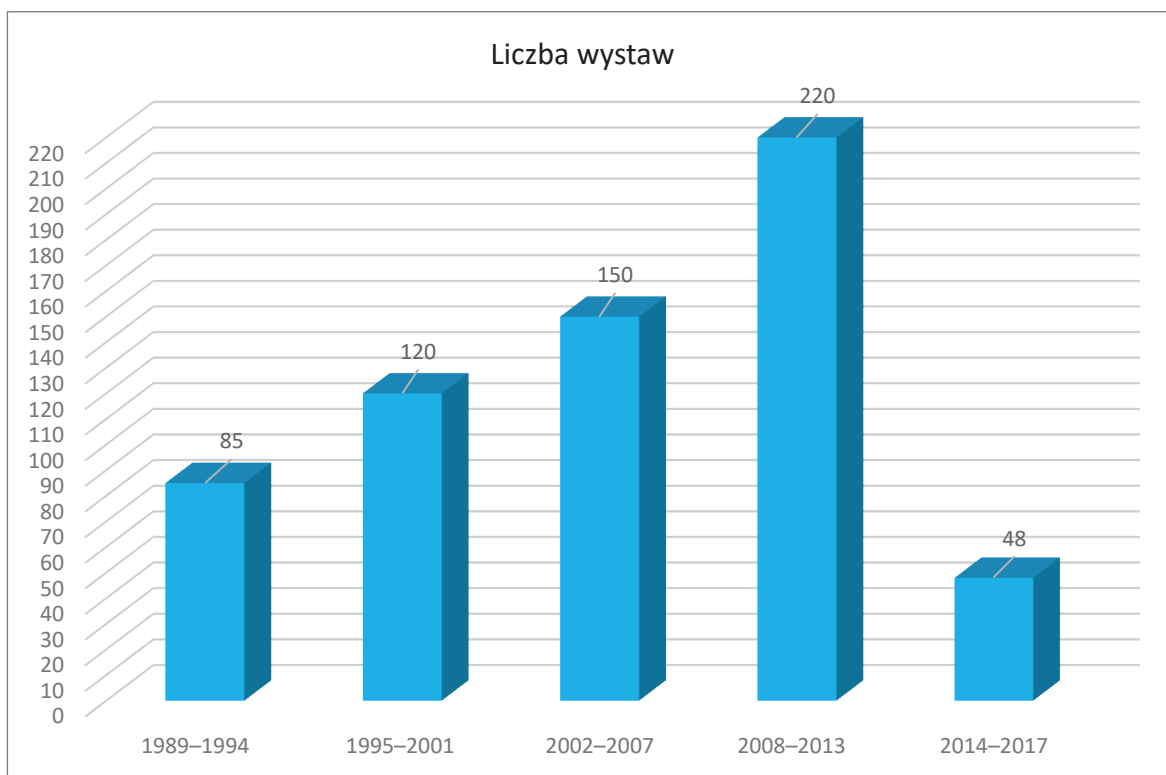
Należy uznać, że przeprowadzone badania stanowią reprezentatywny obraz zjawiska. Na podstawie otrzymanych danych dokonałam podziału na długość trwania wystaw, procentowy udział długości wystawy w wybranych latach, liczbę wystaw w badanych okresach, tematy wiodące i ich procentowy udział w kolejnych latach.

Analiza otrzymanych wyników

W rozpatrywanym horyzoncie czasowym otrzymano dane dotyczące 670 zrealizowanych wystaw (rozumie się przez to odpowiedzi od 97 muzeów, zawierające tytuł i czas trwania wystawy bądź informacje, na podstawie których można było zweryfikować, czy wystawa się odbyła, np. dzięki wirtualnym archiwom wystaw ze stron internetowych). Z tej liczby w trakcie analizy wyeliminowałam 28 ekspozycji. Wyjściowo do analizy statystycznej posiadałam więc 642 wystawy. Skurczyła się kategoria „historia instytucji”. Dodam, że tak starannego opracowania dokonałam dopiero w 2018 r., więc pierwsza publikacja wstępnych wyników w artykule naukowym *PRL w narracji muzealnej ostatniego 25-lecia* z 2014 r. ma obecnie status raczej przyczynku do odzwzorowania tego tematu w badaniach statystycznych.

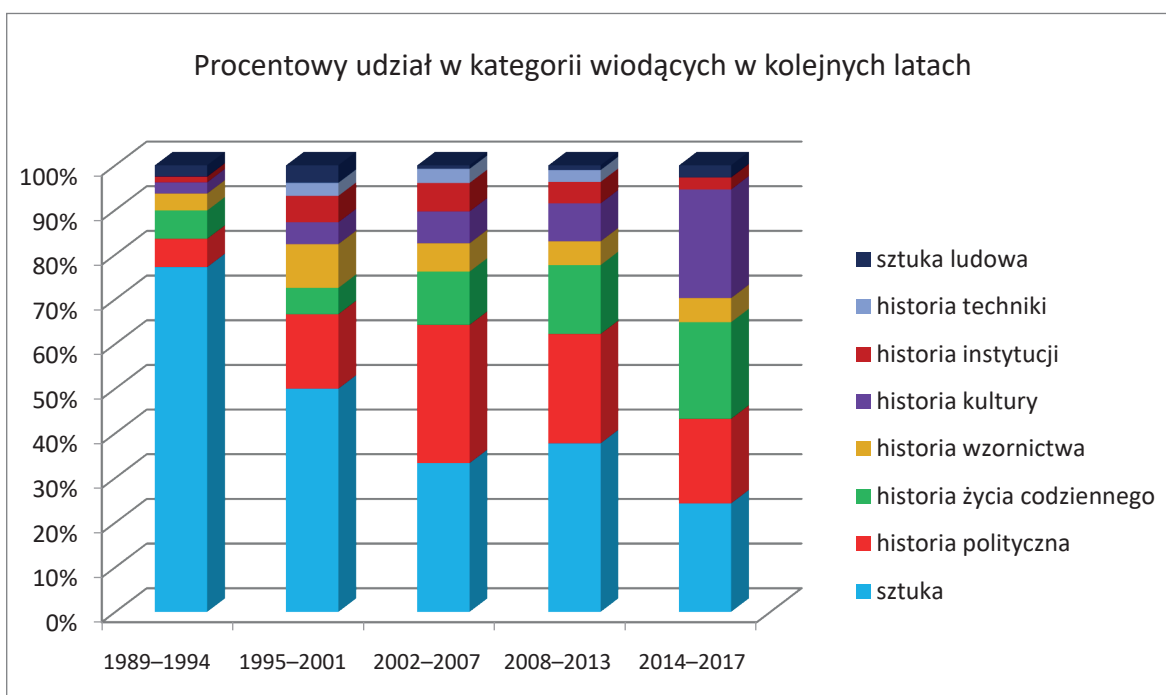
Przechodząc do interpretacji otrzymanych wyników, byłam w stanie wywnioskować, że z prezentowanych wystaw większość stanowiły wystawy czasowe trwające mniej niż rok i nie dłużej niż dwa lata (wykres 1 – kolor niebieski). Uwagę należy równocześnie zwrócić na wystawy stałe, które stanowią zaledwie 3% całości realizowanych wystaw (wykres 1 – kolor zielony) pod względem długości trwania oraz zakresu odbioru nieporównywalnego z wystawami czasowymi. Ogólnie stwierdzić można, iż te trzy kategorie czasowe to 80% całego zakresu prezentowanych długości wystaw, 15% – wystawy trwające do dwóch lat.

Zauważyć trzeba, iż podczas badania długości trwania wystaw zaobserwowałam dwa istotne czynniki. Po pierwsze, znaczącym problemem w opracowaniu tego tematu było uznanie, czy mamy do czynienia z jedną wystawą złożoną z kilku odsłon, np. w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku zorganizowano serię wystaw, których temat stanowiła szkoła plakatu, pod wspólnym tytułem *Arkana sztuki...* Wywołało to dwa efekty: zmniejszyła się liczba wystaw przypisywanych jednemu ośrodkowi i grupie muzeów przy równoczesnym zwiększeniu wydłużenia czasu trwania takiej ekspozycji. Po drugie, czynnikiem była



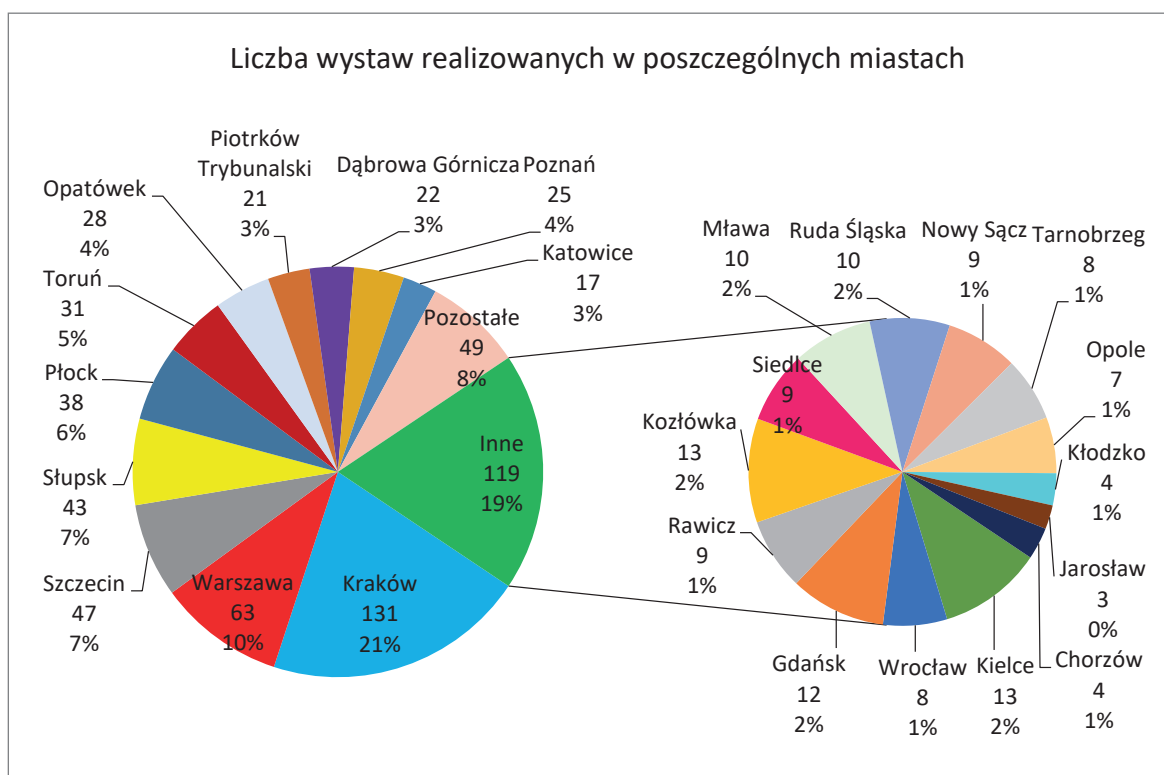
Wykres 2. Liczba wystaw dotyczących Polski Ludowej, zrealizowanych w latach 1989–1994, 1995–2001, 2002–2007, 2008–2013, 2014–2017

Chart 2. Number of exhibitions dedicated to PRL held in 1989–1994, 1995–2001, 2002–2007, 2008–2013, 2014–2017



Wykres 3. Analiza procentowa tematów wiodących zgodnie z przyjętym podziałem na osiem kategorii

Chart 3. Leading themes classified into 8 categories in percentage



Wykres 4. Udział miast przedstawionych w ujęciu procentowym i liczbowym

Chart 4. Share of respective cities: in percentage and numbers

Okrąg po lewej przedstawia dominujące ośrodki miejskie, okrąg po prawej – ośrodki peryferyjne w narracji muzealnej dotyczącej Polski Ludowej w badanym okresie.

Tabela i wszystkie wykresy – opracowanie własne.

obecność tzw. wystaw stałych. Dla tej grupy wiadomo, iż okres ich trwania jest długi, jednak trudno stwierdzić, czy jego granice to czas zakończenia badania (dla zebranej próbki koniec 2017 r.), czy należy przyjąć jakieś inne ramy trwania wystawy stałej, po której przechodzi ona rewitalizację i uznać można ją za nową wystawę, np. ze względu na istotne zmiany w ekspozycji. Dlatego zrezygnowałam z próby oceny takich wielkości, jak średnie czasy trwania wystaw w rozpatrywanych grupach tematycznych, geograficznych czy instytucjonalnych. Podjęte podczas prowadzenia analizy danych próby takiej oceny nie dały konsekwentnych i zadowalających rezultatów. Stwierdziłam więc, że ich prezentacja byłaby arbitralnym wyborem niepopartym dostatecznymi argumentami metodologicznymi.

Podczas opracowywania wykresu 2 przyjęto arbitralny podział wynikający z krótkiego odstępu czasowego pomiędzy prezentowanym tematem a datą wystaw. Pierwsze wystawy na badany temat pojawiły się już w 1989 r. Pozostałe daty wiążą się z przemianami polityczno-ustrojowymi w Polsce. Rok 2013 to zakończenie I etapu badań. Lata 2014–2017 to ponowne i uzupełnienie badań. Starałam się podzielić badany okres na równe przedziały czasowe, uwzględniając przemiany polityczne i społeczne.

Na wykresie 2 widać istotne, prawie pięciokrotne zmniejszenie się liczby wystaw w latach 2014–2017 względem poprzedniego rozpatrywanego okresu. Tłumaczyć można to zmniejszonym zakresem czasowym. Przy uwzględnieniu trzech lat otrzymamy w okresie 2014–2017 średnio 17

wystaw na rok, odpowiednio dla lat: 1989–1994 jest to 17 wystaw, 1995–2001 – 24 wystawy, 2002–2007 – 30 wystaw, 2008–2013 – 44 wystawy, przy średniej dla całego okresu – ok. 22 wystaw na rok. Trudno więc tak znaczącą zmianę tłumaczyć np. końcem mody czy też nostalgią za Polską Ludową. Co więcej, na taki spadek mogły wpłynąć też zmiany polityki historycznej, zwrócenie się ku innym tematom, z pominięciem Polski Ludowej. Nie należy tu także wykluczyć czynników związanych z doбором próbki statystycznej i zmianą liczby instytucji skłonnych udostępniać szczegółowe dane na temat realizowanych projektów w 2017 r. względem 2014 r. Niestety, prowadząc badania, nie znalazłam sposobu na znormalizowanie takiego efektu i pozostawiłam otrzymane wyniki w takim kształcie, uwzględniając w interpretacji zaobserwowany fenomen. W celu zminimalizowania ww. czynnika zastosowałam podział na lata, aby zobrazować jeszcze jedną kategorię interpretacji danych – wyodrębnienie tematów wiodących. Wykres 3 przedstawia zmianę proporcji udziału tematów wiodących w prezentacji historii Polski Ludowej w poszczególnych latach.

Wykres 3 pozwala stwierdzić, iż na przestrzeni lat mamy ewidentnie do czynienia z istotnym odchodzeniem od tematu sztuki w narracji o Polsce Ludowej. Na początku stanowił ok. 3/4 wszystkich wystaw realizowanych w celu ukazania bardziej zrównoważonej i bogatej tematyki, przy szczególnym wzroście zainteresowania historią polityczną, historią życia codziennego oraz historią techniki. Zanikającym czy wręcz marginalnym

tematem narracji o Polsce Ludowej stała się sztuka ludowa. Historia instytucji oraz historia wzornictwa pozostają raczej tematami niszowymi.

Przedstawione zestawienie z wykresu 4 pozwala stwierdzić, iż dominującym ośrodkiem w zakresie narracji o Polsce Ludowej jest Kraków. Zestawienie to umożliwia też podział miast, w których podjęto tę tematykę, na trzy zasadnicze grupy. Miasta dominujące – ośrodki, w których w rozpatrywanym okresie zrealizowano co najmniej 14 wystaw, czyli zaprezentowana została ponad jedna wystawa na dwa lata. Rozumieć to można jako sytuację, w której potencjalny odbiorca miał możliwość wyboru wystaw o Polsce Ludowej spośród kilku aktualnie dostępnych. Miasta obecne – ośrodki, w których zorganizowano od 3 do 14 wystaw w rozpatrywanym okresie; dają lub dawały możliwość odbiorcom zaznajomienia się przynajmniej z jedną wystawą dotyczącą Polski Ludowej w dowolnym czasie. Ostatnią grupę stanowią miasta okazjonalne, tzn. takie, na których terenie zrealizowano trzy bądź mniej wystaw w ciągu 28 lat. Powoduje to małą dostępność narracji muzealnej o Polsce Ludowej w tych ośrodkach oraz pewną monotematyczność – w rozumieniu prezentowania np. okazjonalnych wystaw w ramach kolejnych 10 rocznie wydarzeń związanego z Polską Ludową. Wykres 4 prezentuje również dokładniejszy obraz udziału ośrodków miejskich w dyskursie muzealnym z zakresu tematyki odnoszącej się do Polski Ludowej oraz ich udział procentowy. Zestawienie takie świadczyć może o tym, iż Kraków z udziałem 21% (131 wystaw zrealizowanych w pięciu muzeach, gdzie przykładowo w Warszawie – 63 wystawy w ośmiu muzeach) całkowitej liczby prezentowanych wystaw stanowi dominujący ośrodek narracji muzealnej dotyczącej Polski Ludowej, porównywalny z grupą miast obecnych w dyskursie z tego zakresu.

Natomiast udział miast okazjonalnych (7% ogółu) plasuje tę grupę poza czterema pierwszymi ośrodkami dominującymi w dyskursie. Przewagę Krakowa w podejmowaniu tematów ekspozycji odnoszących się do Polski Ludowej należy tłumaczyć istnieniem tutaj dwóch ważnych instytucji muzealnych, których narracja była zogniskowana na tym okresie. Pierwsza z nich to Muzeum PRL-u, działające w latach 2009–2019, druga – Dzieje Nowej Huty, oddział Muzeum Krakowa funkcjonujący do 2019 r. Obie instytucje pracowały więc w 2017 r., który jest cezurą niniejszej pracy. Miało to wpływ na tak znaczący wynik Krakowa w całej analizie.

Streszczenie: Cel badań stanowiło sondażowe sprawdzenie obecności historii PRL-u w narracji muzealnej w latach 1989–2017. Należy zaznaczyć, iż jest to ponowione, uzupełnione oraz pogłębione badanie względem badania przedstawionego w artykule *PRL w narracji muzealnej ostatniego 25-lecia*, który ukazał się w 2014 r. w czasopiśmie „Światowid. Rocznik Muzeum PRL-u (w organizacji)”. Prezentowane w niniejszym tekście badania są częścią dysertacji doktorskiej i stanowią ich drugi etap.

W wyniku prowadzonych badań w oparciu o materiał dostarczony w formie ankiet z muzeów i na podstawie indywidualnych kwerend powstała baza danych obejmująca 642 wystawy. Przy opracowaniu danych jako metodę zastosowano analizę ilościową (*quantitative analysis*). W badaniu, po dokonaniu oczyszczenia danych, poddano analizie następujące trendy statystyczne: długość trwania

Podsumowanie

Badania wpisały się w coraz bardziej popularny nurt studiów nad muzealnictwem, stając się w aspekcie statystycznym mocną podwaliną dalszych analiz tendencji w wymiarze historiograficznym, czy to jako kontynuacja, czy też jako wskazówka metodologiczna podobnych tematów. W niniejszym tekście, opartym na metodologii badań ilościowych (*quantitative research*), zaprezentowałam dane odnośnie do wystaw czasowych i stałych, zgromadzonych przede wszystkim w latach 2014–2017. Przeprowadzona analiza umożliwiła zaobserwowanie trendów w narracji muzealnej dotyczącej Polski Ludowej, zarówno w zakresie liczby wystaw, jak i ich tematyki. Prowadzone prace pozwoliły określić, jaka długość wystaw jest najbardziej powszechna w narracji muzealnej w wybranym okresie. Wyodrębniłam również najpopularniejsze kategorie: historia sztuki, historia polityczna, historia życia codziennego. Wyszczególniłam trzy grupy ośrodków miejskich, w których narracja muzealna dotycząca Polski Ludowej jest obecna z różnym natężeniem – dominujące (Kraków, Warszawa), obecne w dyskursie (Szczecin, Słupsk), okazjonalne. Czwarta grupa obejmuje miasta, w których w muzeach tematu Polski Ludowej nie podjęto w ciągu 28 lat lub nie można tego wiarygodnie stwierdzić, co pozwala wyrobić sobie pewien obraz dostępności tej tematyki dla szerszego kręgu odbiorców. Utrudniony dostęp do możliwości zapoznania się z historią Polski Ludowej w narracji muzealnej występował w województwach: lubuskim, dolnośląskim, opolskim, lubelskim, podlaskim, warmińsko-mazurskim.

Sporządzony wykaz jest pierwszą próbą całościowego spojrzenia na wystawiennictwo dotyczące Polski Ludowej, na stosunek do popularyzacji tego okresu w latach 1989–2017 w muzealnictwie. Studium takie może stanowić przyczynek do rozbudowywanej bazy danych, np. w oparciu o programy NIMOZ. Trudności w podjęciu tego typu badań sprawiały duże rozproszenie informacji oraz uzależnienie od dobrej woli i rzetelności respondentów, a także dobór kategorii, do których przyporządkowywałam wystawy. Opracowana metodyka daje też wzorzec dla innych badaczy interesujących się analizą tendencji w wystawiennictwie.

wystaw w całym badanym okresie, procentowy udział długości trwania wystaw w badanym okresie, procentowy udział tematów wiodących, procentowy udział tematów w poszczególnych miastach.

Przeprowadzona analiza umożliwiła zaobserwowanie trendów w narracji muzealnej dotyczącej Polski Ludowej. Prowadzone prace pozwoliły określić, jaka długość wystaw jest najbardziej powszechna w narracji muzealnej w wybranym okresie (do dwóch lat oraz wystawy stałe). Wskazano najpopularniejsze kategorie: historia sztuki, historia polityczna, historia życia codziennego. Wyszczególniono trzy grupy ośrodków miejskich, w których narracja muzealna dotycząca Polski Ludowej jest obecna z różnym natężeniem. Czwarta grupa obejmuje miasta, w których w muzeach tematu Polski Ludowej nie podjęto w ciągu 28 lat lub nie można tego wiarygodnie stwierdzić.

Słowa kluczowe: narracja muzealna, wystawiennictwo, najnowsza historia Polski, Polska Ludowa, analiza ilościowa.

Przypisy

- ¹ W tekście ze względu na periodyzację 1944-1989 (o czym niżej) posługuję się umowną, propagandową nazwą państwa polskiego w latach 1944-1989, tj. Polska Ludowa, mając na uwadze fakt, że oficjalna nazwa państwa: Polska Rzeczpospolita Ludowa (PRL) została usankcjonowana w konstytucji z 22 lipca 1952 r. Szerzej zob. K. Kersten, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*, Poznań 1990.
- ² Szerzej zob. M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 20-21, 82; A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, M. Saryusz-Wolska (red.), Kraków 2009, s. 123.
- ³ Szerzej zob. *Muzealizacja/umuzealnienie*, w: *Słownik encyklopedyczny muzeologii*, A. Desvallées, F. Mairesse (red.), D. Folga-Januszewska (red. nauk. wyd. pol.), Warszawa 2020, s. 251-274; D. Folga-Januszewska, *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków 2015, s. 109-111; W. Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980, s. 14-57; P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011; J. Świecimski, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*, Kraków 1976.
- ⁴ Szerzej zob. A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011; eadem, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin 2018.
- ⁵ Cezury PRL-u, obowiązujące w wystawach muzealnych na podstawie przeprowadzonych badań, to zasadniczo lata 1944-1989. Początkowa data to 22 lipca 1944 r., czyli opublikowanie Manifestu lipcowego PKWN i powstanie Polski lubelskiej. Data wieńcząca na wystawach muzealnych to 1989 r. i okres pierwszych, częściowo wolnych wyborów z 4 czerwca. Jest to zwyczajowe, żywe w pamięci i znajdujące swoje odzwierciedlenie w narracjach muzealnych zakończenie Polski Ludowej. Z tej cezury wyłamała się jedna stała ekspozycja w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku (ECS). Za datę kończącą ustrój kuratorzy w ECS uznali 1991 r. Szerzej na temat periodyzacji czasów Polski Ludowej zob. A.L. Sowa, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Kraków 2011, s. 13-15.
- ⁶ Szerzej zob. M. Wąchała-Skindzier, *PRL w narracji muzealnej ostatniego 25-lecia*, „Światowid. Rocznik Muzeum PRL-u (w organizacji)” 2014, t. 1, s. 11-54; eadem, *Nostalgia i trauma – dwa oblicza pamięci. Kilka słów o PRL-u w narracjach muzealnych*, w: *Pytać mądrze. Studia z dziejów społecznych i kulturowych. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Chwalby*, A. Czocher, B. Klich-Kluczevska (red.), Kraków 2020, s. 249-268.
- ⁷ Szerzej zob. Wykaz muzeów w Polsce Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, www.nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-muzeow-w-polsce [dostęp: 16.09.2017]; Wykaz Muzeów działających w oparciu o statut bądź regulamin uzgodniony z ministrem właściwym do spraw kultury i dziedzictwa narodowego (wykaz nie jest tożsamy z Państwowym Rejestrem Muzeów), <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/wykaz-muzeow.php> [dostęp: 7.08.2022]; Państwowy Rejestr Muzeów działających w oparciu o statut bądź regulamin uzgodniony z ministrem właściwym do spraw kultury i dziedzictwa narodowego (baza w trakcie organizacji, <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php> [dostęp: 7.08.2022]). Wykaz muzeów oraz tematów wystaw, dotyczących PRL-u z lat 1989-2017, ujęty w formie Aneksu 1, w: M. Wąchała-Skindzier, *PRL w narracji muzealnej 1989-2017*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Chwalby, Kraków 2019 (mps w posiadaniu autorki).
- ⁸ W otrzymanym z zapytanych muzeów materiale znalazło się 11 wystaw o tematyce wojskowej. W trakcie ponownych obliczeń ekspozycje te zostały zakwalifikowane do kategorii „historia polityczna”.
- ⁹ Od Redakcji: W 2014 r. baza adresowa muzeów NIMOZ traktowała filie i oddziały jednego muzeum jako odrębne podmioty. Nie miała ona jednak, w przeciwieństwie do wykazu muzeów o statucie bądź regulaminie uzgodnionym przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego, charakteru prawnie obowiązującego, a jedynie pomocniczy.
- ¹⁰ Szerzej zob. E. Babbie, *Podstawy badań społecznych*, W. Betkiewicz i in. (tłum.), Warszawa 2008, s. 450-476.
- ¹¹ Szerzej zob. idem, *Badania społeczne w praktyce*, W. Betkiewicz i in. (tłum.), Warszawa 2003, s. 623.
- ¹² Szerzej zob. W.L. Neuman, *Basics of Social Research. Qualitative and Quantitative Approaches*, wyd. 2, London 2013; *Elektroniczny Podręcznik Statystyki PL*, Kraków, <http://www.statsoft.pl/textbook/stathome.html> [dostęp: 25.09.2017, ponowiony: 24.08.2022]. Przy obliczeniach statystycznych wsparł mnie dr Piotr Skindzier z Zakładu Teorii Względności i Astrofizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ¹³ Osiem kategorii wiodących: historia polityczna, historia życia codziennego, historia kultury, historia techniki, historia instytucji, sztuka ludowa, sztuka, historia wzornictwa; trzy kategorie pomocnicze: wystawa biograficzna, historia przemysłu, historia sportu.

Bibliografia

Źródła drukowane

Państwowy Rejestr Muzeów działających w oparciu o statut bądź regulamin uzgodniony z ministrem właściwym do spraw kultury i dziedzictwa narodowego (baza w trakcie organizacji, <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/rejestry-muzeow.php> [dostęp: 7.08.2022]).
Wykaz Muzeów działających w oparciu o statut bądź regulamin uzgodniony z ministrem właściwym do spraw kultury i dziedzictwa narodowego, <https://bip.mkidn.gov.pl/pages/rejestry-ewidencje-archiwa-wykazy/wykaz-muzeow.php> [dostęp: 7.08.2022].
Wykaz muzeów w Polsce Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, www.nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-muzeow-w-polsce [dostęp: 16.09.2017].
Wykaz muzeów oraz tematów wystaw, dotyczących okresu PRL-u z lat 1989-2017, ujęty w formie Aneksu 1, w: Maria Wąchała-Skindzier, *PRL w narracji muzealnej 1989-2017*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Andrzeja Chwalby, Kraków 2019 (mps w posiadaniu autorki).

Opracowania

- Assmann Aleida, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Magdalena Saryusz-Wolska (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2009.
- Babbie Earl, *Badania społeczne w praktyce*, Witold Betkiewicz i in. (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Babbie Earl, *Podstawy badań społecznych*, Witold Betkiewicz i in. (tłum.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Elektroniczny Podręcznik Statystyki PL, Kraków, <http://www.statsoft.pl/textbook/stathome.html> [dostęp: 25.09.2017, ponowiony: 24.08.2022].
- Folga-Januszewska Dorota, *Muzeum. Fenomeny i problemy*, Kraków 2015.
- Gluziński Wojciech, *U podstaw muzeologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Kersten Krystyna, *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*, SAWW, Poznań 1990.
- Neuman William Lawrence, *Basics of Social Research. Qualitative and Quantitative Approaches*, wyd. 2, Pearson Education, London 2013.
- Piotrowski Piotr, *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Słownik encyklopedyczny muzeologii, André Desvallées, François Mairesse (red.), Dorota Folga-Januszewska (red. nauk. wyd. pol.), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2020.
- Sowa Andrzej Leon, *Historia polityczna Polski 1944-1991*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Świecimski Jerzy, *Ekspozycja muzealna jako utwór architektoniczno-plastyczny. Podstawy teoretyczne ekspozycji naukowych w muzeach*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976.
- Wąchała-Skindzier Maria, *PRL w narracji muzealnej ostatniego 25-lecia*, „Światowid. Rocznik Muzeum PRL-u (w organizacji)” 2014, t. 1, s. 11-54.
- Wąchała-Skindzier Maria, *Nostalgia i trauma – dwa oblicza pamięci. Kilka słów o PRL-u w narracjach muzealnych*, w: *Pytać mądrze. Studia z dziejów społecznych i kulturowych. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Chwalbie*, Anna Czocher, Barbara Klich-Kluczevska (red.), Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków 2020, s. 249-268.
- Ziębińska-Witek Anna, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011.
- Ziębińska-Witek Anna, *Muzealizacja komunizmu w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018.

dr Maria Wąchała-Skindzier

Historyczka, muzeolożka, muzealnica. Autorka rozprawy doktorskiej poświęconej recepcji PRL-u w narracjach muzealnych w latach 1989–2017. Kustosza muzealna, kuratorka wystaw. Zainteresowania badawcze zogniskowane są wokół postpamięci, pamięci kulturowej, historii życia codziennego, kultury i tożsamości mieszkańców miast postsocjalistycznych, szczególnie Nowej Huty. Pracuje jako p.o. kierownika Działu Edukacji Muzeum Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie; maria.wachala-skindzier@mufo.krakow.pl, maria.wachala-skindzier@alumni.uj.edu.pl.

Word count: 5167; **Tables:** 1; **Figures:** 4; **References:** 13

Received: 08.2022; **Reviewed:** 09.2022; **Accepted:** 09.2022; **Published:** 10.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0016.0472

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

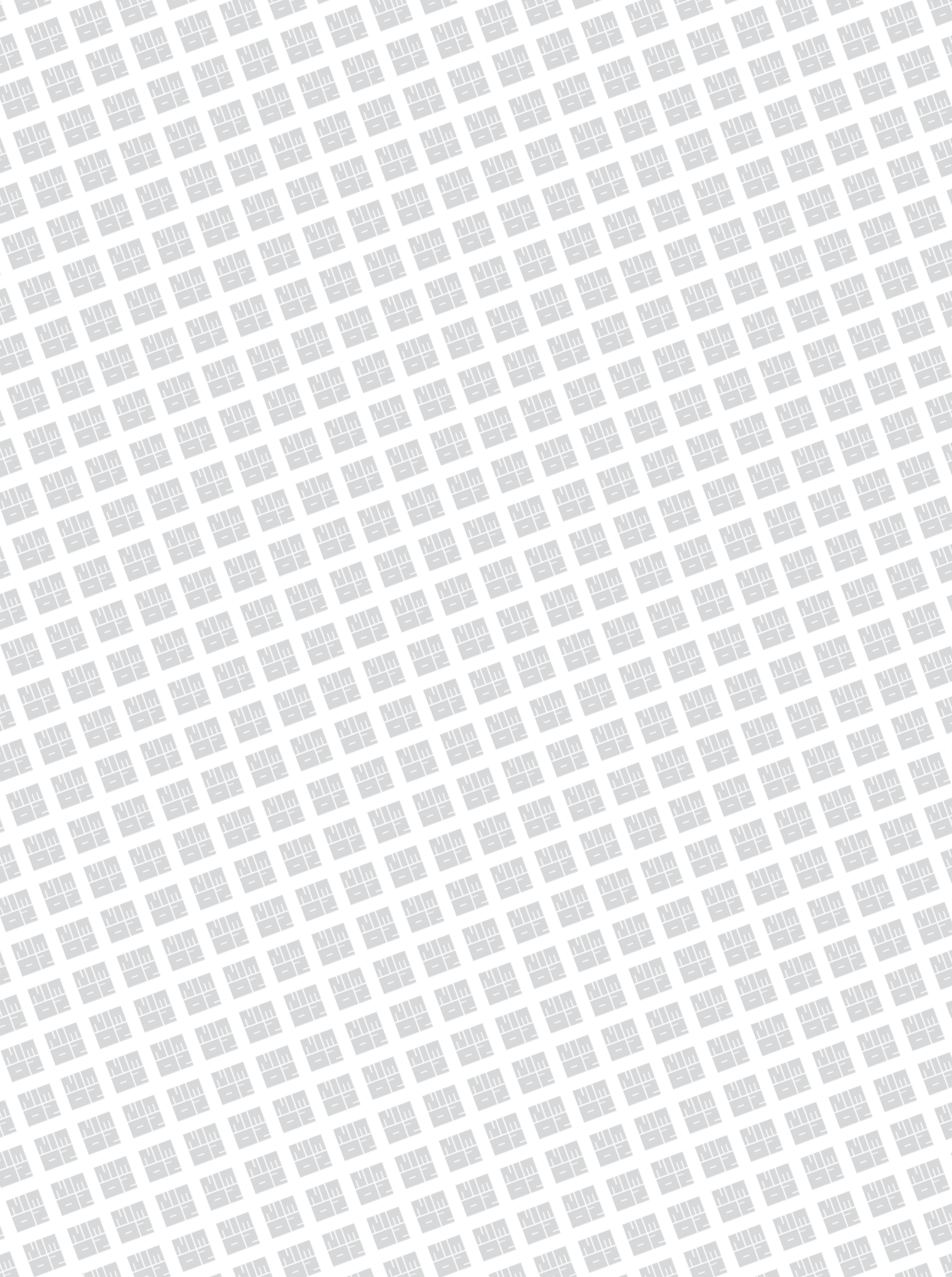


This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Wąchała-Skindzier M.; WYSTAWY DOTYCZĄCE CZASÓW POLSKI LUDOWEJ W POLSKICH MUZEACH W LATACH 1989–2017 W UJĘCIU ILOŚCIOWYM (STATYSTYCZNYM). *Muz.*, 2022(63): 185-193

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>





Narada Młodzieżowej Rady Muzeum przy Narodowym Muzeum Morskim w Gdańsku z pracownikami Działu Edukacji NMM, zdjęcie z Archiwum Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku

Meeting of the Youth Museum Council at the National Maritime Museum in Gdansk with the Museum's Education Department staff, Photo archive of the National Maritime Museum in Gdansk

ZARZĄDZANIE MUZEUM

museum management



SYTUACJA PRAWNA PRACOWNIKÓW MUZEÓW W PRZYPADKACH ŁĄCZENIA MUZEÓW Z INNYMI INSTYTUCJAMI KULTURY

LEGAL SITUATION OF MUSEUM EMPLOYEES IN THE CASE OF MERGING MUSEUMS WITH OTHER CULTURAL INSTITUTIONS

Iwona Gredka-Ligarska

Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID 0000-0002-9243-3158

Abstract: Mergers of cultural institutions, including museums, quite often arouse controversies and emotions, which we learn about from the media. The employees of the merging institutions involved may feel apprehensive about being secured employment from the new employer. A merger of a museum with another museum or with another cultural institution which is not a museum in legal terms is qualified as a transfer of a work establishment to another employer in the understanding of Art. 23¹ of the Labour Code. The

present paper is dedicated to the legal situation of museum employees of the merged museums. Its major part focuses on the rights of employees related to the transfer of a work establishment to another employer, and the paper answers the question whether employees' interests are sufficiently protected in such a situation. *De lege lata* analysis of the employees' situation yields *de lege ferenda* conclusions, since it seems that the legal protection of the transferred employees could be consolidated.

Keywords: museum employees, museum merger, cultural institutions, transfer of a work establishment to another employer, employer's obligation to provide information.

Wstęp

Prawodawca zezwala na to, aby muzea będące instytucjami kultury (muzea państwowe oraz samorządowe) były łączone z innymi instytucjami kultury, działającymi na podstawie przepisów o organizowaniu działalności kulturalnej (art. 5a Ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach [u.m.]¹). Jednakże, aby połączenie muzeum z inną instytucją kultury było prawnie skuteczne, konieczne należy łącznie spełnić dwie przesłanki. Po pierwsze, organizator może skorzystać z prawa do połączenia instytucji kultury tylko wtedy, gdy połączenie nie spowoduje uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań muzeum. Po drugie, skuteczność czynności prawnych stanowiących podstawę połączenia instytucji kultury uzależniona jest od jego pozytywnego zaopiniowania przez Radę do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej (Rada do Spraw Muzeów)². Warto nadmienić, iż połączenie muzeum z instytucją kultury niebędącą muzeum nie zawsze było prawnie dopuszczalne. Artykuł 5a u.m. w pierwotnym brzmieniu, obowiązującym od 1 stycznia 1999 r. do 31 grudnia 2011 r., dopuszczał łączenie muzeów będących instytucjami kultury wyłącznie z innymi muzeami³. W aktualnym stanie prawnym muzeum będące instytucją kultury może być połączone nie tylko z innym muzeum, ale również z inną – niebędącą muzeum – instytucją kultury. Łączenie instytucji kultury następuje na zasadach określonych w art. 18–19 oraz 21 Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (u.o.p.d.k.)⁴. Przepisy te określają zarówno materialne podstawy łączenia, jak i procedurę, w ramach której łączenie może być przeprowadzone⁵. Połączenie muzeum z inną instytucją kultury polega na utworzeniu jednej instytucji, w której skład wchodzi załogi i mienie należące do instytucji podlegających połączeniu (art. 19 ust. 1 u.o.p.d.k.).

Odnosząc teorię do praktyki, można wskazać, iż znane są przypadki protestów pracowników muzeum przeciwko połączeniu go z innym muzeum lub z inną instytucją kultury niebędącą muzeum⁶. Pracownicy łączonych instytucji kultury obawiają się zatrudnienia u nowego pracodawcy, w tym pogorszenia warunków pracy i płacy, a nawet likwidacji ich stanowiska pracy. Obawę może budzić również to, wedle jakiej koncepcji będzie prowadzona nowo utworzona instytucja kultury. Stąd też nastawienie pracowników do zamiaru połączenia muzeum z inną instytucją kultury często jest negatywne. Tymczasem po stronie organizatorów instytucji kultury – którzy zamierzają dokonać połączenia – można spotkać się z argumentacją, iż połączenie jest konieczne ze względu na racjonalizację wydatkowania środków publicznych oraz zwiększenie efektywności w zakresie wykonywania zadań instytucji kultury. W świetle powyższego powstaje pytanie o sytuację prawną pracowników muzeum w razie połączenia go z inną instytucją kultury. Czy zachowują oni swój status i czy ich uprawnienia są precyzyjnie określone? Czy ustawodawca zapewnia ochronę trwałości stosunku pracy? Czy pracownicy mogą sprzeciwić się połączeniu muzeum z inną instytucją kultury? Celem niniejszego artykułu jest analiza oraz ocena sytuacji prawnej pracowników muzeum w razie łączenia go z inną instytucją kultury. Przeprowadzone analizy pozwolą na przedstawienie sytuacji prawnej pracowników *de lege lata* oraz na sformułowanie wniosków *de lege ferenda*.

Materialne i proceduralne podstawy łączenia

Połączenie muzeum z inną instytucją kultury doprowadzi do utworzenia jednej instytucji kultury – z wszelkimi tego konsekwencjami, także po stronie pracowników – wówczas, gdy zachowane będą materialne oraz proceduralne podstawy łączenia instytucji kultury. Przestrzeganie obowiązujących reguł prawnych warunkuje legalność działań podejmowanych przez organizatorów. Natomiast naruszenie tych reguł może stanowić przesłankę wyeliminowania wadliwych aktów z obrotu prawnego w trybie nadzoru albo kontroli sądowej⁷. Połączenie instytucji kultury może nastąpić w jednym z dwóch przewidzianych przez ustawodawcę trybów, tj. w drodze aktu o połączeniu wydanego przez organizatora albo na podstawie umowy, którą zawierają organizatorzy łączonych instytucji kultury. Tryb łączenia muzeum z inną instytucją kultury uzależniony jest od tego, czy te łączone instytucje kultury zostały utworzone przez tego samego, czy przez różnych organizatorów. Jeżeli organizatorem jest minister lub kierownik urzędu centralnego, akt o połączeniu jest wydawany w formie zarządzenia. Jeśli natomiast organizatorem instytucji kultury jest jednostka samorządu terytorialnego, akt o połączeniu przybiera postać uchwały jej organu stanowiącego⁸. Jeżeli łączone instytucje kultury zostały utworzone przez tego samego organizatora – a zatem połączenie nastąpi w drodze aktu o połączeniu – organizator obowiązany jest na trzy miesiące przed wydaniem aktu podać do publicznej wiadomości informację o zamiarze i przyczynach takiej decyzji. Dopiero po dopełnieniu tego obowiązku zostanie wydany akt o połączeniu. Kolejny etap procedury łączenia instytucji kultury polega na nadaniu statutu nowo utworzonej instytucji kultury. Statut nadawany jest przez organizatora. Na koniec – tj. z dniem wpisu do rejestru nowo utworzonej instytucji kultury – organizator wykreśla z rejestru instytucje kultury, które uległy połączeniu.

Warto nadmienić, iż w doktrynie i orzecznictwie brak jednolitego stanowiska co do kwalifikacji prawnej aktów o połączeniu muzeów, z dalszymi, poważnymi tego konsekwencjami⁹. Rozbieżności ujawniły się szczególnie na kanwie sporu wokół aktu o połączeniu Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku i Muzeum Westerplatte i Wojny 1939. W postanowieniu z 30 stycznia 2017 r. (VII SA/Wa 2411/16) Wojewódzki Sąd Administracyjny w Warszawie zakwalifikował zarządzenie w sprawie połączenia państwowych instytucji kultury jako akt indywidualny, konkretny oraz zewnętrzny, co z kolei przesądza o tym, iż mieści się on w kategorii aktów kontrolowanych przez sądy administracyjne. Jednakże Naczelny Sąd Administracyjny, w postanowieniu z 5 kwietnia 2017 r. (II OZ 299/17), nie podzielił tego stanowiska¹⁰, co spotkało się ze zdecydowaną krytyką części przedstawicieli doktryny¹¹. Szczegółowa analiza przytoczonych rozbieżności wykracza poza ramy tematyczne niniejszego artykułu i dlatego nie została przeprowadzona. Zaistniałe rozbieżności są jednak na tyle istotne, że ich zasygnalizowanie w tym miejscu stało się konieczne.

Połączenie muzeum z inną instytucją kultury jako przejście zakładu pracy w rozumieniu art. 23¹ Kodeksu pracy

Połączenie muzeum z inną instytucją kultury kwalifikowane jest jako przejście zakładu pracy w rozumieniu art. 23¹

Kodeksu pracy (k.p.)¹². W przypadku łączenia muzeów zastosowanie znajduje zatem regulacja prawna odnosząca się do przekształceń wszelkich zakładów pracy, a nie tylko instytucji kultury. Przepis art. 23¹ k.p. stanowi implementację Dyrektywy Rady 2001/23/WE z 12 marca 2001 r. w sprawie zbliżenia ustawodawstw Państw Członkowskich odnoszących się do ochrony praw pracowniczych w przypadku przejęcia przedsiębiorstw, zakładów lub części przedsiębiorstw lub zakładów¹³. Zasadnicza funkcja tej dyrektywy polega na ochronie praw pracowników i jest realizowana poprzez umożliwienie im pozostania w zatrudnieniu u nowego pracodawcy na tych samych warunkach, które obowiązywały u dotychczasowego pracodawcy¹⁴. Przejęcie zakładu pracy na innego pracodawcę może mieć swoje źródło w czynności prawnej, akcie administracyjnym (np. decyzji uprawnionego organu), a także w akcie prawodawczym (np. ustawie)¹⁵.

Do zweryfikowania, czy nastąpiło przejście zakładu pracy na innego pracodawcę w rozumieniu art. 23¹ k.p., konieczne jest ustalenie, czy dana jednostka organizacyjna zachowuje tożsamość, co w szczególności wiąże się z ciągłością prowadzenia działalności tej jednostki¹⁶. W przypadku łączenia muzeum z innym muzeum lub z inną instytucją kultury niebędącą muzeum zadanie to jest ułatwione. Zagwarantowanie wykonywania dotychczasowych zadań – a zatem zachowanie ciągłości działalności – stanowi bowiem, na podstawie art. 5a u.m., ustawową przesłankę dopuszczalności łączenia muzeów. Innymi słowy, połączenie jest prawnie dopuszczalne i będzie prawnie skuteczne tylko wtedy, gdy zagwarantowana zostanie nienaruszalność wykonywania dotychczasowych zadań muzeum. Weryfikacji, czy warunek ten spełniono, dokonuje Rada do Spraw Muzeów¹⁷. Stąd też konsultacja z tą Radą jest obligatoryjna. Wymóg uzyskania opinii Rady kierowany jest przez ustawodawcę do organizatora i stanowi niezbędny warunek zgodnego z prawem aktu o połączeniu¹⁸. Jeśli zatem spełnienie przesłanki w postaci zagwarantowania dotychczasowej działalności muzeum zostanie zadeklarowane przez organizatora, a następnie zweryfikowane i pozytywnie zaopiniowane przez Radę do Spraw Muzeów, to na gruncie art. 23¹ k.p. nie powstają już wątpliwości co do przejścia zakładu pracy na nowego pracodawcę.

Konsekwencją przejścia zakładu pracy jest zmiana pracodawcy i wejście nowego pracodawcy w sytuację prawną dotychczasowego pracodawcy. Z chwilą przejścia zakładu pracy nowy pracodawca staje się z mocy prawa stroną w dotychczasowych stosunkach pracy nawiązanych na podstawie umowy o pracę (art. 23¹ § 1 w zw. z § 5 k.p.). W wyroku z 1 lutego 2000 r. Sąd Najwyższy podkreślił, iż *Przepis art. 23¹ § 1 KP jest bezwzględnie obowiązujący i przejęcie w tym trybie pracowników przez nowego pracodawcę następuje z mocy prawa, co nie jest uzależnione od jakichkolwiek czynności pracowników*¹⁹. Dodatkowo, w przypadku warunków zatrudnienia kształtowanych postanowieniami układów zbiorowych pracy, zastosowanie znajduje art. 241⁸ k.p. Automatyzm prawny dotyczy jednak wyłącznie stosunku pracy nawiązanego na podstawie umowy o pracę²⁰. Nie dotyczy natomiast stosunków pracy zawartych na podstawie innej niż umowa o pracę²¹, do których zastosowanie znajduje art. 23¹ § 5 k.p. Zasada automatyzmu obejmuje przy tym wyłącznie prawa pracownicze, nie obejmuje natomiast umów powiązanych ze stosunkiem pracy, np. umowy o zakazie konkurencji²². Nowy pracodawca jest związany wypowiedzeniem umowy o pracę, dokonany

jeszcze przed przejściem zakładu pracy, o ile sam nie dokona czynności zmierzającej do cofnięcia wypowiedzenia przed datą rozwiązania stosunku pracy²³.

Uprawnienia pracowników muzeów związane z przejściem zakładu pracy na nowego pracodawcę

W przypadkach łączenia muzeów, kiedy to dochodzi do przejścia zakładów pracy na nowego pracodawcę, pracownicy łączonych instytucji kultury zachowują swój status, a ich stosunki pracy trwają nadal na dotychczasowych warunkach i podlegają ochronie przed wypowiedzeniem (art. 23¹ § 6 k.p.). Można zatem wskazać, że z chwilą przejścia zakładu pracy na nowego pracodawcę warunki pracy i płacy przejmowanych pracowników pozostają niezmienione. Zmienia się jedynie pracodawca. W związku z przejściem zakładu pracy na nowego pracodawcę pracownicy zyskują jednak uprawnienia, które wymagają szerszego omówienia. Obowiązkowi informacyjnemu, nałożonemu – w art. 23¹ § 3 k.p. – na dotychczasowego oraz na nowego pracodawcę, odpowiada uprawnienie pracowników do otrzymania informacji o: 1. przewidywanym terminie przejścia zakładu pracy lub jego części na innego pracodawcę, 2. przyczynach przejścia, 3. prawnych, ekonomicznych oraz socjalnych skutkach dla pracowników, 4. zamierzonych działaniach dotyczących warunków zatrudnienia pracowników, w szczególności warunków pracy, płacy i przekwalifikowania. Jeśli u dotychczasowego oraz u nowego pracodawcy działają zakładowe organizacje związkowe, to – po myśli art. 26¹ ust. 1 Ustawy z 23 maja 1991 r. o związkach zawodowych (u.z.z.)²⁴ – pracodawcy ci są zobowiązani wymienione powyżej informacje przekazać na piśmie organizacjom związkowym. Jeżeli natomiast u pracodawców brak organizacji związkowych, to dotychczasowy oraz nowy pracodawca muszą spełnić obowiązek informacyjny bezpośrednio wobec swoich pracowników (art. 23¹ § 3 k.p.).

Obowiązek informacyjny – tak wobec zakładowych organizacji związkowych, jak i pracowników – należy wykonać na co najmniej 30 dni przed przewidywanym terminem przejścia zakładu pracy lub jego części na innego pracodawcę. Artykuł 23¹ § 3 k.p. oraz art. 26¹ ust. 1 u.z.z., w ich literalnym brzmieniu, odnieść można przede wszystkim do przypadków przejścia zakładu pracy przez innego, działającego już pracodawcę. Wówczas rzeczywiście mamy do czynienia z dotychczasowym pracodawcą oraz z nowym, ale istniejącym już pracodawcą. Natomiast w przypadku łączenia muzeów mamy wprawdzie dotychczasowego pracodawcę – i to nawet nie jednego, lecz co najmniej dwóch, jeśli łączone są dwie instytucje kultury – jednakże na 30 dni przed przewidywanym terminem przejścia zakładu pracy na nowego pracodawcę ten nowy pracodawca jeszcze nie istnieje. Powstanie on dopiero na podstawie aktu o połączeniu, wydanego przez organizatora albo na podstawie umowy, którą zawierają organizatorzy łączonych instytucji kultury. Określenie daty połączenia instytucji kultury (w akcie o połączeniu lub w stosownej umowie) jest zarazem kluczowe dla obliczania terminów, o których mowa w art. 23¹ § 3 oraz § 4 k.p. O ile jednak obowiązki dotychczasowego pracodawcy będą spoczywać na łączonych instytucjach kultury, o tyle obowiązki nowego pracodawcy musi wykonać organizator dokonujący łączenia (organizatorzy). Skoro bowiem na 30 dni przed przewidywanym terminem przejścia zakładu

pracy na nowego pracodawcę nie istnieje jeszcze ów nowy pracodawca (instytucja kultury, która powstanie dopiero na skutek połączenia), to obowiązek informacyjny może spełnić wyłącznie organizator (organizatorzy). Warto przypomnieć, że zgodnie z art. 18 ust. 3 u.o.p.d.k. organizator jest obowiązany na trzy miesiące przed wydaniem aktu o połączeniu instytucji kultury podać do publicznej wiadomości informację o zamiarze i przyczynach takiej decyzji. Jednakże uczynienie przez organizatora zadość temu obowiązkowi nie jest równoznaczne z wypełnieniem obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. oraz z art. 26¹ ust. 1 u.z.z., który jest znacznie bardziej rozbudowany, a adresatami informacji są odpowiednio zakładowe organizacje związkowe lub pracownicy.

Ustawodawca nie przewidział żadnych sankcji za niewykonanie obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. Tymczasem dopełnienie tego obowiązku z punktu widzenia interesów pracowników jest niezwykle ważne i pozostaje w ścisłym związku z uprawnieniem przewidzianym w art. 23¹ § 4 k.p. Zgodnie z tym przepisem w terminie dwóch miesięcy od przejścia zakładu pracy lub jego części na innego pracodawcę pracownik może bez wypowiedzenia, a jedynie za siedmiodniowym uprzedzeniem, rozwiązać z nowym pracodawcą stosunek pracy²⁵. Aby jednak dokonać trafnej oceny i podjąć właściwą decyzję co do dalszego zatrudnienia, pracownik potrzebuje od pracodawcy informacji objętych obowiązkiem informacyjnym. Pracownik nie może sprzeciwić się przejściu zakładu pracy na nowego pracodawcę²⁶, ale ma prawo wiedzieć, co czeka go w przyszłości w związku z tą zmianą. Niewykluczone, że nowo utworzona instytucja kultury będzie prowadzona według koncepcji odmiennej od tych, które przyświecały poszczególnym instytucjom kultury przed ich połączeniem. W dłuższej perspektywie zmianie mogą ulec również warunki zatrudnienia u nowego pracodawcy. Jeśli zatem pracodawca nie dopełni obowiązku na nim obowiązku informacyjnego, to pracownik będzie pozbawiony wiedzy niezbędnej do dokonania właściwego wyboru – czy pozostać w stosunku pracy u nowego pracodawcy, czy skorzystać z uprawnienia z art. 23¹ § 4 k.p.

Brak sankcji za niewykonanie obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. ocenić należy krytycznie, tym bardziej że niedopełnienie w terminie obowiązku informacyjnego, o którym mowa w art. 26¹ ust. 1 u.z.z., podlega grzywnie albo karze ograniczenia wolności (art. 35 ust. 1 pkt 4 u.z.z.). W doktrynie podniesiono, iż do czasu wykonania obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. pracownicy mogą wstrzymać się od kontynuowania stosunku pracy, powołując się na nieznaną sobie warunków zatrudnienia u nowego pracodawcy²⁷. Wyrażone zostało również stanowisko, iż niewykonanie lub nienależyte wykonanie obowiązku informacyjnego uzasadnia odpowiedzialność odszkodowawczą pracodawcy na zasadach określonych w art. 471 Kodeksu cywilnego w zw. z art. 300 k.p.²⁸ Brak jednoznacznej sankcji sprawia jednak, że naruszenie obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. jest bagatelizowane, co potwierdza orzeczenie Sądu Najwyższego z 6 maja 2003 r.²⁹

Podsumowanie

Niniejszy artykuł – z uwagi na ograniczoną objętość – nie wyczerpuje tematu sytuacji prawnej pracowników muzeów w razie połączenia muzeum z innym muzeum lub z inną instytucją kultury niebędącą muzeum. W opracowaniu tym poruszono jednak zagadnienia najistotniejsze z punktu widzenia ochrony interesów pracowników. Z myślą o przejmowanych pracownikach muzeów – i o innych przejmowanych pracownikach także – warto postulować wprowadzenie przez ustawodawcę sankcji za niedopełnienie obowiązku informacyjnego z art. 23¹ § 3 k.p. Naruszenie tego obowiązku należałoby dodać do katalogu zawartego w art. 281 § 1 k.p., kwalifikując je jako wykroczenie przeciwko prawom pracownika, podlegające karze grzywny od 1000 zł do 30 000 zł. Ustanowienie sankcji za niedopełnienie obowiązku informacyjnego uczyniłoby ten obowiązek bardziej realnym, a co za tym idzie, stanowiłoby wzmocnienie praw pracowników w razie przejścia zakładu pracy na innego pracodawcę w rozumieniu art. 23¹ k.p.

Streszczenie: Łączenie instytucji kultury – w tym muzeów – w praktyce nierzadko budzi emocje i jest przedmiotem kontrowersji, o których donoszą media. Po stronie pracowników łączonych instytucji mogą pojawić się obawy dotyczące zatrudnienia u nowego pracodawcy. Połączenie muzeum z innym muzeum lub z inną instytucją kultury, niebędącą muzeum w sensie prawnym, kwalifikowane jest jako przejście zakładu pracy w rozumieniu art. 231 Kodeksu pracy. Niniejszy artykuł został poświęcony sytuacji prawnej

pracowników łączonych muzeów. Główna część opracowania koncentruje się na uprawnieniach pracowników związanych z przejściem zakładu pracy na innego pracodawcę i odpowiada na pytanie, czy interesy pracowników w takich przypadkach są należycie zabezpieczone. Rozważania na temat sytuacji pracowników *de lege lata* doprowadziły do sformułowania wniosków *de lege ferenda*. Wydaje się bowiem, że ochrona prawna przejmowanych pracowników mogłaby być wzmocniona.

Słowa kluczowe: pracownicy muzeów, łączenie muzeów, instytucje kultury, przejście zakładu pracy na innego pracodawcę, obowiązek informacyjny pracodawcy.

Przypisy

- ¹ Dz.U. 1997, nr 5, poz. 24 z późn. zm.
- ² Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021, s. 158-159, komentarz do art. 5a u.m.
- ³ Prawna możliwość łączenia muzeów z innymi instytucjami kultury została wprowadzona na skutek nowelizacji art. 5a u.m., dokonanej poprzez art. 4 pkt 1 Ustawy z 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw (Dz.U.11.207.1230). Zmiana weszła w życie z dniem 1 stycznia 2012 r.
- ⁴ Dz.U. 1991, nr 114, poz. 493 z późn. zm.
- ⁵ Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 159.
- ⁶ Zob. np.: <https://www.ozzip.pl/informacje/malopolskie/item/2448-krakow-protest-przeciwko-polaczeniu-bunkra-i-mocaku> [dostęp: 6.06.2022]; <https://polskie-radio24.pl/5/3/Artykul/1672147,Minister-przesunal-date-polaczenia-Muzeum-II-Wojny-Swiatowej-z-Muzeum-Westerplatte-i-Wojny-1939> [dostęp: 6.06.2022].
- ⁷ Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 161. Zob. też: Wyrok NSA z dnia 26 lutego 2019 r., II OSK 3524/18, LEX nr 2642679; wyrok NSA z dnia 28 września 2016 r., II OSK 3182/14, LEX nr 2274948; wyrok NSA z dnia 6 kwietnia 2016 r., II OSK 1899/14, LEX nr 2081344; wyrok NSA z dnia 15 listopada 2005 r., II OSK 235/05, LEX nr 196688.
- ⁸ Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 160.
- ⁹ Szeroko na temat kwalifikacji prawnej aktów o połączeniu instytucji kultury zob. P. Antoniuk, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 52; K. Zalasńska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 139; Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 131; S. Grajewski, A. Jakubowski, *Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Komentarz*, Warszawa 2016, źródło: Legalis; Z. Czarnik, J. Posłuszny, *Zakład publiczny*, w: M. Cherka i in., *Podmioty administrujące*, Warszawa 2011 („System Prawa Administracyjnego”, R. Hauser, Z. Niewiadomski, A. Wróbel (red.), t. 6), s. 460.
- ¹⁰ LEX nr 2268515. Zob. też: M. Sieradzka, *Kognicja sądu administracyjnego w sprawach o połączenie instytucji kultury. Glosa do postanowienia WSA z dnia 30 stycznia 2017 r., VII SA/Wa 2411/16*, źródło: LEX.
- ¹¹ Zob. Z. Kmiecik, *Postępowanie sądowoadministracyjne – skarga na zarządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego o połączeniu instytucji kultury – zażalenie na postanowienie o wstrzymaniu wykonania zaskarżonego zarządzenia – zakres kontroli zaskarżonego aktu. Glosa do postanowienia NSA z dnia 5 kwietnia 2017 r., II OZ 299/17*, „Orzecznictwo Sądów Polskich” 2017, nr 9, poz. 87; Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 132-133, 153-155.
- ¹² S. Grajewski, A. Jakubowski, *op. cit.*
- ¹³ Dz.U.UE.L.2001.82.16 z dnia 2001.03.22.
- ¹⁴ M. Tomaszewska, w: *Kodeks pracy. Komentarz*, t. 1: Art. 1-113, K.W. Baran (red. nauk.), wyd. 5, Warszawa 2020, źródło: LEX, komentarz do art. 23¹ k.p.; Ł. Pisarczyk, *Przebieg zakładu pracy na innego pracodawcę*, Warszawa 2002, s. 181.
- ¹⁵ Zob. Wyrok SN z dnia 16 marca 2010 r., II PK 191/09.
- ¹⁶ Tak zwany test Spijkersa. Zob. Wyrok ETS z dnia 18 marca 1986 r. w sprawie 24/85, Josef Maria Antonius Spijkers przeciwko Gebroeders Benedik Abattoir CV and Alfred Benedik en Zonen BV; M. Tomaszewska, w: *Kodeks pracy...*, źródło: LEX.
- ¹⁷ W doktrynie podkreślono, iż połączenie muzeum z inną instytucją kultury wymaga zasięgnięcia opinii Rady do Spraw Muzeów właśnie ze względu na to, że art. 5a u.m. dopuszcza połączenie jedynie pod warunkiem, że nie spowoduje ono uszczerbku w wykonywaniu dotychczasowych zadań. Zob. Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 162; wyrok NSA z dnia 6 kwietnia 2016 r.; II OSK 1899/14; LEX nr 2081344.
- ¹⁸ Z. Cieślík, w: Z. Cieślík, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *op. cit.*, s. 162.
- ¹⁹ I PKN 508/99, OSNP 2001/12, poz. 412.
- ²⁰ M. Tomaszewska, w: *Kodeks pracy...*, źródło: LEX.
- ²¹ W tym miejscu warto przypomnieć, że zgodnie z polskim prawem pracy stosunek pracy może być nawiązany na podstawie: umowy o pracę, powołania, wyboru, mianowania lub spółdzielczej umowy o pracę.
- ²² M. Tomaszewska, w: *Kodeks pracy...*, źródło: LEX.
- ²³ Wyrok SN z dnia 13 maja 1998 r., I PKN 101/98, OSNP 1999/10/332.
- ²⁴ Dz.U. 2022, poz. 854.
- ²⁵ Rozwiązanie stosunku pracy w tym trybie powoduje dla pracownika skutki, jakie przepisy prawa pracy wiążą z rozwiązaniem stosunku pracy przez pracodawcę za wypowiedzeniem (art. 23¹ § 4 zd. drugie k.p.).
- ²⁶ A. Sobczyk, P. Korus, *Test Spijkersa i test Süzen a pojęcie części zakładu pracy opartej o kryterium osobowe*, „Praca i Zabezpieczenie Społeczne” 2017, nr 1, s. 9.
- ²⁷ G. Gwoździewicz, T. Zieliński, w: *Kodeks pracy. Komentarz*, L. Florek (red.), wyd. 7, Warszawa 2017, art. 23 (1), źródło: LEX, komentarz do art. 23¹ k.p.; zob. też: W. Muszalski, w: *Kodeks pracy. Komentarz*, W. Muszalski (red.), Warszawa 2000, s. 69, komentarz do art. 23¹ k.p.
- ²⁸ Wyrok SN z dnia 18 września 2003 r., I PK 280/02, niepubl. Zob. też: K. Jaśkowski, w: E. Maniewska, K. Jaśkowski, *Kodeks pracy. Komentarz*, wyd. 11, Warszawa 2019, art. 23 (1), źródło: LEX, komentarz do art. 23¹ k.p.; M. Gersdorf, w: *Kodeks pracy. Komentarz*, Z. Salwa (red.), Warszawa 2008, s. 84, komentarz do art. 23¹ k.p.
- ²⁹ I PKN 219/01, OSNP 2004/15/264.

dr Iwona Gredka-Ligarska

Doktor nauk prawnych i adiunkt w Instytucie Nauk Prawnych Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, adwokat. Przewodnicząca Rady Programowej Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w latach 2016–2022. Specjalista z zakresu prawa ochrony dziedzictwa kultury, prawa muzeów, prawa cywilnego oraz prawa pracy. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM). Autorka kilkunastu publikacji naukowych poświęconych prawnym aspektom działalności muzeów oraz ochronie dziedzictwa kultury; iwona.gredka-ligarska@us.edu.pl.

Word count: 3 699; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 29

Received: 06.2022; **Reviewed:** 07.2022; **Accepted:** 07.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9878

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Gredka-Ligarska I.; SYTUACJA PRAWNA PRACOWNIKÓW MUZEÓW W PRZYPADKACH ŁĄCZENIA MUZEÓW Z INNYMI INSTYTUCJAMI KULTURY. Muz., 2022(63): 144-149

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Viola silvestris

Viola silvestris (fiolka leśna), Puszcza Sandomierska, fot. Jan Z. Włodek, 24 kwietnia 1926 r.,
Autochrom Lumière, Archiwum Rodziny Włodków z Dąbrowicy, sygn. 412/1/0/5.4.1/50

Viola silvestris (wood violet), Sandomierz Forest, Photo Jan Z. Włodek, 24 April 1926,
Lumière Autochrome, Archive of the Włodek Family of Dąbrowica, ACNO 412/1/0/5.4.1/50

DIGITALIZACJA W MUZEACH digitisation in museums



Muz., 2022(63): 65-78
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 05.2022
data recenzji – 06.2022
data akceptacji – 06.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9252

ZNACZENIE TECHNOLOGII INFORMACYJNO- -KOMUNIKACYJNYCH (ICT) DLA WZBOGACENIA DOŚWIADCZENIA ZWIEDZAJĄCYCH (VX) NA PRZYKŁADZIE MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU W SZARDŻY

**THE IMPACT OF INFORMATION AND
COMMUNICATION TECHNOLOGY ON
ENHANCING MUSEUM'S VISITOR EXPERIENCE:
THE CASE OF THE SHARJAH MUSEUM OF ISLAMIC
CIVILIZATION**

Said Nasser Mohammed

Wielkie Muzeum Egipskie
ORCID 0000-0001-6779-7809

Monther Jamhawi

Uniwersytet Szardży
ORCID 0000-0003-0062-5038

Abstract: Museums are progressively using ICT to reinforce cultural and heritage tourism. Museums are vital in transmitting cultural values, propagating traditions, and linking current generations to their heritage. ICT has recently gained prominence for its ability to stimulate creative approaches. The use of ICT in museum operations is widespread, particularly in the areas of presentation and preservation. Museums, according to previous research, use a range of ICT tools to enhance the visitor experience (VX) through modernizing their exhibits and object interpretation.

Keywords: ICT, Sharjah Museum of Islamic Civilization, visitor experience, exhibition, digital.

Wstęp

W ciągu ostatniego dwudziestolecia technologie informacyjno-komunikacyjne (*Information-Communication Technology* – ICT) stały się podstawą współczesnego życia. Trudno sobie dziś wyobrazić świat pozbawiony urządzeń cyfrowych, Internetu czy komputerów. Technologie przenikają w zasadzie wszystkie aspekty naszego życia – od pracy i rozrywki po nawiązywanie kontaktów z innymi osobami, zmieniając nasze postrzeganie świata¹. W ostatnich latach muzea koncentrowały swoje wysiłki na obecnych i przyszłych oczekiwaniach publiczności, starając się stworzyć programy oraz wystawy, które będą się jej podobać. Muzea muszą także starać się dostosować do zmian społecznych i kulturowych, wprowadzając nowe sposoby edukowania publiczności oraz dostarczania jej rozrywki².

Muzea zwiększają wykorzystanie ICT nie tylko w celu ułatwienia sobie zarządzania instytucją w zakresie instalacji, wystawiennictwa czy danych, ale również adresując je bezpośrednio do publiczności, gdyż dostrzegają w tych technologiach potencjał uatrakcyjnienia odbioru wystawy dla zwiedzających³.

Wspaniałość ICT polega na możliwości kreatywnego angażowania publiczności oraz rozciągnięcia jej zaangażowania poza mury muzeum⁴. Rozliczne technologie pozwalają zwiedzającemu znaleźć się w samym centrum doświadczenia – poczynając od publikacji w czasie rzeczywistym jego zdjęć obok eksponatów, po zdjęcia obiektów, które zwiedzający może zabrać ze sobą do domu⁵. W tym artykule omówiona została skuteczność ICT we wzbogacaniu doświadczenia zwiedzających (*Visitor's Experience* – VX) oraz nawiązywania więzi między muzeum a jego publicznością.

1. Ramy teoretyczne

1.1. Stosowanie ICT w muzeach w ujęciu historycznym

W muzeach już od kilkudziesięciu lat wykorzystuje się przenośne urządzenia pełniące rolę przewodników, przy czym najstarsze z nich pojawiły się pod koniec lat 50. XX w., kiedy Acousticguides po raz pierwszy użyli magnetofonu szpulowego do oprowadzania zwiedzających po domu Eleanor Roosevelt⁶. Loïs Tallon (2008) wspominał, że pierwsze

The purpose of this paper is to gain a better understanding of the VX as well as to evaluate the visitors' standpoint on ICT in museums.

The research was applied to the Sharjah Museum of Islamic Civilization. Two primary approaches were used, which include qualitative data such as literature reviews and interviews, as well as quantitative data as the main ways that employ questionnaires. Findings indicate that integrating technological tools can enrich the VX in museums by allowing for the usage of a variety of digital media types.



1. Audioprzewodnik „Sound-Trek” w 1961 r. w Narodowym Muzeum Historii Amerykańskiej (Othman & Petrie & Power, 2011)

1. An audio-guide on ‘Sound-Trek’ in 1961 at the National Museum of American History (Othman & Petrie & Power, 2011)

przewodniki, które zwiedzający dostawał do ręki, pojawiły się w 1952 r. przy okazji wystaw w amsterdamskim Stedelijk Museum⁷. Rozwiązanie takie zastosowano niemal dekadę później w Narodowym Muzeum Historii Amerykańskiej, które wykorzystowało audioprzewodnik „Sound-Trek” w 1961 r.⁸

Na początku lat 60. ubiegłego stulecia wiele muzeów zaczęło badać potencjalne korzyści wynikające z automatyzacji zarządzania zbiorami za pomocą programów, które miały skomputeryzować zbiory. Najwcześniejsze systemy opracowano na komputerach *mainframe* – wykorzystywano je do gromadzenia szczegółów opisów obiektów. Museum Computer Network (MCN), firma założona w USA w 1967 r., zaczęła się rozwijać i dystrybuować między swoimi organizacjami członkowskimi system GRIPHOS (*Generalized Retrieval and Information Processing for Humanities Oriented Studies*).

Pierwszy projekt, którym zajęła się MCN, polegał na oszacowaniu wymogów dotyczących organizacji informacji oraz dostępu do dwunastu muzeów sztuki w całym kraju. W 1967 r. MCN była sponsorem pierwszej konferencji na temat komputerów oraz przyszłych aplikacji dla muzeów, która odbyła się w nowojorskim Metropolitan Museum of Art. W podobnym duchu w latach 70. w licznych międzynarodowych dokumentach o ochronie zabytków kładziono nacisk na konieczność wykorzystania ICT na różnych poziomach interpretacji i prezentacji⁹. Przykładowo konwencja UNESCO z 1972 r. podkreśla, że prezentowanie dóbr kultury winno być zharmonizowane z postępem w zakresie komunikacji, multimediiów, zautomatyzowanego zarządzania danymi, innych urządzeń technicznych oraz trendów występujących w edukacji i rozrywce. W procesie przedstawiania zabytków czy dóbr kultury należy także wykorzystywać media informacyjne¹⁰.

Pod koniec lat 80. wymyślono nowe technologie, które wspomagały tworzenie obrazów cyfrowych, muzea zaczęły więc eksperymentować z rozwojem baz danych zdigitalizowanych obrazów. Począwszy od lat 90., wraz z upowszechnieniem się Internetu, wzrosła liczba wykorzystywanych narzędzi ICT, gdyż muzealnicy szukali sposobów na wymianę danych dotyczących swoich kolekcji. W obecnych czasach najważniejsze wyzwanie, przed jakim stoją muzealnicy, to zmieniający się świat wiedzy oraz digitalizacja¹¹. Nie jest to zmiana rewolucyjna. Zasadnicza wartość muzeum w nowym świecie odnosi się do edukowania i inspirowania publiczności poprzez zbiory, zatem to zaledwie kontynuacja ewolucyjnego procesu charakteryzującego społeczność muzealników od 150 lat¹².

1.2. Rola ICT w wystawach muzealnych

Aplikacje ICT nigdy nie zastąpią samej wizyty w muzeum. Niemniej jednak w dzisiejszych czasach na udanych wystawach niemal zawsze wykorzystywane są nowoczesne technologie¹³. Znajdują one zastosowanie w pracach nad ich projektowaniem. Każde muzeum ma swój plan wystawy, składający się z ekspozycji, tekstów, nagrań wizualnych, obrazów oraz innych elementów, z których wszystkie muszą ze sobą współgrać. Techniki informacyjne mogą pomóc w aranżacji komponentów wizualnych i tekstowych¹⁴. ICT dostarcza ponadto elementów do cyfryzacji kolekcji w cyberprzestrzeni, a ta z kolei może rozbudzić zainteresowanie publiczności, zwłaszcza tej reprezentującej pokolenie internetowe, czyli osób, które mogłyby nie brać pod uwagę zwiedzenia muzeum. Muzea muszą dostosowywać swoje podejście do nowego pokolenia odbiorców poprzez nowe badania oraz uwzględnienie najświeższych nawyków czy kulturowych preferencji. W rzeczywistości jednak, w miarę jak w kontekście muzealnym rośnie wykorzystanie aplikacji ICT, pośrednictwo człowieka może się okazać tym bardziej potrzebne¹⁵.

Coraz większym uznaniem cieszy się stosowanie technik informacyjnych w obiektach dziedzictwa kulturowego oraz muzeach, zwłaszcza że wzbogacają one doświadczenie zwiedzających (VX). Poniższe akapity podsumowują aspekty, w których nowoczesne technologie mogą stanowić wartość dodaną wystawy muzealnej.

1) Atrakcyjność wystawy. Wprawdzie środowisko muzealne ewoluuje wraz z nowymi technologiami, podstawowe funkcje udostępniania, naukowego opracowania i konserwacji zbiorów nie uległy zmianie. Jedną z zalet zastosowania

nowoczesnych technologii w muzeum jest możliwość przygotowania doskonałej ekspozycji obiektów muzealnych.

2) Rozrywka. Nowoczesne technologie dają możliwość zastosowania najróżniejszych koncepcji interpretacji. Aplikacje interaktywne mają uczyć i bawić. To połączenie rozrywki z *edutainment* – zabawą przechodzącą w naukę¹⁶.

3) Udostępnianie i interpretacja. Urządzenia cyfrowe w coraz większym stopniu wykorzystywane są do interpretacji z perspektywy historycznej oraz przedstawiania procesu, dostarczając nowych interaktywnych powiązań między publicznością i obiektami dziedzictwa. Cyfrowe doświadczenie w coraz większym stopniu staje się nieodzownym elementem doświadczenia zwiedzających¹⁷.

4) Edukacja. W czasie wizyty w muzeum publiczność chętniej wyraża chęć uczenia się, jeśli warstwy treściowe pozwalają na interakcję. To zwiedzający wybierają informację, którą zechcą zapamiętać. Ta sama aplikacja może być zatem wykorzystywana przez różne kategorie publiczności. Dostępna i zrozumiała¹⁸.

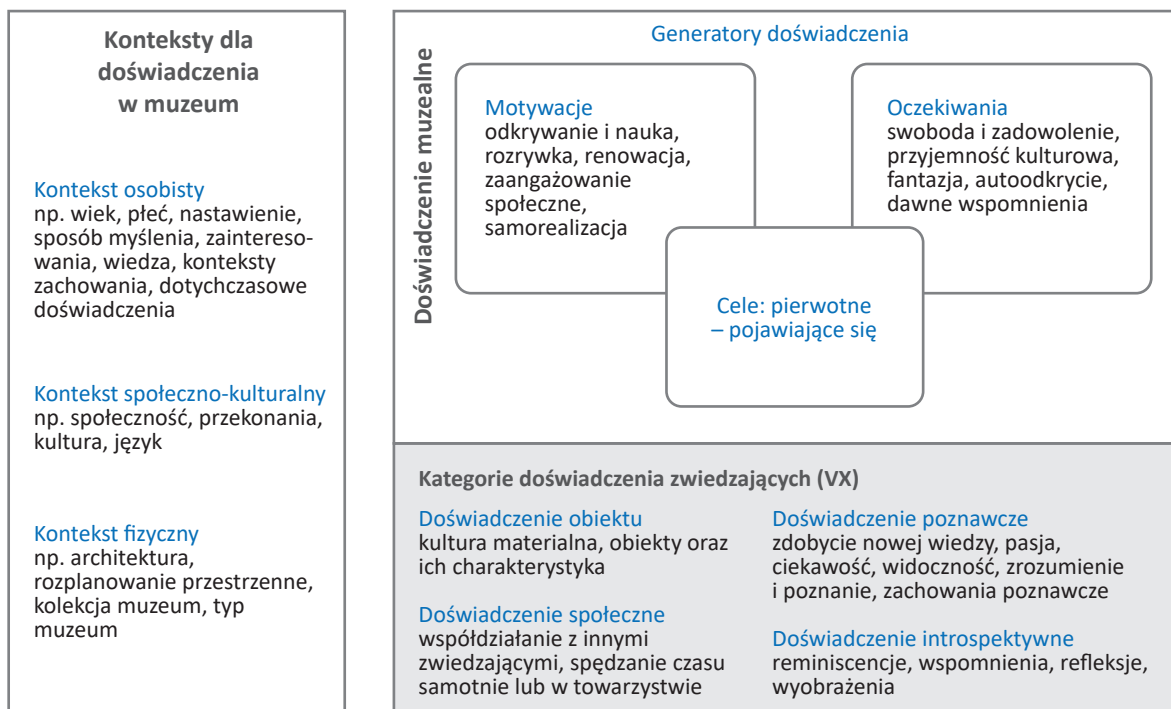
5) Użyteczność. Jeśli aplikacje są łatwe w obsłudze, użytkownik szybko odnajdzie poszukiwaną treść¹⁹.

1.3. Doświadczenie zwiedzających

Wartościowe doświadczenie zwiedzających (VX) w muzeum to takie, które współgra z interpersonalnymi punktami widzenia, umiejętnościami, krytycznym myśleniem, dotychczasowymi doświadczeniami oraz bieżącymi kontekstami²⁰. Innymi słowy, doświadczenie zwiedzających to chwilowa lub trwała, percepcyjna lub osobista reakcja danej osoby na jakieś działanie, miejsce bądź wydarzenie odbywające się poza otoczeniem, w którym zwykle przebywa²¹. Dostarczenie zwiedzającym wzbogaconego doświadczenia w muzeum czy danym obiekcie dziedzictwa poprawia jakość wizyty, polepsza jej odbiór i pozyskuje popleczników. Zwiedzający, którzy z większą intensywnością pozytywnie odbierają wystawę, odczuwają silniejszą motywację, by ponownie odwiedzić muzeum²².

Zahava D. Doering, Andrew J. Pekarik i David A. Karns w opracowaniu z 1999 r., opartym na długotrwałym badaniu, zarysowali cztery typy doświadczenia zwiedzających (s. 157–159):

- Doświadczenie przedmiotu skupia się na elementach zewnętrznych w stosunku do zwiedzającego, takich jak autentyczność przedmiotu, jego wartość i estetyka; pragnienie nabycia przedmiotu; promocja własnego rozwoju zawodowego.
- Doświadczenie poznawcze to motywacja inspirująca do interpretacji oraz integracji elementów poznania w ekspozycji lub wystawie w celu pozyskania wiedzy bądź pogłębienia swojego zrozumienia.
- Doświadczenie introspektywne to emocje, jakie wzbudziły w nas przedmiot bądź ekspozycja, które powodują, że zagłębiamy do swojego wnętrza, pragnąc przeżyć intymne lub prywatne (introspektywne) doświadczenie, np. przez wizualizację innych czasów bądź lokalizacji; refleksja nad istotą; przeżywanie na nowo osobistych wspomnień; doświadczenie duchowego związku lub odczucie wzajemnych powiązań – współpowiązania itd.
- Doświadczenie społeczne to interakcja z ludźmi, do której dochodzi w trakcie odwiedzania wystawy lub bezpośrednio po nim, np. spędzenie czasu z osobami nam najbliższymi, doświadczenie radości widocznej na twarzy uczącego się dziecka²³.



2. Analityczne ramy pokazujące źródła oraz elementy składowe doświadczenia zwiedzających (VX) (Loboda et al., 2018, September)

2. Analytical framework that shows the source and components related to the visitor experience (Loboda et al., 2018, September)

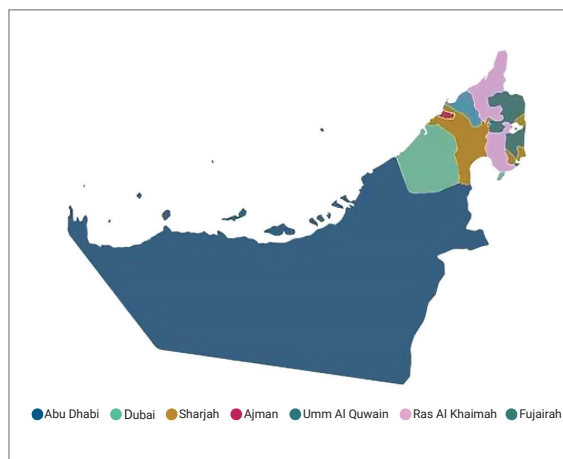
1.4. Studium przypadku – Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży

1.4.1. Muzea w Zjednoczonych Emiratach Arabskich

Przypomnijmy: Zjednoczone Emiraty Arabskie (ZEA) to federacja siedmiu emiratów położonych na wschodnim wybrzeżu Półwyspu Arabskiego (Azja Zachodnia). Tworzą je następujące emiraty: Abu Zabi, Dubaj, Szardża, Ajman, Umm al-Kajwajn, Ras al-Chajma oraz Fudżajra. Federację utworzono 2 grudnia 1971 r.²⁴

Zjednoczone Emiraty Arabskie zainicjowały budowę muzeów ok. 50 lat temu. Państwo zaczęło od gromadzenia zbiorów dziedzictwa, także archeologicznego, dążąc do ochrony dokonywanych odkryć archeologicznych, kultury, dziedzictwa i tożsamości społeczeństwa²⁵.

ZEA stały się regionalnym centrum innowacyjności Bliskiego Wschodu oraz Afryki, dokonując inwestycji w sektorze kreatywnym oraz kultury²⁶. Intensywnie pracowały nad rozbudowaniem swojej bazy muzealnej, świadome, że muzea stanowią platformę kultury i turystyki łączącej przeszłość i jej wyjątkowość ze współczesnością Zjednoczonych Emiratów oraz ich przyszłością, pozwalając się im przekształcić w popularny kierunek turystyczny. Jak wynika z najnowszych statystyk, w kraju istnieje obecnie ok. 165 muzeów, z czego 55 to muzea państwowe, a 110 znajduje się w rękach prywatnych²⁷. Dzięki wsparciu władz państwowych muzea stają się przyciągającymi licznych turystów atrakcjami. Dzięki swej silnej pozycji w polityce kulturalnej kraju tworzą platformy pozwalające na całościowe ukazanie bogactwa kulturowego ZEA²⁸.



3. Zjednoczone Emiraty Arabskie – mapa ukazująca siedem emiratów, <https://www.moec.gov.ae/en/emirates-of-the-uae>

3. U.A.E. country map showing the country's seven emirates, <https://www.moec.gov.ae/en/emirates-of-the-uae>

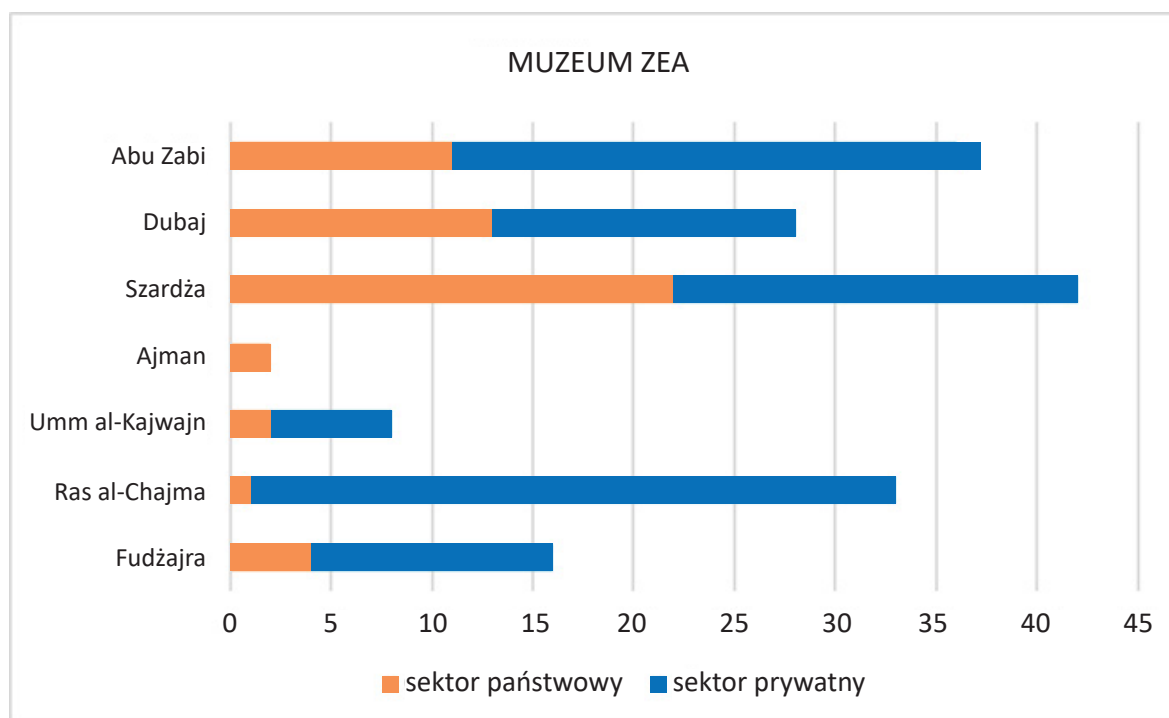
1.4.2. Muzea w Szardży

W 2006 r. utworzono specjalną agendę rządową – Zarząd Muzeów Emiratu Szardży, który ma pod swoimi auspicjami 17 muzeów koncentrujących się na trzech zasadniczych obszarach tematycznych: odkrycia i nauka, dziedzictwo oraz historia. Zatem obok sztuki i kultury islamu zajmują się one taką tematyką, jak archeologia, historia i życie w akwenach.

Tabela 1. Państwowe muzea pod auspicjami Zarządu Muzeów Emiratu Szardży

Table 1. The government museums under the supervision of SMA

TEMATYKA	MUZEUM	DATA OTWARCIA
Archeologia	Muzeum Archeologiczne Szardży	1993
	Muzeum Cywilizacji Islamu Szardży	1996
Sztuka	Muzeum Sztuki Szardży	1997
	Muzeum Kaligrafii Szardży	2002
Odkrycia i nauka	Muzeum Nauki Szardży	1996
	Centrum Odkryć Szardży	1999
	Akwarium Szardży	2008
Dziedzictwo i historia	Bait Al Naboodah	1995
	Fort Szardża (Al Hisn)	1997
	Bait Szejk Saeed Bin Hamad al-Kasimi	1999
	Muzeum Al Mahatta	2000
	Muzeum Szkoły Al Eslah	2003
	Muzeum Morskie Szardży	2003
	Muzeum Dziedzictwa Szardży	2005
	Muzeum Klasyki Motoryzacji Szardży	2008
	Hisn Khor Fakkan	2019
	Pomnik Oporu	2020



4. Procentowy udział muzeów państwowych oraz prywatnych w poszczególnych emiratach ZEA (Bukhash, 2021)

4. The percentage of the number of museums belonging to the government and private sector (Bukhash, 2021)



5. Wejście do muzeum od strony miasta, <https://www.sharjahmuseums.ae/en-US/Museums/Sharjah-Museum-of-Islamic-Civilization>

5. Doorway of the museum from the city's side, <https://www.sharjahmuseums.ae/en-US/Museums/Sharjah-Museum-of-Islamic-Civilization>

1.4.2.1. Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży

To jedno z najważniejszych muzeów islamu na świecie. Przed zmianą nazwy funkcjonowało jako Muzeum Islamu. W 1996 r. utworzono je w zabytkowej dzielnicy miasta, po czym przeniesiono do innego budynku – suku znanego pod nazwą Al Majarrah (otwartego jako bazar w 1987 r.). Po remoncie muzeum zostało ponownie udostępnione publiczności w 2008 r. – eksponaty przeniesione z poprzedniej lokalizacji, poddane reinterpretacji i w zmodyfikowanym układzie ekspozycyjnym, można dziś oglądać w odnowionym supernowoczesnym obiekcie. W siedmiu przestrzennych salach wystawowych zgromadzono w aranżacji tematycznej ponad 5 tys. eksponatów pochodzących z całego świata islamskiego²⁹.

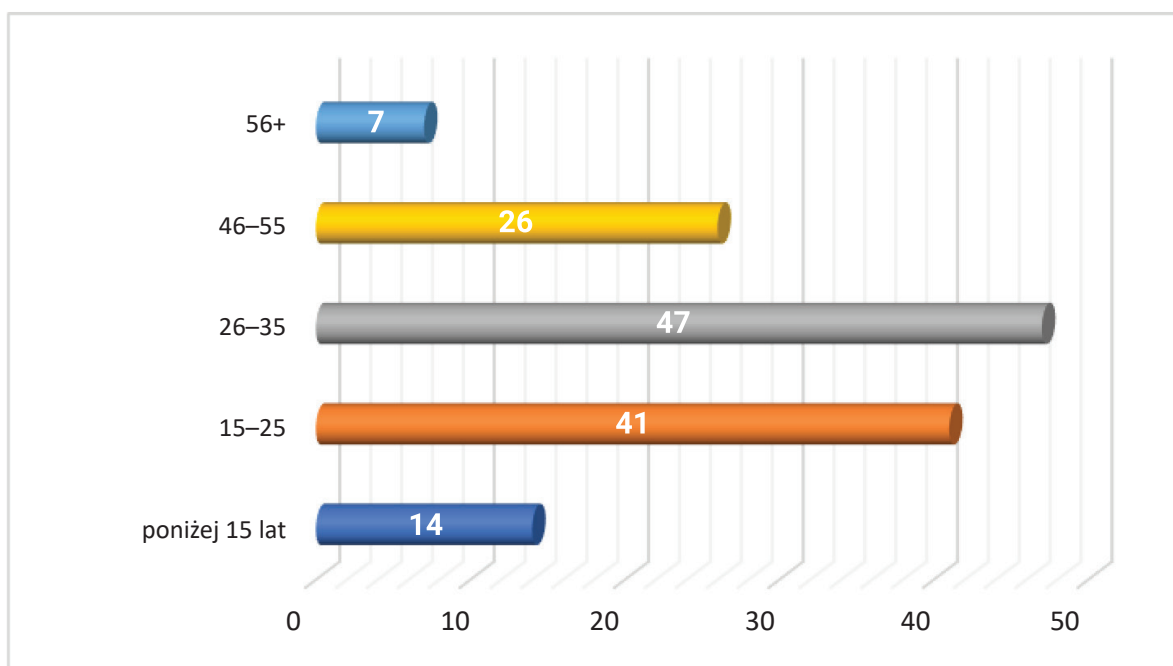
Muzeum znajduje się na trzech poziomach. Na parterze ekspozycja Galerii Wiary Islamskiej im. Abu Bakra ukazuje muzułmańskie obrzędy i podstawowe zasady islamu. Galeria Islamskiej Nauki i Techniki im. Ibn al-Hajsama omawia wkład, jaki muzułmańscy myśliciele oraz naukowcy wnieśli do historii cywilizacji. Hol przeznaczony jest na islamskie monety. W Galerii Al Majarrah obejrzeć można eksponaty zagraniczne. W muzeum znajdziemy także salę VIP, biura, przestrzeń do działań edukacyjnych oraz restaurację. Na pierwszym piętrze umieszczono cztery galerie poświęcone islamowi. Ekspozycja one wykwinność cywilizacji świata muzułmańskiego. Na drugim piętrze stworzono kopułę pokrytą mozaiką, reprezentującą nocny nieboskłon wypełniony znakami astrologicznymi³⁰.

2. Gromadzenie danych oraz analiza

Dane, koncentrujące się na doświadczeniu zwiedzających, gromadzono, stosując metodę mieszaną, łączącą badania ankietowe oraz wywiady. Do wywiadów i kontaktów z pracownikami muzeum wykorzystano pocztę elektroniczną. Korespondencja zawierała zestaw siedmiu pytań otwartych dotyczących dwóch zasadniczych tematów. Dane gromadzono od drugiego do trzeciego kwartału 2021 r. Badanie dążyło do określenia, jak na doświadczenie zwiedzających (VX) w odbiorze wystawy muzealnej wpływa użycie ICT. Odnosiło się do konkretnej sytuacji technologicznej w Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży. Aby móc ocenić wpływ aplikacji ICT (zarówno w siedzibie muzeum, jak i w sieci) na doświadczenie zwiedzających w reakcji na wystawę muzealną, należy przeanalizować następujące pytanie badawcze: jaki wpływ na doświadczenie zwiedzających (VX) może mieć użycie technologii informacyjno-komunikacyjnych w muzeum?

2.1. Badanie ankietowe publiczności muzeum

Badanie ankietowe publiczności Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży obejmowało 12 pytań. Sondaż dzielił się na trzy zasadnicze części. Pierwsza i druga przekazywała nam informację na temat zwiedzającego – mówiła m.in. o jego zainteresowaniach. Ta ostatnia część to pytania 6–8. Trzecia część pytań dotyczyła doświadczenia zwiedzających Muzeum Cywilizacji Islamu z oglądania wystawy przy użyciu aplikacji ICT.



6. Wiek uczestników badania

6. Respondents' age groups of the survey

KATEGORIE PUBLICZNOŚCI

Jak wynika z sondażu, uczestniczy reprezentowali różne grupy wiekowe. Najwięcej odpowiedzi udzielili zwiedzający w wieku 26–35 lat, stanowiący 35% uczestników, wyprzedzając grupę wiekową 15–25 lat (30%); zaledwie 11% to osoby w wieku poniżej 15 lat, 5% zaś powyżej 55. roku życia.

TECHNOLOGIE CYFROWE WYKORZYSTANE W MUZEUM

Poniższe pytania prezentują doświadczenie zwiedzających (VX) z korzystania z technologii cyfrowych na wystawie muzeum (w siedzibie muzeum i w sieci).

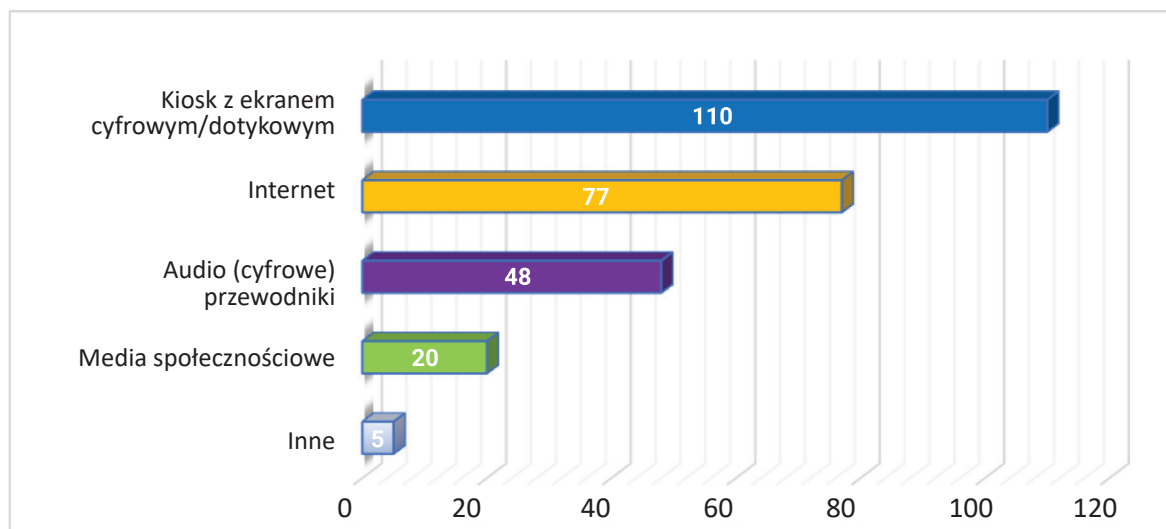
Z powodu możliwości wyboru kilku odpowiedzi całkowita ich liczba przewyższa liczbę respondentów. Poniższa tabela ilustruje rozwiązania technologiczne wykorzystane w muzeum.

Z ekranu dotykowego skorzystało 42% uczestników; kolejna grupa (30%) zajrzała do Internetu; 18% uczestników posłużyło się cyfrowymi audioprzewodnikami; 8% uczestników wykorzystało media społecznościowe; 2% zeskanowało kod kreskowy za pomocą swojego telefonu.

Tabela 2. Urządzenia ICT wykorzystane przez zwiedzających w Muzeum Cywilizacji Islamu

Table 2. The ICT applications used in the museum

PYTANIE		ODPOWIEDZI	LICZBA	%
1	Które z poniższych urządzeń ICT widział/a Pan/Pani / wykorzystał/a Pan/Pani w Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży? (Proszę wybrać wszystkie zauważone/użyte).	Kiosk z ekranem cyfrowym/ dotykowym	110	42%
		Internet	77	30%
		Audio (cyfrowe) przewodniki	48	18%
		Media społecznościowe	20	8%
		Inne	5	2%



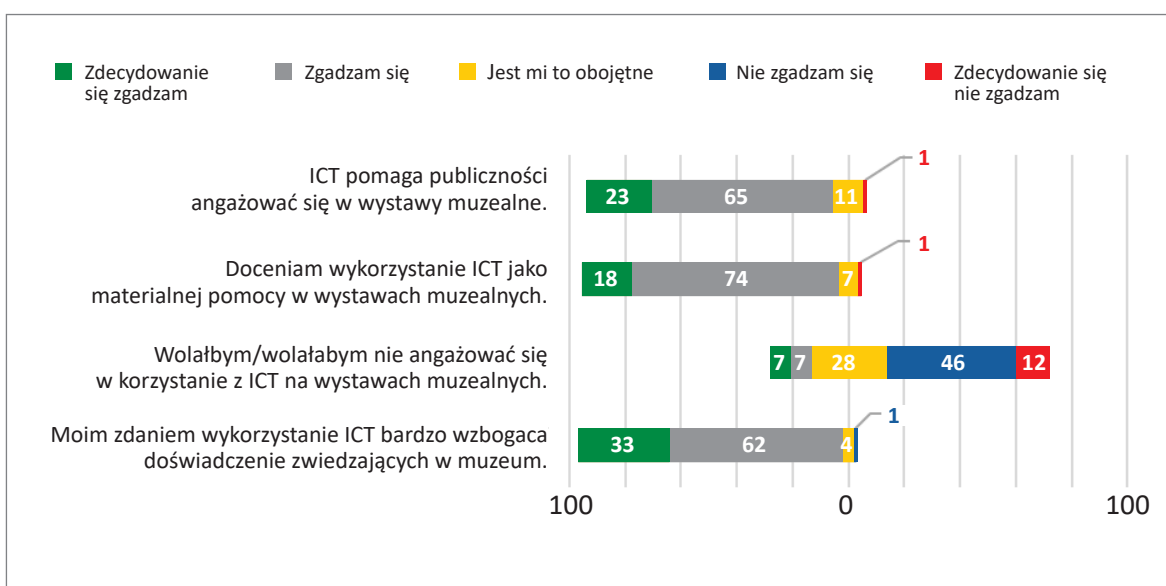
7. Wykorzystanie urządzeń ICT przez zwiedzających

7. Museum visitors' use of ICT applications

DOŚWIADCZENIE UCZESTNIKÓW Z KORZYSTANIA Z ROZWIĄZAŃ ICT

Tabela 3 przedstawia wyniki badania ankietowego dla czterech elementów (2A–D).

(2A) Według badania większość uczestników (95% z 138) wierzy, że wykorzystanie ICT wzbogaca doświadczenie zwiedzających (VX) w muzeum. (2B) Najbardziej intrygujące było drugie stwierdzenie – niechęć do korzystania z ICT na wystawach muzealnych. Wyniki ankiety pokazują, że ponad połowa respondentów (58% ze 138 uczestników) chętnie skorzysta z ICT na wystawach muzealnych. (2C) Z badań wynika zatem, że 92% spośród 138 respondentów docenia wykorzystanie ICT jako materiałów wspierających na wystawach muzealnych. W reakcji na stwierdzenie 2D, iż ICT potrafi pomóc widzom włączać się w wystawy muzealne, większość uczestników (88% ze 138) zgadza się, że ICT pomaga zwiedzającym angażować się w wystawy muzealne.



8. Doświadczenie uczestników z zastosowaniem ICT w muzeum

8. Experiences of participants with ICT applications at the museum

Tabela 3. Doświadczenie uczestników ze stosowania ICT

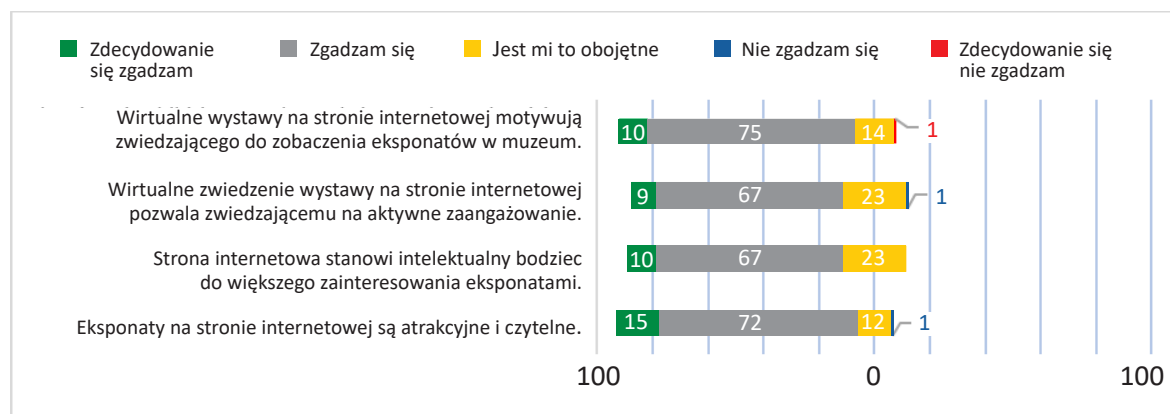
Table 3. Participants' experience with ICT applications

PYTANIE		ODPOWIEDZI					
2	W każdej z poniższych wypowiedzi proszę określić, czy zgadza się Pan/Pani ze stwierdzeniem, że wykorzystanie technologii informacyjno-telekomunikacyjnej w muzeach wzbogaca doświadczenie zwiedzających? (Dotyczy to korzystania z aplikacji muzealnych, audioprzewodników, nagrań filmowych itd.)	Liczba %	Zdecydowanie się zgadzam	Zgadzam się	Jest mi to obojętne	Nie zgadzam się	Zdecydowanie się nie zgadzam
2A	Moim zdaniem wykorzystanie ICT bardzo wzbogaca doświadczenie zwiedzających w muzeum.	Liczba	46	85	6	1	0
		%	33%	62%	4%	1%	0
2B	Wolałbym/wolałabym nie angażować się w korzystanie z ICT na wystawach muzealnych.	Liczba	9	10	39	64	16
		%	7%	7%	28%	46%	12%
2C	Doceniam wykorzystanie ICT jako materialną pomoc w wystawach muzealnych.	Liczba	25	102	10	0	1
		%	18%	74%	7%	0	1%
2D	ICT pomaga publiczności angażować się w wystawy muzealne.	Liczba	32	90	15	0	1
		%	23%	65%	11%	0	1%

DOŚWIADCZENIE UCZESTNIKÓW ZE STRONĄ INTERNETOWĄ MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU

Tabela 4 zawiera odpowiedzi zwiedzających udzielone na cztery pytania: 3A–D. Reakcje uczestników na stwierdzenia 3A,3B, 3C i 3D wynikały z ich preferencji podczas przeglądania strony internetowej Muzeum Cywilizacji Islamu.

(3A) Wyniki badania pokazują, że większość uczestników (85% spośród 138 respondentów) zgadza się ze stwierdzeniem, iż eksponaty są na stronie internetowej atrakcyjne i czytelne. W reakcji na stwierdzenie 3B 77% spośród 138 respondentów uznaje, że strona internetowa stanowi intelektualny bodziec do zainteresowania się eksponatami. (3C) Z danych wynika, że większość uczestników (76% spośród 138) zgadza się, iż wirtualne zwiedzenie muzeum na jego stronie internetowej pozwala zwiedzającemu na aktywne zaangażowanie. (3D) Wyniki badania pokazują, że większość respondentów (85% spośród 138 uczestników) aprobuje stwierdzenie, iż wirtualna wystawa na stronie internetowej motywuje zwiedzającego do zobaczenia eksponatów w muzeum.



9. Doświadczenie respondentów ze strony internetowej muzeum

9. Participants' experience with the museum's website

Tabela 4. Doświadczenie uczestników z odwiedzenia strony internetowej Muzeum Cywilizacji Islamu

Table 4. Participants' experience with the museum's website

PYTANIE		ODPOWIEDZI				
		Liczba %	Zdecydowanie się zgadzam	Zgadzam się	Jest mi to obojętne	Nie zgadzam się
3	W każdej z poniższych wypowiedzi proszę określić, czy zgadza się Pan/Pani ze stwierdzeniem, że strona internetowa muzeum wzbogaca doświadczenie zwiedzających przed/po zwiedzeniu muzeum?					
3A	Ekspozycje na stronie internetowej są atrakcyjne i czytelne.	Liczba	20	100	17	1
		%	15%	72%	12%	1%
3B	Strona internetowa stanowi intelektualny bodziec do większego zainteresowania ekspozycjami.	Liczba	13	93	32	0
		%	10%	67%	23%	0
3C	Wirtualne zwiedzenie wystawy na stronie internetowej pozwala zwiedzającemu na aktywne zaangażowanie.	Liczba	12	93	32	1
		%	9%	67%	23%	1%
3D	Wirtualne wystawy na stronie internetowej motywują zwiedzającego do zobaczenia ekspozycji w muzeum.	Liczba	14	103	20	0
		%	10%	75%	14%	0

3. Wyniki i rekomendacje

TECHNOLOGIE CYFROWE W MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU W SZARDŹY

W Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży wykorzystane są różnorodne technologie informacyjno-komunikacyjne, np. stanowiska z ekranami dotykowymi, audioprzewodniki, rozproszone systemy dźwiękowe oraz telefony komórkowe. Wymienione zostały przez większą część publiczności.

W każdej galerii muzeum goście mogą wybrać język i odtworzyć nagranie podające ogólne informacje na jej temat.

Z wywiadu z pracownikiem Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży wynika, że muzeum przekazuje zwiedzającym kody QR – mają one stanowić alternatywę dla zwiedzania muzeum z audioprzewodnikiem. Po zeskanowaniu pozwalają zainteresowanemu uzyskać większą porcję informacji na temat poszczególnych ekspozycji. Wykorzystywane są one także do oceny usług muzeum.



10. Ekran cyfrowy/dotykowy wykorzystywany przez jedną z rodzin podczas wizyty w Galerii Nauki i Techniki im. Ibn al-Hajsama, fot. badacz z ramienia Zarządu Muzeów Emiratu Szardży

10. Digital/touch displays were used by the family while visiting the Ibn Al-Haytham Gallery of Science and Technology, taken by the researcher (SMA)

Tabela 5. Rodzaje technologii wykorzystywanych w siedzibie muzeum oraz w sieci

Table 5. The ICT Technologies used in-situ & online

W siedzibie muzeum	W Internecie
kioski multimedialne	strona internetowa
przewodniki audio i smart	media społecznościowe
telefon komórkowy (kod QR)	



11. Wykorzystywane na wystawie kody QR (w siedzibie muzeum i w Internecie), fot. badacz z ramienia Zarządu Muzeów Emiratu Szardży

11. QR-codes used in the exhibition (in-situ and online), taken by the researcher (SMA)

PROJEKTY TECHNOLOGICZNE PLANOWANE W PRZYSZŁOŚCI PRZEZ ZARZĄD MUZEÓW ORAZ MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU W SZARDŻY

Z wywiadu z jednym z ekspertów Zarządu Muzeów wynika, że *trwają obecnie prace nad rozwojem oraz uaktualnieniem wystaw stałych i czasowych, aby móc dodać w nich pewne elementy nowoczesnych technologii*. Infrastruktura dla stosowania technologii informacyjno-komunikacyjnych jest w Szardży szeroko dostępna, dzięki czemu Zarząd Muzeów może zapewnić publiczności muzeów wysokiej jakości technologie, tym samym poszerzając ich wiedzę oraz dostarczając informacji na temat muzeum. I chociaż największym wyzwaniem, jakie stoi przed muzeami całego świata, jest finansowanie, dzięki nieustającemu wsparciu Jego Wysokości Szejka Sultan al-Kasimi Zarząd Muzeów w Szardży nadal inwestuje w technologie, które mają na celu wzbogacenie doświadczenia zwiedzających (VX). Kolejny rozmówca – muzealnik zasugerował, że technologiami najchętniej wykorzystywanymi w wystawach muzealnych są wirtualna rzeczywistość, audioprzewodniki (kody QR), stanowiska z ekranami dotykowymi, telewizory, projektory, hologramy oraz rzeczywistość poszerzona.

DOŚWIADCZENIE ZWIEDZAJĄCYCH

Z badań ankietowych w zakresie pytania 2 wynika, że 83% uczestników potwierdza, iż wykorzystanie ICT w muzeach może wzbogacić doświadczenie zwiedzających. Z odpowiedzi na pytanie 3 widać, że 81% uczestników zgadza się, że strona internetowa muzeum może wzbogacić doświadczenie zwiedzających przed/po wizycie w muzeum, większość pozostałych 18% nie ma co do tego pewności.

Cyfrowa transformacja muzeów Szardży przyciągnęła, pomimo epidemii, większą publiczność. Zarząd Muzeów zdecydował się na dość niekonwencjonalne strategie. Był to jedyny w swoim rodzaju moment, by rozwinąć cyfrową prezentację muzeum. Zarząd Muzeów zawsze komunikuje się z publicznością przy użyciu multimediiów, strony internetowej czy mediów społecznościowych. Wykorzystał ten czas na przyspieszenie swojej cyfryzacji. Opracował zatem szereg programów cyfrowych i warsztatów, które umożliwiają publiczności wizyty w muzeum czy interakcje z nim bez opuszczania domu – niezależnie od tego, czy mieści się on w Emiratach, czy w jakichś innych zakątkach globu. Publiczności z całego świata udostępniono 158 programów cyfrowych. I tym sposobem w ciągu zaledwie ośmiu miesięcy 2020 r. liczba gości doszła do 370 055, z czego liczba wizyt wirtualnych (możliwych dzięki unowocześnionym programom wirtualnym) wyniosła 25 457, a zwiedzających

w siedzibie – 344 598. Liczba zwiedzających za pośrednictwem strony internetowej wzrosła w 2020 r. w postępie geometrycznym, dochodząc do 67 909 (56 538 nowych zwiedzających oraz 11 371 odwiedzających muzeum powtórnie)³¹.

Demas, dyrektor wykonawczy muzeum, w czasie wywiadu zwrócił uwagę na korzyści płynące z nowoczesnych technologii służących wzbogaceniu doświadczenia zwiedzających: *Dzięki tym technologiom jest zabawniej, dynamiczniej, a wizyta bardziej angażuje zwiedzającego. Dodatkowo – a to ogromnie ważne – można te technologie wykorzystać, by zwiększyć inkluzywność; pozwalają one również na dzielenie się swoimi poglądami, choćby przez media społecznościowe. Nie ma już zatem takiej sytuacji, kiedy słyszeć tylko głos muzeum, edukatora czy kuratora, ale również każdy – zwiedzający czy student – może wygłosić swoje zdanie, podzielić się opinią. To daje zwiedzającemu poczucie sprawczości i wzbogaca jego odbiór wystawy.*

Podsumowując, technologie informacyjno-komunikacyjne zastosowane w muzeum dają większe poczucie satysfakcji zwiedzającym i spełniają ich oczekiwania – w szczególności odpowiadają im wirtualne wizyty w muzeum poprzez stronę internetową, ekrany dotykowe czy kody QR. Elementy te poszerzają informacje w atrakcyjny dla publiczności sposób. A to świadczy o tym, że nowoczesne technologie przydają się zarówno jako narzędzia interpretacyjne, jak i składniki wystawy.

4. Zakończenie

W artykule został omówiony wpływ, jaki narzędzia nowoczesnych technologii informacyjnych mogą mieć na odbiór muzeów przez zwiedzających. Obraz ten uzyskano na podstawie pytań ankietowych, literatury przedmiotu oraz zasadniczych aspektów i czynników wpływających na cyfrowe doświadczenie zwiedzających. Rezultaty pokazują, że technologie wykorzystane do ekspozycji cyfrowych były przez zwiedzających bardzo pozytywnie ocenione i zachęciły ich do obejrzenia galerii w siedzibie muzeum. Wyniki badań wskazały również, że obecność narzędzi ICT w Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży zainspirowała ich do zwiedzenia placówki i wzbogaciła doświadczenie zwiedzających (VX).

Przy użyciu tych technologii zwiedzający mogli dostrzec bogactwo galerii, co zwiększało ich zainteresowanie eksponatami. Wzbogaciły one także doświadczenie zwiedzających (VX, oceniane zarówno przez pryzmat wizyty w siedzibie

muzeum, jak i w sieci). ICT ponadto istotnie przyczyniały się do czerpania przyjemności z wizyty. A co ważniejsze, zastosowanie nowoczesnych technologii umożliwiało zwiedzającym nowe doświadczenie wejścia w historię oraz narrację zbiorów. Nowatorskie wykorzystanie ICT jest niezbędne do tego, by eksponaty muzeum wypełniały swoje funkcje edukowania i dostarczania rozrywki. Wprawdzie finansowanie to największa trudność, przed jaką stoją wszystkie muzea świata, jednak dzięki ciągłemu wsparciu Jego Wysokości Szejka Sultana al-Kasimi Zarząd Muzeów Emiratu Szardży nie przestaje inwestować w technologie informacyjno-komunikacyjne, by wzbogacić doświadczenie zwiedzających (VX). Z informacji zwrotnej od publiczności muzeów, uwzględnionej w omawianym badaniu, wynika, że oczekuje ona większego użycia aplikacji telefonicznych, hologramów oraz indywidualnie dopasowanego wyboru opcji ekspozycji cyfrowych dostępnych w sieci.

Streszczenie: Muzea, które pełnią zasadniczą rolę w przekazywaniu wartości kultury, upowszechnianiu tradycji i wspieraniu współczesnych pokoleń w zadzierzgnięciu więzi ze swoim dziedzictwem, w coraz większym stopniu stosują technologie informacyjno-komunikacyjne (*Information-Communication Technology* – ICT), by uatrakcyjnić turystykę kulturalną oraz zwiedzanie zabytków. W ostatnich latach technologie te znajdują coraz szersze zastosowanie ze względu na kryjący się w nich potencjał stymulowania kreatywności. Pojawiają się również w praktyce muzealnej, zwłaszcza na polu prezentacji i ochrony dziedzictwa. Zgodnie z dotychczasowymi badaniami muzea wykorzystują szeroki wachlarz narzędzi ICT, by wzbogacić doświadczenie zwiedzających (*Visitor's*

Experience – VX) poprzez modernizację swoich wystaw oraz interpretacji przedstawianych obiektów. W niniejszym artykule chcielibyśmy pogłębić zrozumienie doświadczenia zwiedzających oraz oszacować, jak odbierają oni stosowanie nowoczesnych technologii informacyjno-komunikacyjnych w muzeach. Badanie przeprowadzono w Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży. Zastosowano dwie zasadnicze metodologie – obejmującą badanie jakościowe (literatura przedmiotu oraz wywiady), a także dane ilościowe z badań ankietowych. Rezultaty badań pokazują, że zastosowanie narzędzi nowoczesnych technologii wzbogaca doświadczenie zwiedzających w muzeach, gdyż pozwalają one na wykorzystanie różnorodnych mediów cyfrowych.

Słowa kluczowe: technologie informacyjno-komunikacyjne, Muzeum Cywilizacji Islamu w Szardży, doświadczenie zwiedzających, wystawa, cyfrowy.

Przypisy

- ¹ A. Ometov, V. Shubina, L. Klus, J. Skibińska, S. Saafi, P. Pascacio, L. Flueratoru, D.Q. Gaibor, N. Chukhno, O. Chukhno, A. Ali, *A survey on wearable technology: History, state-of-the-art and current challenges*, „Computer Networks” 5 VII 2021, s. 5.
- ² A. Recupero, A. Talamo, S. Triberti, C. Modesti, *Bridging museum mission to visitors' experience: activity, meanings, interactions, technology*, „Frontiers in Psychology” 10 IX 2019, s. 3.
- ³ S. Reino, N. Mitsche, A.J. Frew, *The contribution of technology-based heritage interpretation to the visitor satisfaction in museums*, „Information and Communication Technologies in Tourism 2007” 2007, s. 341.
- ⁴ H. Rosli, N. Kamaruddin, *Visitor experience's on digital media technology for the museum exhibition in Malaysia: a preliminary findings*, „International Journal of Scientific Research” 2020, nr 7 (2), s. 245.
- ⁵ *Handbook of Research on Technological Developments for Cultural Heritage and Etourism Applications*, J.M. Rodrigues, C.M. Ramos, P.J. Cardoso, C. Henriques (red.), Hershey PA 2017, s. 37.
- ⁶ R.E. Grinter, P.M. Aoki, M.H. Szymanski, J.D. Thornton, A. Woodruff, A. Hurst, *Revisiting the visit: Understanding how technology can shape the museum visit*, w: *Proceedings of the 2002 ACM conference on Computer supported cooperative work*, New Orleans LA 2002, s. 46.
- ⁷ J. Bowen, J. Bradburne, A. Burch, L. Dierking, J. Falk, S.F. Fantoni, B. Gammon, E. Giusti, H. Gottlieb, S. Hsi, P. Lonsdale, *Digital technologies and the museum experience: Handheld guides and other media*, „Rowman Altamira” 28 VIII 2008, s. X.
- ⁸ M.K. Othman, H. Petrie, C. Power, *Engaging visitors in museums with technology: scales for the measurement of visitor and multimedia guide experience*, „IFIP Conference on Human-Computer Interaction” 5 IX 2011, s. 92.
- ⁹ P.F. Marty, *Museum informatics*, w: *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, Boca Raton FL 2010, s. 3720.
- ¹⁰ Y. Liu, *Evaluating visitor experience of digital interpretation and presentation technologies at cultural heritage sites: a case study of the old town, Zuoying*, „Built Heritage” 2020, s. 2.
- ¹¹ P.F. Marty, *op. cit.*, s. 3720.
- ¹² N. Poole, *Successful museums in the modern world*, w: *NEMO Annual Conference*, Bucharest 2013, s. 14.
- ¹³ C. Jewitt, *Digital technologies in museums: New routes to engagement and participation*, „Designs for Learning” 1 VI 2012, nr 5, s. 11.
- ¹⁴ R. Owen, D. Buhalis, D. Pletinckx, *Visitors' Evaluations of ICTs Used in Cultural Heritage*, „Vast” 8 XI 2005, s. 130.
- ¹⁵ S. Ahmad, M.Y. Abbas, M.Z. Taib, M. Masri, *Museum exhibition design: communication of meaning and the shaping of knowledge*, „Procedia Social and Behavioral Sciences” 2014, s. 259.
- ¹⁶ F. Nechita, C.I. Rezeanu, *Augmenting museum communication services to create young audiences*, „Sustainability” I 2019, nr 11 (20), s. 3.
- ¹⁷ Y. Liu, *op. cit.*, s. 12.
- ¹⁸ F. Nechita, C.I. Rezeanu, *op. cit.*, s. 3.
- ¹⁹ R. Owen, D. Buhalis, D. Pletinckx, *op. cit.*, s. 130.
- ²⁰ O. Loboda, J. Nyhan, S. Mahony, D.M. Romano, *Towards Evaluating the Impact of Recommender Systems on Visitor Experience in Physical Museums*, w: *Mobile HCI 2018. 20th International Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services*, Barcelona 2018, s. 18.
- ²¹ J. Packer, R. Ballantyne, *Conceptualizing the visitor experience: A review of literature and development of a multifaceted model*, „Visitor Studies” 2 VII 2016, nr 19 (2), s. 133.
- ²² J. Packer, *Beyond learning: Exploring visitors' perceptions of the value and benefits of museum experiences*, „Curator. The Museum Journal” I 2008, nr 51 (1), s. 52.
- ²³ A.J. Pekarik, Z.D. Doering, D.A. Karns, *Exploring satisfying experiences in museums*, „Curator. The Museum Journal” IV 1999, nr 42 (2), s. 160-163.
- ²⁴ *United Arab Emirates, Ministry of Economy, An Overview of United Arab Emirates*, <https://www.moec.gov.ae/en/emirates-of-the-uae> [dostęp: 29.04.2022].
- ²⁵ L. Prager, *Displaying origins: Heritage museums, cultural festivals, and national imageries in the UAE*, „Horizons in Humanities and Social Sciences. An International Refereed Journal” 2015, nr 1 (1), s. 23.
- ²⁶ *Dubai Future Foundation and Dubai Culture, Future Trends: The Culture and Creative Sector*, 2020, s. 5.
- ²⁷ R.M. Bukhash, *UAE Museums*, tłum. z jęz. arabskiego, Abu Dhabi, ICOM UAE, 2021, s. 2.
- ²⁸ F. Boumansour, *The Role of Museums in Emirati Culture*, „Museum International 63” 2011, nr 3-4, s. 24.
- ²⁹ D. Simonet, C. Vincent, *The Management of Museums in Sharjah*, „Public Administration and Policy in the Middle East” 2015, s. 251.
- ³⁰ M. Ataya, A.R. Deemas, *Museums and the Representation of Islamic Culture: Sharjah Case Study*, „Museum International” 1 IX 2011, nr 63 (3-4), s. 62-64.
- ³¹ Sharjah Museum Authority, *Annual Report 2020*, Sharjah 2020, s. 23.

mgr Said Nasser Mohammed

Kurator i muzealnik zatrudniony w Wielkim Muzeum Egipskim; ma doświadczenie w rozwijaniu narracji oraz zarządzaniu wystawami; zajmuje się szeroką gamą problematyki – od współczesnego projektowania wystaw i badań przygotowawczych po pracę z zakresu interpretacji i z zespołami projektanckimi. Realizuje studia podyplomowe Zarządzanie Konserwacją Dziedzictwa Kulturowego. Absolwent studiów magisterskich z zarządzania muzeami na Uniwersytecie Szardży; saidradwan10@gmail.com.

dr Monther Jamhawi

Adiunkt na Uniwersytecie Szardży; koordynator studiów magisterskich Dziedzictwo kulturowe – konserwacja i zarządzanie, które prowadzi wspólnie z ICCROM Szardża; były dyrektor Departamentu Starożytności Jordanii (2013–2018); adiunkt w Instytucie Dziedzictwo Kulturowe – Konserwacja i Zarządzanie na Wydziale Urbanistyki i Projektowania Szkoły Architektury i Projektowania na Politechnice w Jordanii; ekspert i konsultant wielu projektów ogólnokrajowych, regionalnych i prowadzonych w ramach Konserwacji Dziedzictwa i Rozwoju Turystyki UE. Autor licznych artykułów z zakresu zarządzania obiektami kulturowymi oraz ich ochroną, planowania turystyki kulturalnej, turystyki zrównoważonej, restauracji i rewitalizacji dziedzictwa, a także nowych aplikacji komputerowych do zarządzania dziedzictwem kulturowym; mjamhawi@sharjah.ac.ae.

Word count: 4 720; **Tables:** 5; **Figures:** 11; **References:** 31

Received: 05.2022; **Reviewed:** 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 07.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9252

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).

The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Mohammed S.N, Jamhawi M.; ZNACZENIE TECHNOLOGII INFORMACYJNO-KOMUNIKACYJNYCH (ICT) DLA WZBOGACENIA DOŚWIADCZENIA ZWIEDZAJĄCYCH (VX) NA PRZYKŁADZIE MUZEUM CYWILIZACJI ISLAMU W SZARDŻY. Muz., 2022(63): 65-78

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

AUTOCHROMY JANA ZDZISŁAWA WŁODKA – DIGITALIZACJA Z INTERDYSCYPLINARNEJ PERSPEKTYWY

JAN ZDZISŁAW WŁODEK'S AUTOCHROMES: DIGITIZING FROM AN INTERDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Agata Wolska

Fundacja im. Zofii i Jana Włodeków
ORCID 0000-0002-7445-5513

Abstract: The Zofia and Jan Włodek Foundation in Cracow takes care e.g., of the photographic legacy of its patron Prof. Jan Zdzisław Włodek. Its most valuable element is a collections of 240 coloured positives on Autochrome plates manufactured by Lumière and Agfa-Farbenplatten; it is one of the largest sets of photographs of this type taken by a single author which has been preserved in Poland. In 2020–2021, thanks to the financing from the Ministry of Culture and National Heritage, the collection underwent conservation and was digitized, following which it was made available to broad groups of viewers on the www.szukajwarchiwach.pl and www.zbioryspoleczne.pl portals.

The unique photo technology used for their production constituted a real challenge in the set's conservation and digitizing; moreover, attempts were made at an experimental digitizing of the selected autochromes with the use of directed bright-field. In order to promote the knowledge of the set, its author, and the works he conducted, videos and exhibitions were prepared. The whole project was quite challenging to a relatively small NGO. The key to its success was the cooperation of experts who proved to be flexible and creative in their approach to this particular task and peculiar conditions in which the project was implemented.

Keywords: digitizing, autochrome, coloured photography, Callier effect, photograph conservation, stabilization of photographic emulsion, Museum of Photography, Zofia and Jan Włodek Foundation, www.konserwacja fotografii.pl, Małgorzata Bochenek, Daniel Florek, Anna Seweryn, Wojciech Staszkiwicz, Jan Zdzisław Włodek, Mirosław Żak.

Fundacja im. Zofii i Jana Włódków w Krakowie powstała, jak głosi preambuła statutu, *by utrwalić pamięć o zasługach ziemian*. Wśród prowadzonych działań jedno z najważniejszych to opieka nad spuścizną jej patronów i fundatorów, w tym zbiorem 249 autochromów, których digitalizacja będzie przedmiotem artykułu.

Fundacja, założona w 1998 r. przez rodzeństwo prof. Zofię Albinę Włodek i prof. Jana Mariana Włodka, nosi imię ich rodziców – prof. Jana Zdzisława Włodka, ziemianina, legionisty, dyplomaty, uczonego w zakresie nauk rolniczych i fotografa oraz dr Zofii z Goetz-Okocimskich Włódkowej, publicystki, tłumaczki i działaczki społecznej. Działalność i historia rodziny Włódków herbu Sulima znalazła odzwierciedlenie w zasobnym archiwum, złożonym w rodzinnym dworze w Dąbrowicy w powiecie bocheńskim i uporządkowanym przez Jana Z. Włodka. Po nacjonalizacji majątku jego żona uratowała w dramatycznych okolicznościach zbiory i przyniosła do krakowskiego domu, w którym przechowywane są po dzień dzisiejszy. Wzbogacane dopływami po II wojnie światowej, zachowały się w dobrym stanie dzięki zabiegom Zofii Włódkowej, a ich porządkowanie zostało zwieńczone sporządzeniem komputerowego inwentarza przez jej syna Jana M. Włodka¹. W tym stanie archiwum przeszło pod opiekę Fundacji, która zgodnie z wolą założycieli rozpoczęła pełną działalność po śmierci ostatniej współfundatorki – Zofii A. Włodek w 2018 r. Obecnie prowadzone są prace nad reinwentaryzacją i zabezpieczaniem zbioru.

Znaczącą część archiwaliów Włódków stanowią fotografie wykonywane przez trzy pokolenia rodziny, będące cennym źródłem do badań nad rozwojem technik fotograficznych na ziemiach polskich. Niemal 250 pozytywów barwnych na płytach Autochrome firmy Lumière i Agfa-Farbenplatten to rzadki przykład większego zbioru zdjęć jednego autora w tej technice, zachowanego do dziś w Polsce. Są w nim ujęcia typowe dla fotografów wykonujących autochromy: portrety w plenerze, sceny rodzinne, kwiaty, pejzaże. Wiele z nich to fotografie botaniczne, na których zarejestrowane zostały rośliny w warunkach naturalnych. Utrwalanie na kliszy wyścinka środowiska roślinnego wpisywało się w nurt rozwijającej się w tym okresie gwałtownie fitosocjologii², która to perspektywa badawcza nie była obca Janowi Z. Włódkowi, analizującemu m.in. zespoły roślinne w Tatrach.

Pierwsza komercyjna technika barwna wynaleziona przez braci Auguste'a i Louisa Lumière'ów została wprowadzona do obrotu handlowego w 1907 r. Autochromy na szklanych płytach o wielowarstwowej strukturze wykonywano tymi samymi aparatami co tradycyjne zdjęcia czarno-białe. Klisze powleczone panchromatyczną emulsją poddawano obróbce pozytywowej, a końcowy efekt uzyskiwano dzięki warstwie zabarwionych ziaren skrobi, które po podświetleniu działały jak barwny filtr uwidaczniający obraz³. Choć technika była kosztowna, cztery płytki o wymiarach 13 x 18 cm produkcji Lumière miały cenę 12 płytek czarno-białych tej samej firmy, niemal od momentu wejścia na rynek zyskała na ziemiach polskich wielu zwolenników. Publiczne pokazy barwnych przeźroczy organizowane były m.in. przez towarzystwa fotograficzne śledzące nowinki na rynku⁴. Mimo to płyt różnych producentów w zbiorach krajowych zachowało się niewiele, co spowodowane było zarówno uwarunkowaniami historycznymi, jak i technicznymi, np. uszkodzeniami w czasie użytkowania. Znaczący przedmiot Marta



1. Paprocie, zejście z Baraniej Góry na północ, 7 lipca 1926 r., fot. Jan Z. Włodek, Autochrom Lumière, Archiwum Rodziny Włódków z Dąbrowicy, sygn. 412/1/0/5.4.1/59

1. Ferns, northward descent from Barania Góra, 7 July 1926, Photo Jan Z. Włodek, Autochrome Lumière, Archive of the Włodek Family of Dąbrowica, cat.no. 412/1/0/5.4.1/59

Miskowicz z Muzeum Fotografii w Krakowie, w publikacji towarzyszącej wystawie zaprezentowanej w stulecie wynalezienia techniki, wymieniła nieliczne: oprócz zdjęć Włodka, te autorstwa Tadeusza Rzący w MuFo, Stanisława Krygowskiego w Centralnej Bibliotece Górskiej PTTK, zbiór Zygmunta Szczotkowskiego czy zawierającą prawdopodobnie najwcześniejszy autochrom spuściznę Stanisława Lilpota w Stawisku⁵. Decyzję o konserwacji, digitalizacji i udostępnieniu on-line autochromów Włodka uzasadniała więc nie tylko potrzeba Fundacji chcącej zabezpieczyć i rozpowszechnić istotny element własnych zbiorów, lecz także interes publiczny, rozszerzanie stanu wiedzy o zdjęciach wykonanych w tej technice w kontekście ogólnopolskim, zgodnie ze strategicznym celem programu Kultura Cyfrowa, jakim jest *udostępnianie i umożliwianie ponownego wykorzystywania zasobów cyfrowych do celów popularyzacyjnych, edukacyjnych i naukowych*⁶. Dzięki dofinansowaniom uzyskanym ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach tegoż programu w dwóch kolejnych latach 2020 i 2021 możliwe stało się przeprowadzenie przez multidyscyplinarny zespół prac zakończonych zamieszczeniem cyfrowych odwzorowań autochromów na ogólnodostępnych portalach internetowych⁷. Warto podkreślić, że Fundacja niezatrudniająca na stałe konserwatorów ani niedysponująca sprzętem do digitalizacji byłaby skazana na niepowodzenie bez ścisłej współpracy ze specjalistami zewnętrznymi:



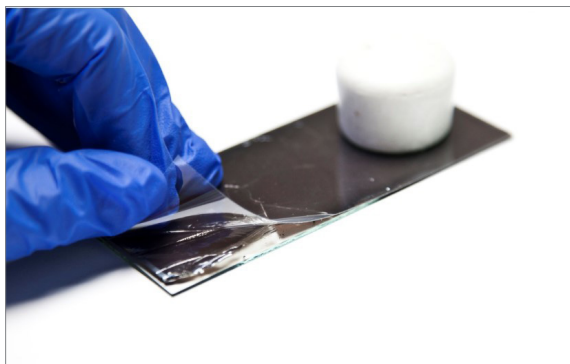
2. Autochromy w pudłach ochronnych wykonanych w zakładzie Roberta Jahody, fot. Anna Seweryn

2. Autochromes in protective boxes made in Robert Jahoda's workshop, Photo Anna Seweryn

konserwatorką fotografii Anną Seweryn, konserwatorką materiałów archiwalnych Małgorzatą Bochenek z Archiwum Narodowego w Krakowie, specjalistą ds. digitalizacji fotografii i materiałów transparentnych, ekspertem Narodowego Archiwum Cyfrowego Wojciechem Staszkiwiczem oraz specjalistą ds. fotografii i dokumentacji obrazowej Mirosławem Żakiem z Muzeum Fotografii w Krakowie, które zostało partnerem projektu, a także kontrolującym jakość kopii cyfrowych Danielem Florkiem, specjalistą w zakresie digitalizacji zasobu archiwalnego i udostępniania kopii cyfrowych z Archiwum Narodowego w Krakowie. Wszystkie działania zespołu, związane z bezpośrednią pracą nad materiałami archiwalnymi, były warunkowane przede wszystkim bezpieczeństwem obiektów oraz wymaganiami konserwatorskimi, na czele z podstawową zasadą prowadzenia ich *in situ* w celu uniknięcia ryzykownego transportu. Jak już wspomniano, barwne pozytywy Włodka zachowały się w jego krakowskim domu, który rodzina zamieszkiwała nieprzerwanie od 1914 do 2018 r. W tym czasie zbiór był z pewnością kilkakrotnie przenoszony pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami i piętrami budynku. Ostatecznie trafił do pokoju archiwalnego urządzonego po 2012 r. z polecenia Zofii A. Włodek, gdzie znajduje się dotąd. W inwentarzu sporządzonym przez Jana M. Włodka autochromy zostały określone jako barwne *przeźroczka szklane* i odnotowane w kilku miejscach⁸. Przeważająca liczba płytek (204) ma wymiary 9 x 12 cm. W większości przechowywano je w pudłach zbiorczych, z których jedno zakupiono już gotowe, trzy pozostałe wykonano na zamówienie w zakładzie krakowskiego introligatora Roberta Jahody⁹. Układ płytek w poszczególnych pudłach był przypadkowy¹⁰. Pozostałe autochromy znajdowały się w opakowaniach firmowych oraz we wtórnych pudełkach i kopertach. Stan zachowania płyt zależał od sposobu ich

przechowywania, były one zabrudzone, niektóre z częściowo odspojonymi lub brakującymi paskami zabezpieczającymi. W przypadku autochromów stereoskopowych pozbawionych ochronnych szkieł, w których odspoiła się warstwa emulsji, był krytyczny. Wszystkie wymagały interwencji konserwatora, szczególnie w kontekście przygotowania do digitalizacji.

Podstawowym wymogiem rozpoczęcia prac było urządzenie tymczasowych pracowni: konserwatorskiej i digitalizacyjnej. Na parterze pomieszczenie bezpośrednio sąsiadujące z pokojem archiwalnym zostało przystosowane do funkcji pracowni konserwatorskiej. Ustabilizowanie warunków klimatycznych w tym niewielkim pokoju z dużym oknem uzyskano dzięki foliowym ekranom odbijającym światło słoneczne i zblendowaniu szyb, wprowadzono osuszacze oraz urządzenia monitorujące temperaturę i względną wilgotność powietrza. Prace prowadziła konserwatorka fotografii Anna Seweryn. Przy ocenie stanu zachowania i charakteru zniszczeń autochromów niezwykle przydatny okazał się wprowadzony przez nią mikroskop o wysokiej rozdzielczości. Program prac konserwatorskich oraz zmiany na etapie wykonawczym konsultowano ze specjalistką od konserwacji autochromów z Atelier de Restauration et de Conservator des Photographies de la Ville de Paris Stéphanie Ledamoisel. Proces konserwacji prowadzony był na każdym egzemplarzu osobno, na sucho i półsucho¹¹, zgodnie z zasadami ograniczał się do oczyszczenia powierzchni oraz uszczelnienia lub uzupełnienia pasków zabezpieczających, na których zachowały się odautorskie adnotacje, a także wymiany pękniętych lub dodania brakujących szkiełek nakrywkowych. Najistotniejszym czynnikiem ryzyka dla autochromów jest wilgoć penetrująca wrażliwy raster skrobiowy, dlatego podjęte zostały próby uszczelniania pasków zabezpieczających



3. Proces układania odspojonej i zdeformowanej warstwy obrazu na autochromie stereoskopowym z wykorzystaniem folii poliestrowej Melinex, fot. Anna Seweryn

3. Process of placing the disconnected and deformed image layer onto stereoscopic autochrome with the use of Melinex polyester film, Photo Anna Seweryn

na sucho, za pomocą atestowanych transparentnych taśm, szeroko stosowanych do tego typu prac konserwatorskich¹². Ich efekt estetyczny był niezadowalający. Po konsultacjach z Ledamoisel zastosowany został miejscowo gęsty kleik skrobiowy, nakładany za pomocą skalpela lub pędzelka o punktowato zakończonym włosiu¹³. Pozostawiono pierwotne

zaplamienia wynikające z nadmiaru kleju mocującego paski, uznając, że owe autorskie niedoskonałości stanowią świadectwo nabywania przez Włodka biegłości w nowej technice. Najpoważniejszym wyzwaniem okazała się reintegracja odspojonej i popękanej warstwy obrazu fotograficznego w ośmiu autochromach stereoskopowych (sygn. 412/0/5/4.3/244–251). Wykonana została próba podklejania jej parami rozpuszczalników według metod opracowanych przez Bertranda Lavédrine'a i Clarę C. von Waldthausen oraz Ulrike Müller. Okazało się jednak, że skutkuje to widocznym dla oka ludzkiego wzrostem kontrastu w partiach barwionych ziaren skrobi, co było dyskwalifikujące w procesie przygotowawczym do reprografii obiektów. Seweryn opracowała autorski, całkowicie odwracalny sposób stabilizacji warstwy emulsji przy użyciu elektrostatycznej folii poliestrowej (Melinex). Metoda ta pozwoliła na zachowanie jakości obrazu w digitalizacji zarówno w świetle padającym, jak i przechodzącym¹⁴. Umieszczenie poszczególnych autochromów w koszulkach ochronnych, a następnie w pudłach zbiorczych z atestem PAT zakończyło etap przygotowania ich do cyfryzacji.

Fundacja zdecydowała się zaproponować współpracę partnerską w tym zakresie Muzeum Fotografii w Krakowie, mając na względzie zarówno zalecenia z *Podręcznika digitalizatora*¹⁵, jak i wymogi sprzętowe oraz doświadczenie placówki w cyfryzacji autochromów z kolekcji własnej. Dzięki otwartości muzeum pracownia digitalizacyjna została



4. Fragment autochromu stereoskopowego z widocznymi uszkodzeniami warstwy obrazu (Archiwum Rodziny Włódków z Dąbrowicy, sygn. 412/1/0/5.4.3/248), digitalizacja z wykorzystaniem skierowanej wiązki światła, fot. Wojciech Staszkiwicz

4. Fragment of stereoscopic autochrome with visible damages to the image layer (Archive of the Włodek Family of Dąbrowica, cat.no. 412/1/0/5.4.3/248), digitizing with the use of directed bright-field, Photo Wojciech Staszkiwicz

zorganizowana w siedzibie Fundacji, w parterowym pomieszczeniu biblioteki, zaadaptowanym na ten cel po ustabilizowaniu wilgotności i temperatury. Wylimitowanie ryzyka transportu, jak wspomniano powyżej, przesądziło o przeprowadzaniu digitalizacji *in situ*. Autochromy – trójwymiarowe obiekty transparentne na szklanym podłożu – stanowią wymagające wyzwanie w tym procesie. Integralnym elementem autochromów Włodka są odautorskie notatki na paskach zabezpieczających. Zadokumentowany cyfrowo musiał więc zostać nie tylko utrwalony na danej fotografii obraz, lecz także wygląd i stan fizyczny każdego autochromu. Zgodnie z zaleceniami zawartymi w wyżej wspomnianym katalogu oraz w zarządzeniu Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych w sprawie digitalizacji zasobu archiwalnego archiwów państwowych¹⁶ do wzorcowej cyfryzacji autochromów posłużył aparat fotograficzny. Mirosław Żak i Wojciech Staszkievicz sfotografowali obiekty za pomocą aparatu o następującej specyfikacji: PhaseOne XF IQ4, 151MP EIP/TIFF_16bit/JPG/JPG1500; optyka: Schneider Kreuznach 120 LS Makro f/4,0 „Blue Ring”, przy użyciu studyjnych lamp błyskowych Hensel/Flash Box (wzorec kalibracji: ISA Film Targets). Każdy autochrom został zdigitalizowany w świetle przechodzącym oraz mieszanym: przechodzącym i skośnym w celu zapisania informacji zawartych na paskach montażowych na awersie i rewersie obiektów, powstały tym samym po trzy wzorcowe kopie cyfrowe każdej płytki. Podczas cyfryzacji drugiej części zbioru Staszkievicz przeprowadził, po raz pierwszy w Polsce, eksperymentalną digitalizację ośmiu autochromów stereoskopowych z wykorzystaniem światła skierowanego¹⁷, aby stwierdzić, w jakim stopniu tego typu oświetlenie wpływa na jakość odwzorowania cyfrowego barwnych pozytywów o wielowarstwowej ziarnistej strukturze. Autorski eksperyment Staszkievicza zainspirowany został ustaleniami Barbary Flückiger i Giorgia Trumpy'ego z Uniwersytetu w Zurychu, którzy badając pierwsze barwne taśmy filmowe wytworzone według koncepcji autochromów, zwrócili uwagę na to, że ich digitalizacja w świetle rozproszonym nie uwzględnia *cech charakterystycznych obrazu w świetle skierowanym, takim jak to realizował układ oświetleniowy projektora filmowego*¹⁸. Innymi słowy przy wyświetlaniu taśmy w projektorach filmowych, podobnie jak podczas pokazów autochromów przy użyciu rzutników, występował zmieniający jakoś obrazu tzw. efekt Calliera. *Zjawisko to pojawiło się w wyniku wprowadzenia do praktyki fotograficznej powiększalników z tzw. oświetleniem kondensorowym. Skierowana wiązka światła dawała znacznie wyższy kontrast obrazu i podkreślała jego strukturę ziarnistą*¹⁹. W celu przeprowadzenia digitalizacji oddającej efekt wizualny, jaki był wynikiem wyświetlania autochromów za pomocą pierwotnie stosowanych układów optycznych, konieczna stała się adaptacja sprzętu. Cytując autora eksperymentu: *do stworzenia ławy optycznej odtwarzającej optykę projektora wykorzystałem różne elementy starych powiększalników, światło LED, magnetycznie mocowane „stoliki”, dobrej klasy kamerę cyfrową Nikon D850 z apochromatycznym obiektywem reprodukcyjnym korygowanym na skalę odwzorowania 1 : 1. Układ musiałem uzupełnić systemem aktywnego chłodzenia dla ochrony diody LED pracującej w nietypowej konfiguracji*²⁰. Wyniki eksperymentu potwierdziły pierwotne założenia, jednak przy zwiększonym kontraście, nasyceniu koloru i ostrości konturowej obrazu

uwidoczniły się także wady materiału oraz uszkodzenia obniżające walory estetyczne uzyskanych kopii cyfrowych. Tym samym digitalizacja z wykorzystaniem światła skierowanego mogłaby mieć zastosowanie w dokumentacji konserwatorskiej, w której znaczenie ma wizualizacja zniszczeń i zmian obrazu fotograficznego. Jak zauważył autor eksperymentu, *dodatkowym argumentem przemawiającym za zastosowaniem tej metody oświetlania jest skrajnie niskie narażenie obiektów transparentnych na naświetlenie w trakcie digitalizacji [co może być wykorzystane – A.W.] do wizualizacji w ekspozycji muzealnej obiektów transparentnych wrażliwych na naświetlenie*²¹.

W wyniku opracowania merytorycznego zbioru autochromów Jana Z. Włodka uporządkowano rzeczowo i chronologicznie, co m.in. doprowadziło do odtworzenia wórnierze rozerwanych cykli tematycznych. Inwentarz i kopie cyfrowe kolekcji zostały zamieszczone w serwisach: <https://zbioryspoleczne.pl/>, administrowanym przez Centrum Archiwistyki Społecznej oraz www.szukajwarchiwach.gov.pl, administrowanym przez Narodowe Archiwum Cyfrowe. Powstał katalog zawierający wykaz fotografii w układzie chronologiczno-rzeczowym z notami uwzględniającymi datę wykonania, wymiary, dawne i nowe sygnatury, technikę wykonania (Agfa-Farbenplatten lub autochrom), odpisy not na paskach zabezpieczających oraz sygnatury zdjęć wykonanych w tym samym dniu lub przedstawiających ten sam motyw, a także reprodukcjami wszystkich autochromów i esejami: *Barwy natury. Autochromy Jana Zdzisława Włodka* Agaty Wolskiej, *Digitalizacja autochromów. Próba innego podejścia* Wojciecha Staszkievicza oraz *Światła kolorów* Anny Seweryn. Katalog jest dostępny on-line na stronie internetowej Fundacji. Działania promocyjne w pierwszej fazie projektu przybliżyły odbiorcom autora zdjęć i jego twórczość oraz zwracały uwagę na charakter samej techniki. Pandemia COVID-19 przeniosła je do przestrzeni wirtualnej. Na stronie internetowej Fundacji zamieszczono wystawę prezentującą m.in. motywy utrwalane przez Włodka i jego inspiracje. Paradoksalnie jej wirtualny charakter pozwolił na osiągnięcie efektu zbliżonego do pierwotnych projekcji autochromów, niemal niemożliwego do uzyskania w przypadku ekspozycji reprodukcji czy projekcji kopii cyfrowych. Pokazy z pomocą projektorów²² czy przeglądanie autochromów w diaskopach – niewielkich ramkach z lusterkiem – wiązały się, podobnie jak w przypadku oglądania reprodukcji cyfrowych na ekranie komputera, z percepcją ulotnego obrazu, zależnego nie tylko od doskonałości technicznej zdjęcia, ale także natężenia i barwy wiązki go podświetlającej. Wystawę uzupełniono filmem animowanym, w uproszczony sposób tłumaczącym powstawanie autochromu, oraz dokumentem o kolekcji. Towarzysząca wystawie dyskusja o autochromach w zbiorach polskich z udziałem Marty Miskowicz i Wojciecha Nowickiego została zarejestrowana i udostępniona on-line.

W drugim roku prac nad autochromami Włodka zwrócono uwagę na przeważające w zbiorze fotografie botaniczne. Kwerenda w skąpej bazie źródłowej, ograniczającej się do korespondencji i dokumentów finansowych, oraz analiza zdjęć i zapisów na paskach zabezpieczających pozwoliła na wzmocnienie hipotezy o ich użytkowym charakterze, jako pomocy dydaktycznych i materiału badawczego. Pozytywy barwne wykonywane były przez Włodka po habilitacji na Uniwersytecie Jagiellońskim (UJ) w 1922 r. i uzyskaniu prawa



5. *Gentiana verna* L. (goryczka wiosenna), Tatry Zachodnie, 10 maja 1925 r., fot. Jan Z. Włodek, Autochrom Lumière, Archiwum Rodziny Włódeków z Dąbrowicy, sygn. 412/1/0/5.4.1/33

5. *Gentiana verna* L. (spring gentian), Western Tatras, 10 May 1925, Photo Jan Z. Włodek, Autochrome Lumière, Archive of the Włodek Family of Dąbrowica, cat.no. 412/1/0/5.4.1/33

nauczania²³. Autochromy stanowiły, nie tylko dla niego, także dla innych uczonych, narzędzie wspomagające np. badania terenowe, cenione niezależnie od ceny i kruchości płyty czy długiego czasu ich naświetlania²⁴. Pewna nieprzewidywalność efektu była zapewne powodem, dla którego, jak Dezydery Szymkiewicz z Pracowni Botanicznej Wydziału Rolniczo-Leśnego Politechniki Lwowskiej, chcąc uzyskać najlepsze zdjęcia, kilkakrotnie fotografowali ten sam motyw, nie zważając na koszty²⁵. Przypuszczalnie podobnie działał Włodek, powtarzając niektóre ujęcia, nie tylko w przypadku fotografii botanicznych. Odnotowując na paskach zabezpieczających wartości przysłony i czasu naświetlania, niekiedy godzinę zrobienia zdjęcia, warunki atmosferyczne, rodzaj użytych obiektywów, filtrów lub zastosowanie miernika ekspozycji Wynne's Infalible, tworzył swego rodzaju bazę informacji pomocnych przy wykonywaniu kolejnych ujęć. Włodek gromadził współczesną fachową literaturę w zakresie fotografii naukowej, w której autochromy, jedyna łatwo dostępna i sprawdzona technika kolorowa, mimo wszelkich zastrzeżeń dotyczących trudności w ich reprodukcji polecano jako narzędzie pomocne w naukach przyrodniczych²⁶. Niezaprzeczalnym atutem było przezwyciężenie niemożności oddania w czerni i bieli różnic pomiędzy kolorami liści i owoców poszczególnych gatunków przy zachowaniu mechanicznego obiektywizmu fotografii²⁷. Jakkolwiek

w świetle ustaleń Lorraine Daston i Petera Galisona trzeba na ów obiektywizm spojrzeć z dużą dozą ostrożności²⁸. Warto dodać, że interesująca perspektywa badań nad autochromami Włodka otwiera się dzięki opracowanej w kręgu Horsta Bredekampa refleksji nad mediami obrazowymi i spojrzeniu na fotografie naukowe jako nośniki wiedzy, wizualne wzmocnienie argumentacji oraz immanentny element naukowego wywodu, zachowujący zarazem określony charakter stylowy, będący świadectwem estetycznych trendów epoki²⁹. Udostępnienie autochromów Włodka może tym samym nie tylko wypromować zbiór, ale także umożliwić włączenie go w pogłębione analizy fotografii barwnej w szerokim kontekście współczesnej historii sztuki i nauki. Niemniej istotne pozostaje popularyzowanie wiedzy o samej technice autochromu z nadzieją na dalszą identyfikację takich fotografii w zbiorach publicznych i prywatnych w Polsce.

Temu celowi służyła m.in. stacjonarna miniwystawa w Ogrodzie Botanicznym UJ prezentująca reprodukcje autochromów wykonanych tamże niemal 100 lat wcześniej. Niezależnie od wywołania u widzów oczywistej refleksji historycznej, duże powiększenia skanów dawały im możliwość obserwowania kolorowych drobin skrobi budujących obraz. Wystawa zwracała również uwagę na poszukiwania autora w zakresie fotografowania roślin. Poszczególne egzemplarze ujęte w naturalnym środowisku miały stanowić modelowe

przykłady danego gatunku, temu celowi podporządkowywał kompozycję kadrów i oświetlenie³⁰.

Dotychczasowe działania związane z autochromami Włodka wykorzystały, rzecz jasna, tylko w skromnym zakresie potencjał, jaki otwiera cyfryzacja różnego typu zbiorów fotograficznych. Mając tę świadomość i bazując na własnym doświadczeniu, instytucji niewyposażonej w profesjonalną pracownię, Fundacja zdecydowała się na realizację filmu skierowanego do miłośników dawnej fotografii, w którym propaguje współpracę ze specjalistami zewnętrznymi i pozyskiwanie dofinansowania z grantów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jak podkreślono wcześniej, współpraca nad zbiorem Włodka, dzięki twórcemu i elastycznemu podejściu ekspertów, zakończyła się sukcesem. Jej długofalowym efektem pozostają wprowadzenie

do szerokiego obiegu cyfrowych wizerunków zdjęć, rozszerzenie bazy wiedzy konserwatorskiej w języku polskim i zaproponowanie nowatorskich metod digitalizacji. Cyfryzacja i udostępnienie autochromów umożliwiły także pogłębienie badań nad fotografią barwną, w tym fotografią naukową, mogących stanowić wstęp do bardziej systematycznej refleksji. Podsumowując, projekt digitalizacji autochromów Włodka wpisuje się w nurt cyfryzacji zasobów przez osoby i instytucje, które dzięki zewnętrznemu wsparciu grantowemu i eksperckiemu są w stanie zabezpieczyć i udostępnić swoje cenne kulturowo zbiory. Zaczynają one następnie funkcjonować w szerszym, światowym kontekście (pośród różnorodnych projektów tego typu warto tu przywołać administrowany przez British Library „Endangered Archives Programme”³¹).

Streszczenie: Fundacja im. Zofii i Jana Włodków w Krakowie opiekuje się m.in. spuścizną fotograficzną swego patrona – prof. Jana Zdzisława Włodka. Najcenniejszym jej elementem jest zbiór 249 pozytywów barwnych na płytach Autochrome firmy Lumière i Agfa-Farbenplatten, jeden z największych zespołów zdjęć tego typu wykonanych przez jednego autora, jaki zachował się w Polsce. W latach 2020–2021 dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego kolekcja została poddana konserwacji i zdigitalizowana, a następnie udostępniona szerokiej rzeszy odbiorców na portalach www.szukajwarchiwach.pl oraz www.zbioryspoleczne.pl.

Unikalna technika zdjęć stanowiła wyzwanie w procesie konserwacji i digitalizacji zespołu, podjęte zostały także próby eksperymentalnej cyfryzacji wybranych autochromów z wykorzystaniem światła skierowanego. W celu popularyzacji wiedzy o zespole, jego twórcy oraz przeprowadzonych pracach zrealizowano filmy i zorganizowano wystawy. Całość przedsięwzięcia stanowiła spore wyzwanie dla stosunkowo niewielkiej instytucji pozarządowej. Kluczem do sukcesu było pozyskanie do współpracy specjalistów, którzy wykazali elastyczne i kreatywne podejście do tego szczególnego zadania oraz specyficznych warunków, w jakich przyszło je realizować.

Słowa kluczowe: digitalizacja, autochrom, fotografia barwna, efekt Calliera, konserwacja fotografii, stabilizacja emulsji fotograficznej, Muzeum Fotografii, Fundacja im. Zofii i Jana Włodków, www.konserwacja fotografii.pl, Małgorzata Bochenek, Daniel Florek, Anna Seweryn, Wojciech Staszkiwicz, Jan Zdzisław Włodek, Mirosław Żak.

Przypisy

1. J.M. Włodek, *Archiwum rodziny Włodek z Dąbrowicy. Główne opracowanie*, 2009, komputeropis oprawny.
2. Za zwrócenie uwagi na ten kontekst twórczości Włodka dziękuję dr. Bogusławowi Binkiewiczowi.
3. W przypadku ziaren skrobi ziemniaczanej stosowano barwniki alkaliczne w kolorach zielonym, niebiesko-fioletowym i czerwono-pomarańczowym, a następnie mieszano do uzyskania neutralnej szarości. W mieszaninie najwięcej było ziaren zielonych, następnie niebiesko-fioletowych, najmniej czerwono-pomarańczowych. Nanoszono je na płytki szklane pokryte werniksem. Przestrzeń między ziarnami wypełniano sadzą węglową. Na 1 m² nanoszono średnio od 6000 do 7000 ziaren. Płyty walcowano w celu zmniejszenia grubości i zwiększenia przezroczystości. Podczas walcowania ziarna skrobi były poddawane prasowaniu pod wysokim ciśnieniem (5000 kg/cm²). Zmiążdżone ziarna pokrywano drugą warstwą werniksu damarowego w benzenie w celu dalszego zwiększenia przejrzystości. Na wierzch nakładano drobną panchromatyczną emulsję (ok. 0,4 µ). Zob. W. Staszkiwicz, *Technika*, <https://fundacjawlodkow.org.pl/wirtualna-wystawa/> [dostęp: 11.03.2022].
4. *Kronika*, „Czas” 15 IX 1907, nr 212, s. 1.
5. M. Miskowicz, *Autochromy w Polsce. Krótkie omówienie*, w: *Autochrom. Triumf koloru. W 110. rocznicę wynalazku fotografii barwnej*, katalog wystawy, Gdańsk 2017, s. 53-61.
6. Załącznik nr 4. Specyfikacje Programów KiDN 2021, s. 21, <https://www.gov.pl/attachment/eb9ddbe7-4bc4-4419-9f59-c60501308e67> [dostęp: 22.03.2022].
7. Zadanie „Konserwacja, digitalizacja i udostępnienie zespołu autochromów Jana Zdzisława Włodka”, realizowane w ramach Programu Kultura Cyfrowa 2020, koszt całości 98 157,88 zł, dofinansowanie ze środków MKiDN 77 292,00 zł. Zadanie „Konserwacja, digitalizacja i udostępnienie 2 części zespołu autochromów Jana Zdzisława Włodka” w ramach Programu Kultura Cyfrowa 2021, koszt całości 72 676,33 zł, dofinansowanie ze środków MKiDNIS 54 652,00 zł.
8. A. Wolska, *Barwy natury. Autochromy Jana Zdzisława Włodka*, w: *Autochromy. Katalog autochromów Jana Zdzisława Włodka*, A. Wolska (red.), Kraków 2021, s. 12-13, https://fundacjawlodkow.org.pl/wp-content/uploads/2022/03/katalog_autochromow_2022.pdf [dostęp: 20.05.2022].
9. Włodek zlecał mu wiele prac. Rachunek za wykonanie dwóch pudeł na klisze z przegrodami drewnianymi po 50 odstępów, obciążone zielonym płótnem wyniósł 55 zł. Archiwum Rodziny Włodków z Dąbrowicy, sygn. AWD-II-80/2, R. Jahoda, Rachunek dla J.Z. Włodka, Kraków, 25 sierpnia 1925.
10. Zachowane napisy na pokrywach pudeł zbiorczych mogą być śladem po odautorskim uporządkowaniu zbioru. A. Wolska, *op. cit.*, s. 12-13.
11. Tak zwane suche procesy konserwatorskie to prace wykonywane bez użycia rozpuszczalników w formie ciekłej, np. oczyszczanie mechaniczne obiektów za pomocą pędzli. Procesy półsuche to prace wykonywane z wykorzystaniem minimalnej ilości rozpuszczalników w formie ciekłej, m.in. oczyszczanie obiektów wacikiem bawełnianym lekko zwilżonym wodą destylowaną lub mieszaniną rozpuszczalników. Prace takie nie powodują zagrożenia przedostania się substancji ciekłych do struktury wrażliwych na wilgoć obiektów, takich jak autochromy.
12. Przezroczyste taśmy konserwatorskie Filmolux s23 i transparentne taśmy do sklejać używane przy reparacjach taśmy filmowej (Christy's, Editorial Film

- Supply, Gaylord Archival). A. Seweryn, *Konserwacja i zabezpieczenie kolekcji autochromów autorstwa Jana Zdzisława Włodka*, „Notes Konserwatorski” 2021, nr 23, s. 136.
- ¹³ *Ibidem*, s. 137.
- ¹⁴ Archiwum Fundacji im. Zofii i Jana Włodków, A. Seweryn, *Dokumentacja konserwatorska. Konserwacja fotografii autorstwa Jana Zdzisława Włodka wykonanych w technice autochromu*. Fundacja im. Zofii i Jana Włodków. Etap 2, 2021, s. 10-11.
- ¹⁵ *Podręcznik digitalizatora*, Narodowe Archiwum Cyfrowe (oprac.), s. 56, https://www.nac.gov.pl/wp-content/uploads/2018/07/NAC_Podrecznik_Digitalizatora_2018_pm.pdf [dostęp: 22.03.2022].
- ¹⁶ Zarządzenie Nr 14 Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych z dnia 31 sierpnia 2015 r. w sprawie digitalizacji zasobu archiwalnego archiwów państwowych, https://www.archiwa.gov.pl/images/docs/akty_normatywne/zarz_14-2015.pdf [dostęp: 8.04.2022].
- ¹⁷ Fotografowanie obiektów transparentnych, w tym wypadku autochromów, w świetle skierowanym wymaga podświetlenia ich z wykorzystaniem kondensora – układu optycznego, zbudowanego z soczewek, który zamienia punktowe światło żarówki na równoległy snop światła. Rolą kondensora jest zintensyfikowanie jasności uzyskiwanego obrazu przy takim samym poziomie naświetlenia, jak w przypadku światła rozproszonego.
- ¹⁸ W. Staszewicz, *Digitalizacja autochromów. Próba innego podejścia*, w: *Autochromy. Katalog...*, s. 29.
- ¹⁹ *Ibidem*, s. 28.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 30.
- ²¹ *Ibidem*, s. 35-36.
- ²² O trudnościach technicznych związanych z tego typu pokazami zob. C. Fuchs, *Anticipation and Reality. A Re-Evaluation of Autochrome Projection*, „PhotoResearcher” 2013, nr 19, s. 33-42.
- ²³ A. Wolska, *op. cit.*, s. 16.
- ²⁴ Archiwum Rodziny Włodków z Dąbrowicy, sygn. AWD-XII-80.2, M. Korczewski do J.Z. Włodka, Warszawa, 25 maja 1925, s. nlb.; *ibidem*, sygn. AWD-XII-84.2, D. Szymkiewicz do J.Z. Włodka, Rabka, 19 lipca 1924, s. nlb.; *ibidem*, sygn. AWD-XII-80.2, Stefan K. do Jana Z. Włodka, 25 maja 1925, s. nlb.
- ²⁵ *Ibidem*, sygn. AWD-XII-84.2, D. Szymkiewicz do J.Z. Włodka, Rabka, 19 lipca 1924, s. nlb.
- ²⁶ Zob. m.in.: K.W. Wolf-Czapke, *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*, Berlin 1911; *Photography as a Scientific Implement*, A.E. Conrady (red.), New York 1923.
- ²⁷ A. Wolska, *op. cit.*, s. 17-18.
- ²⁸ L. Daston, P. Galison, *The Image of Objectivity*, „Representations” Autumn 1992, nr 40, s. 112.
- ²⁹ Por. *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, H. Bredekamp, V. Dünkel, B. Schneider (red.), Chicago 2015; C. Fuchs, *Das Autochrom in Grossbritannien. Revolution der Farbfotografie*, Berlin 2017.
- ³⁰ Uzupełnieniem działań edukacyjnych były gry internetowe, w których wykorzystane zostały autochromy botaniczne.
- ³¹ Por. <https://eap.bl.uk/about-programme> [dostęp: 8.04.2022].

dr Agata Wolska

Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie historia, wiceprezes ds. merytorycznych Fundacji im. Zofii i Jana Włodków. Do 2018 r. kierownik Archiwum i Zbiorów Bazyliki Mariackiej w Krakowie. Stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej oraz Fundacji z Brzezia Lanckorońskich. Członek Społecznej Grupy Testerów portalu Zbiory Społeczne; radix3@onet.eu.

Word count: 3 986; **Tables:** –; **Figures:** 5; **References:** 31

Received: 05.2022; **Reviewed:** 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 08.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9745

Copyright: © Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Wolska A.; AUTOCHROMY JANA ZDZISŁAWA WŁODKA – DIGITALIZACJA Z INTERDYSCYPLINARNEJ PERSPEKTYWY. *Muz.*, 2022(63): 112-119

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

GOŚCIE MUZEUM ON-LINE – ANALIZA PUBLICZNOŚCI WYSTAW WIRTUALNYCH W POLSCE

VISITORS OF ONLINE MUSEUMS: ANALYSIS OF THE PUBLIC OF VIRTUAL EXHIBITIONS IN POLAND

Gabriela Manista

Wydział Dziennikarstwa Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego
ORCID 0000-0002-1012-3958

Abstract: Virtual exhibitions have become a tool increasingly more frequently applied by Polish museums in order to reach a wider public. Using cyberdisplays as a digital product, not only do the institutions disseminate knowledge of their collection, but also reach new public. The potential and challenges entailed in designing e-museums have been a topic

vivid in museology since the late 1990s. During the COVID-19 pandemic the discussion on tasks and purposes of digital displays was resumed. The paper presents the results of the CAWI research among visitors of digital museums; it also points to their motivation, while analysing the demand for such tools classifying individuals who use them into various categories.

Keywords: virtual exhibitions, virtual museum, museum digitizing, 3D museum, hypermuseum, cybermuseum.

Wprowadzenie

Wystawy wirtualne to zaprojektowane przez daną placówkę cyfrowe przestrzenie udostępnione publiczności za pomocą Internetu w celu rozpowszechniania swoich zbiorów. Nasilenie się używania najnowszych technologii informacyjnych do prezentacji kolekcji jest efektem nie tylko współczesnych tendencji w muzealnictwie – poszerzanie się pojęcia muzealiów i nowe sposoby prezentowania obiektów¹, ale także rosnącego zapotrzebowania publiczności

na korzystanie z innowacyjnych narzędzi odbioru treści. Już w 1947 r. André Malraux opisywał muzeum wyobraźni – *musée imaginaire*, koncepcję głoszącą odrzucenie fizycznej instytucji i zastąpienie jej miejscem, którego centrum są reprodukcje dzieł sztuki². Można stwierdzić, że rozumienie muzeum jako niematerialnego zbioru uwolnionego od sztywno określonej czasoprzestrzeni stało się punktem wyjścia e-muzeów³. Dotychczas najbliższą próbę definicji muzeum wirtualnego, która nawiązuje do wizji i misji placówek z definicji muzeum tradycyjnego według Międzynarodowej

Rady Muzeów ICOM, przedstawiono w 2014 r. i brzmi ona: *Muzeum wirtualne to produkt komunikacyjny, który koncentruje się na dziedzictwie materialnym lub niematerialnym i został udostępniony przez daną instytucję społeczeństwu. Zazwyczaj wykorzystuje interaktywność i immersyjność w celu edukacji, badania, rozrywki i poprawy doświadczenia publiczności. Treści prezentowane przez muzea wirtualne są zwykle, ale nie wyłącznie, dostarczane drogą elektroniczną. Muzeum wirtualne może być także określane jako: muzeum online, hipermuzeum, muzeum cyfrowe, cybermuzeum lub muzeum internetowe*⁴.

Zdigitalizowanie eksponatów pozwala na udostępnienie obiektów muzealnych publiczności w niemożliwych dotychczas warunkach. Cyfrowa zmiana ułatwiła dostęp do treści przekazywanych przez muzea poprzez rozwiązanie takich problemów, jak liczba gości (przestrzeń wirtualna dopuszcza występowanie mnogości podmiotów jednocześnie), ich lokalizacja – niezależne jest to, gdzie gość muzealny się znajduje⁵, czas otwarcia wystaw (możliwość zwiedzania muzeum wirtualnego o dowolnej godzinie w ciągu doby) i inne bariery dostępności wynikające z indywidualnych przypadków (np. niepełnosprawność). Należy podkreślić także fakt, że większość takich placówek nie udostępnia w przestrzeni fizycznej całej swojej kolekcji zwiedzającym⁶, co przemawia na korzyść muzeów cyfrowych, za pomocą których publiczność może zapoznać się z dziełami i artefaktami gromadzonymi w magazynach. Zwiedzenie cybermuzeum nie jest jednak tożsame z przeżyciem, którego gość doświadcza w fizycznej przestrzeni instytucji i nie mogą się one równać z poznaniem obiektu w formie analogowej – na żywo⁷.

Cyfrizacja oferty wystawienniczej muzeów

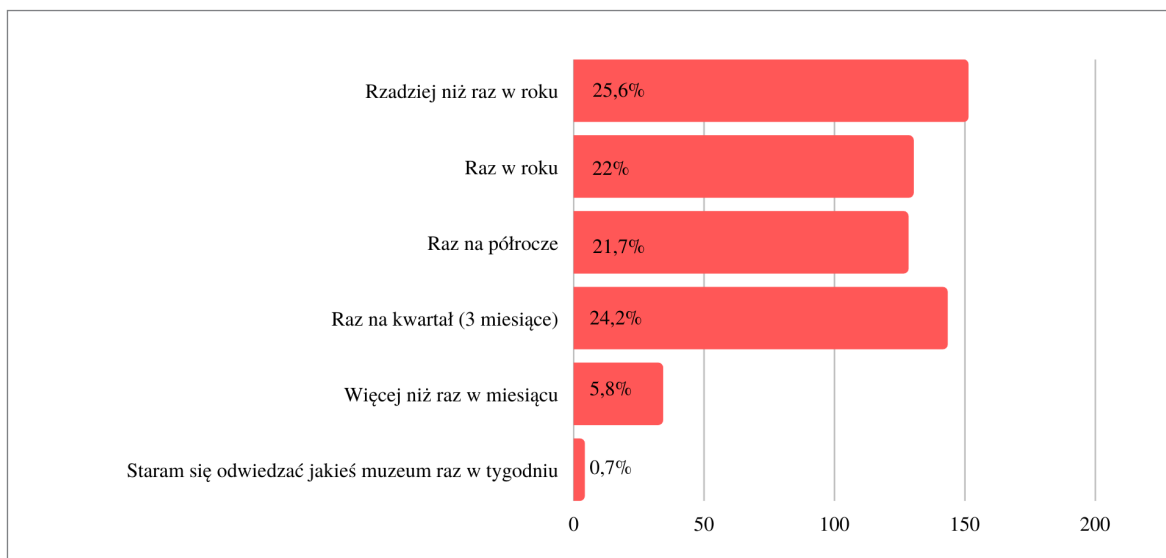
Rodzaje rozwiązań stosowanych przez muzea w celu eksponowania zbiorów w przestrzeni wirtualnej różnią się od siebie. Wynika to nie tylko z popularności danej placówki czy posiadanej kolekcji, lecz także z jej możliwości finansowych i uczestnictwa w międzynarodowych i narodowych projektach digitalizacyjnych⁸. Na początku rozwoju technologii informacyjno-komunikacyjnych w muzeach i innych instytucjach dziedzictwa kulturowego pierwszeństwo w prezentacji zbiorów miały raczej placówki na poziomie krajowym, posiadające unikatowe pomniki i artefakty, jednak dynamizacja konsumpcji technologicznej przez publiczność i dostęp do narzędzi tworzących cyfrowe treści w muzeach powoli wyrównuje szanse zarówno placówek na poziomie centralnym, jak i tych lokalnych. Projektując wystawy wirtualne, placówki w Polsce wykorzystują liczne narzędzia technologiczne o różnym poziomie zaawansowania. Wyróżnić można wystawy wirtualne prezentujące realną (odbyłą lub odbywającą się) wystawę w formie przeobrażenia cyfrowego na zasadzie 1:1 oraz jednostki cyfrowe dopełniające fizyczne ekspozycje, czyli takie, które nigdy nie były prezentowane szerokiej publiczności. Głównym celem e-muzeów wydaje się rozpowszechnianie dziedzictwa publiczności. Należy jednak pamiętać o zobowiązaniach wynikających z misji muzeów fizycznych, które muzea wirtualne także powinny spełniać, a mianowicie zapewnienie otwartego dostępu do zbiorów, ich organizacji w sposób ułatwiający wyszukiwanie treści oraz ochrony

muzealiów⁹. Sytuacja każdego z muzeów jest oczywiście indywidualna, niemniej zależna od kwestii finansowych¹⁰ i prawnych. Pomimo zmniejszania się kosztów i dostępności sprzętu nagrywającego, na przeszkodzie wciąż stoją wyzwania związane ze szkoleniem personelu w związku z projektowaniem interesujących i merytorycznie prawidłowych wystaw w Internecie, normy obowiązujące przy udostępnianiu zbiorów czy problemy ze „starzeniem się” technologii, szczególnie widoczne w opinii młodej publiczności.

Wystawy wirtualne są narzędziem elastycznym, dlatego projektowanie ścieżki zwiedzania może zakładać indywidualne i interaktywne doświadczenie dla odbiorcy. Muzea historyczne w Polsce korzystają z dobrodziejstw IT w celu przeprowadzenia swojej internetowej publiczności po stworzonej wirtualnie narracji z dodatkowymi elementami, które nie istnieją nawet na wystawie stałej danej placówki¹¹. Zamierzeniem takich zabiegów jest nie tylko zapoznanie potencjalnej publiczności ze zbiorami, lecz także zachęcenie jej do zwiedzania muzeum w przyszłości. Warunek jednak zmobilizowania gości do wizyty stanowi zaprojektowanie ciekawego rozwiązania, co często wiąże się z poświęceniem nakładu finansowego i czasowego. I tak jak powszechna jest opinia, że wejście do muzeum może być odpłatne, tak za ofertę on-line goście (44% ankietowanych) nie chcą uiszczać opłaty¹², co rodzi kolejne obawy w związku z wyznaczaniem budżetu na wystawy wirtualne.

E-muzea a pandemia

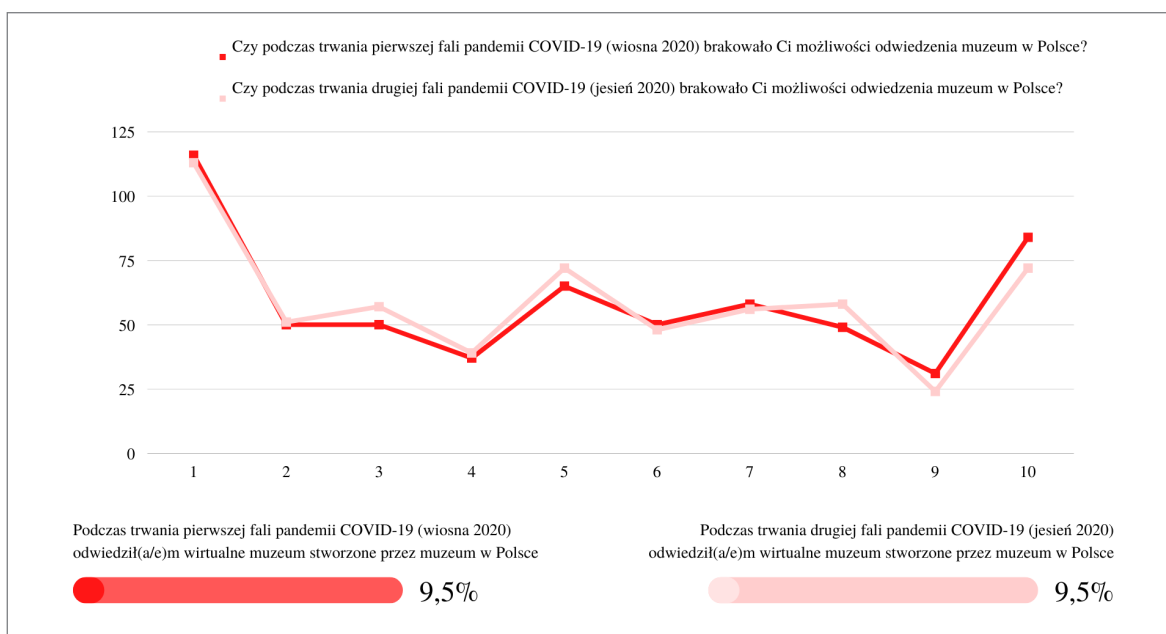
Podczas pandemii COVID-19 w środowisku muzealnym, jak również w przestrzeni publicznej trwała aktywna dyskusja na temat celu i znaczenia muzeów on-line¹³. Wielu odbiorców zdecydowało się na zwiedzanie instytucji kultury i dziedzictwa przez ekran i bez konieczności wychodzenia z domu. Według raportu Network of European Museum Organisations najpopularniejsze wśród oferty produktów cyfrowych dla odbiorców on-line od początku pandemii były działania w mediach społecznościowych – prawie 60% ankietowanych muzeów zauważyło zwiększenie zainteresowania ich oficjalnymi profilami na portalach, następnie treści wideo (42%) i właśnie wycieczki wirtualne (28%)¹⁴. Przyrost zwiedzania cybermuzeów zachęcił instytucje do dodania tego produktu komunikacyjnego do oferty lub modernizacji stworzonych wcześniej wystaw wirtualnych. Według statystyk Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w 2020 r. blisko połowa (49,8%) badanych muzeów organizowała wystawy cyfrowe, co w porównaniu z poprzednim rokiem (ok. 20% instytucji korzystało z tego rozwiązania¹⁵) jest stosunkowo dynamicznym wzrostem. Dane z raportu potwierdziły także intensyfikację produkcji tego rozwiązania. Średnia udostępnianych przez muzea ekspozycji cyfrowych w 2020 r. wyniosła cztery, średnia zaś liczba zwiedzania pojedynczej wystawy to 22 613¹⁶. Liczby te odzwierciedlają potrzebę obcowania publiczności z kulturą ograniczoną epidemią. Nie wskazują jednak wprost na rosnące zainteresowanie ofertą cyfrową, a raczej na brak możliwości zwiedzania muzeów tradycyjnych. Według raportu Narodowego Centrum Kultury, dotyczącego *gotowości do podjęcia aktywności kulturalnej*¹⁷, opracowanego na podstawie ankiet przeprowadzonych dwukrotnie, muzea były na szóstym (w czerwcu 2020) oraz na



Opracowanie własne / Author's own study

Wykres 1. Rozkład częstotliwości wizyt respondentów w muzeach w Polsce

Chart 1. Frequency distribution of visits to museums in Poland



Opracowanie własne / Author's own study

Wykres 2. Odpowiedzi respondentów dotyczące potrzeby zwiedzenia muzeum tradycyjnego podczas fal pandemii COVID-19 i liczba respondentów zwiedzających muzea wirtualne podczas fal pandemii COVID-19

Chart 2. Respondents' replies concerning the need to visit a traditional museum during the COVID-19 pandemic waves and the number of respondents visiting virtual museums during the COVID-19 pandemic waves

czwartym (w grudniu 2020) miejscu wśród instytucji kultury, które publiczność w pierwszej kolejności chce odwiedzić. Pomimo że odbiorcy generalnie korzystali z rozwiązań cyfrowych proponowanych przez placówki, *pojawiają się głosy, że nawet najlepsza oferta online nie zastąpi wizyty w muzeum*¹⁸.

Schemat i wyniki procesu badawczego

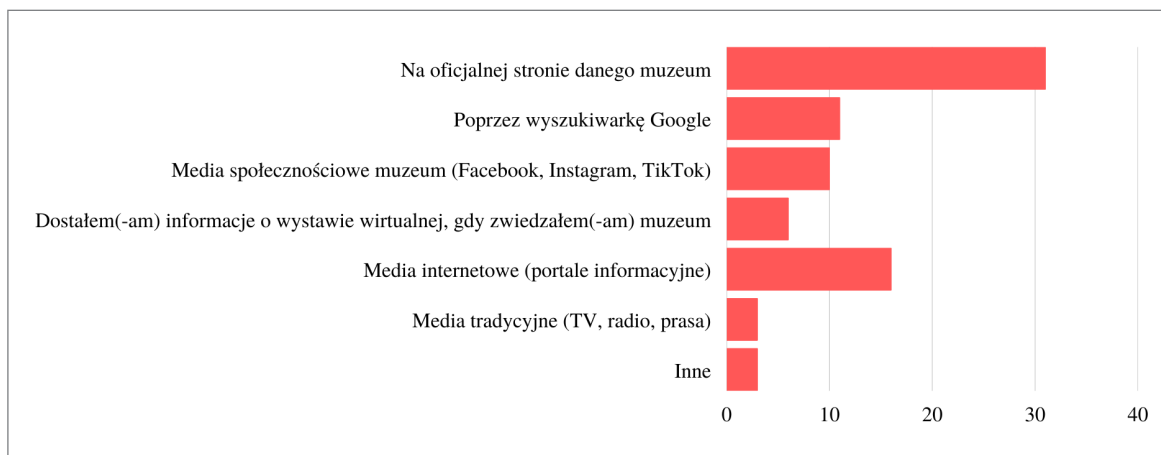
Punktem wyjścia badania była potrzeba analizy publiczności polskich wystaw on-line, wynikająca ze wzrostu aktywności muzeum w tym obszarze i mnogości produktów, które zostają udostępnione użytkownikom. Badanie zaprojektowano

A. Płeć	Kobieta	Mężczyzna	Inna odpowiedź			
	67,3%	32,7%	0%			
B. Wiek	18–20 lat	21–30 lat	31–40 lat	41–50 lat	51–60 lat	61–70 lat
	17,3%	46,2%	11,5%	17,3%	5,8%	1,9%
C. Miejsce zamieszkania	Wieś	Miasto do 50 tys.	Miasto od 50 tys. do 150 tys.	Miasto od 150 tys. do 500 tys.	Miasto powyżej 500 tys.	
	19,2%	11,5%	13,5%	9,6%	46,2%	
D. Częstotliwość wizyt w muzeum tradycyjnym	Rzadziej niż raz w roku	Raz w roku	Raz na półrocze	Raz na kwartał (3 miesiące)	Więcej niż raz w miesiącu	Przynajmniej raz w tygodniu
	7,7%	13,5%	25%	30,8%	21,1%	1,9%

Opracowanie własne / Author's own study

Wykres 3. Użytkownicy wystaw wirtualnych biorący udział w badaniu w podziale na cztery kategorie

Chart 3. Surveyed users of virtual exhibitions classified into four categories



Opracowanie własne / Author's own study

Wykres 4. Źródła informacji o wystawie wirtualnej

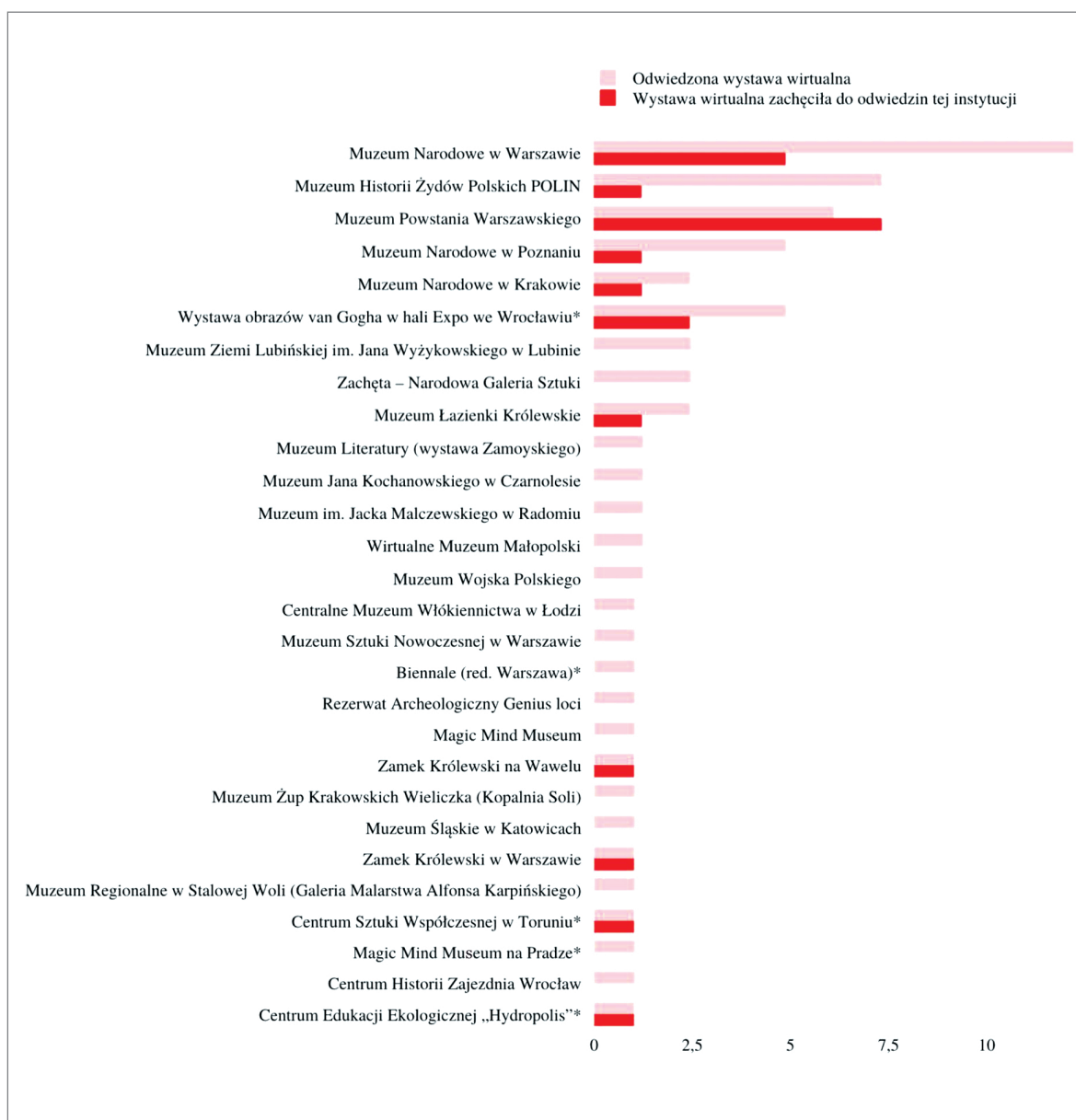
Chart 4. Sources of information on virtual exhibitions

na modelu CAWI (*Computer-Assisted Web Interview* – wspomagany komputerowo wywiad za pomocą strony internetowej) i przeprowadzono zimą 2022 r.¹⁹ Badanie wykonano metodą kuli śnieżnej, formularz zamknięto po otrzymaniu 590 prawidłowo wypełnionych kwestionariuszy, co stworzyło reprezentatywną próbę badawczą do analizy. Projekt należy traktować jako zaczątek bardziej sprofilowanych badań nad publicznością muzeów wirtualnych oraz źródło inspiracji do tworzenia podobnych analiz w poszczególnych instytucjach w przyszłości²⁰.

W badaniu wzięło udział 370 kobiet (62,7%), 214 mężczyzn (36,3%) oraz 6 osób (1%) nieidentyfikujących się z żadną z podanych opcji. Grupę respondentów

pozyskanych do badania stanowią osoby w wieku 18–70 lat. Warto podkreślić kwestię miejsca zamieszkania ankietowanych – 54,4% to osoby z większych ośrodków miejskich, aż 15,1% aktualnie mieszka na wsi, trzy podobne pod względem liczebności grupy (kolejno: 10,8%, 10% i 9,7%) zaś zamieszkują miasta różnej wielkości (kolejno: miasto od 150 tys. do 500 tys., miasto do 50 tys. i miasto od 50 tys. do 150 tys. mieszkańców). W celu uniknięcia błędów w badaniu respondentów zapytano o częstotliwość wizyt w muzeum w Polsce, wyłączając wizyty zawodowe.

Analizowanym aspektem podczas badań była zależność między wizytą w cybermuzeum a dwoma pierwszymi falami pandemii koronawirusa²¹. Najpierw ankietowani poproszeni



Opracowanie własne / Author's own study

Wykres 5. Wystawy lub muzea wirtualne zwiedzane przez respondentów (różowa linia) i wystawy lub muzea wirtualne, które zachęciły respondentów do wizyty w muzeum tradycyjnym (czerwona linia)

Chart 5. Virtual exhibitions or museums visited by the respondents (pink line) and virtual exhibitions or museums which encouraged the respondents to visit a traditional museum (red line)

* wirtualne wystawy lub wirtualne muzea, które nie figurują w oficjalnym spisie muzeów w Polsce

zostali o ustalenie na dziesięciostopniowej skali²², jak bardzo brakuje im możliwości zwiedzania muzeum tradycyjnego w Polsce, następnie zaś mieli odpowiedzieć, czy skorzystali z ekspozycji on-line. Pomimo że średnia wyniku z pytania o zapotrzebowanie na wizytę w muzeum tradycyjnym wyniosła 5,2 (pierwsza fala) i 5 (druga fala), respondenci niechętnie korzystali z wystaw wirtualnych – tylko 9,5% (wiosna 2020) i 8,1% (jesień 2020) ankietowanych zwiedziło muzeum on-line.

Próba analizy publiczności wystaw wirtualnych

Z danych wynika, że 8,8% (52 z 590) ankietowanych aktywnie zwiedza wystawy wirtualne. Na podstawie tej grupy postanowiono stworzyć prototyp służący do wstępnego określenia publiczności e-muzeów, który należy w przyszłości rozszerzyć o dodatkowe dane pozyskane za pomocą innej formy badania, np. wywiadów pogłębionych. Pytania

zamknięte w formularzu posłużyły do analizy publiczności ze względu na cztery kategorie zmiennych:

- A. Rozkład odpowiedzi (*odwiedzam muzea wirtualne*) w podziale na płeć;
- B. Rozkład odpowiedzi (*odwiedzam muzea wirtualne*) w podziale na wiek;
- C. Rozkład odpowiedzi (*odwiedzam muzea wirtualne*) w podziale na miejsce zamieszkania;
- D. Rozkład odpowiedzi (*odwiedzam muzea wirtualne*) w podziale na częstotliwość wizyt w muzeum tradycyjnym.

Dzięki tej metodzie wiadomo, jakie grupy spośród respondentów najczęściej korzystają z cybermuzeów. W tym wypadku zauważyć można, że w większości to kobiety są odbiorcami udostępnionych na wirtualnych wystawach treści. W podziale na wiek zdecydowanie najwięcej osób miało 21–30 lat (prawie połowa respondentów, 46,2%). Wynik może być zależny od aktywności akademickiej, ponieważ statystycznie to właśnie w tym wieku studiuje się w Polsce²³.

Analiza danych dotyczących miejsca zamieszkania wskazuje na najwyższe zainteresowanie wystawami on-line wśród mieszkańców metropolii (46,2%), drugie zaś miejsce w tej kategorii (prawie 1/5 respondentów) zajmują mieszkańcy wsi. Tak wysoki wynik można tłumaczyć dostępem do fizycznych instytucji kultury – osoby mieszkające na wsi prawdopodobnie korzystają z ekspozycji on-line ze względu na ograniczenia terytorialne wynikające z lokalizacji muzeów tradycyjnych w większych ośrodkach miejskich. Ciekawy wydaje się fakt, że ankietowani, którzy wykazują najwyższą aktywność w wizytach w muzeach tradycyjnych (przynajmniej raz w tygodniu zwiedzają placówkę), najrzadziej korzystają z wystaw wirtualnych. Tylko 1,9% zadeklarowało, że jest odbiorcą tego narzędzia, co może skutkować obserwacją, iż nie mają oni już potrzeby dodatkowego odbioru kolekcji przez Internet.

Ważnym aspektem badania było zdiagnozowanie, skąd aktywni odbiorcy czerpią informacje na temat wystawy wirtualnej, którą mieliby zwiedzić. Pytanie to zostało skonstruowane dwójako – z możliwością wyboru spośród sześciu podanych opcji oraz jako otwarty formularz do wpisania innej odpowiedzi. Najwięcej respondentów zadeklarowało, że ich źródłem informacji o wystawie wirtualnej była oficjalna strona internetowa instytucji (45,6%), natomiast najmniejszy wynik (4,4%) osiągnęły tradycyjne media, tj. prasa i telewizja. W otwartych odpowiedziach znalazły się trzy inne źródła motywujące do wizyty w muzeum wirtualnym: „wykładowca”, „szkoła”, „znajomi”. Może to prowadzić do interpretacji, że ekspozycje on-line są używane szczególnie w celu edukacyjnym na etapie nauki szkolnej i akademickiej.

Respondenci, którzy odpowiedzieli twierdząco na pytanie o korzystanie z wystaw wirtualnych, zostali poproszeni o wymienienie, jakie były to wystawy lub przez którą z instytucji zostały zorganizowane. Pytanie to, ze względu na jego charakterystykę, sformułowano jako otwarte. Analiza wskazała 28 nazw wystaw lub muzeów, które zaprezentowano powyżej. Osiem ekspozycji wirtualnych powtarzało się w odpowiedziach

respondentów. Pomimo przypadków, w których dana instytucja nie figuruje w oficjalnym rejestrze muzeów w Polsce, wystawy on-line zostały włączone do spisu jako przykład wirtualnego produktu rozpowszechniającego kulturę i dziedzictwo na zasadzie otwartego dostępu. W dodatkowym pytaniu otwartym zapytano, czy kiedykolwiek wystawa wirtualna muzeum w Polsce zachęciła respondenta do zwiedzenia tego muzeum na żywo, z czego 8,5% ankietowanych odpowiedziało twierdząco, podając nazwę ekspozycji.

Podsumowanie badań i rekomendacje

Wystawy wirtualne są narzędziem wspierającym rozpowszechnianie i ochronę zbiorów, a także procesy demokratyzacji kultury i dziedzictwa²⁴. Odpowiednio zaprojektowane mogą stanowić nie tylko element muzeum, ale także jego rozszerzenie. Z wielu badań wynika, że muzea on-line nie są jednak w stanie zastąpić tradycyjnej wizyty, ale mogą stać się oddzielnym doświadczeniem muzealnym. Są one przydatne w procesach edukacyjnych jako dopełnienie tradycyjnych metod nauczania i zobrazowanie przykładów omawianych podczas lekcji lub wykładów. Co ważne, e-muzea mogą pełnić funkcję zastępczą w przypadku niemożności wizyty w instytucji z powodu braku dostępu, barier indywidualnych (miejsce zamieszkania, niepełnosprawność) lub obostrzeń wynikających z występowania siły wyższej, tj. pandemii.

Wystawy wirtualne mogą być także motywacją do wizyty w muzeum tradycyjnym, pod warunkiem, że stanowią staranny i ciekawy produkt cyfrowy, który zainteresuje odbiorców. Dlatego tak istotne jest projektowanie ich przez muzea w sposób przemyślany i zgodny z oczekiwaniami potencjalnej publiczności. Kierując się myślą *najpierw badaj, potem działaj*²⁵, możliwie na etapie tworzenia koncepcji wystawy on-line powinno się wykonywać testy użyteczności²⁶ oraz wstępnie rozpoznać grupę docelową danej ekspozycji wirtualnej. W celu uniknięcia spłykania przekazu i doprowadzania do sytuacji, w której wystawa wirtualna spełnia funkcję jedynie rozrywkową²⁷, rekomenduje się udział ekspertów w tworzeniu tego rozwiązania, nie zlecając całego procesu zewnętrznym firmom IT.

Pomimo że dzięki przeprowadzonym badaniom zanalizowano ogólnego odbiorcę niezidentyfikowanego e-muzeum, mogą być one uznawane za punkt wyjścia dalszej dyskusji nad internetową publicznością instytucji i jej potrzebami. Przedstawione metody traktowane być powinny jako źródło na temat możliwości przeprowadzenia badań odbiorców w przestrzeni cyfrowej. Wyniki wskazują wystawy on-line organizowane przez placówki w Polsce, które zachęciły gości do wizyty w muzeum tradycyjnym, co można uznać za wzór dobrze zaprojektowanego rozwiązania cyfrowego docierającego do nowej publiczności. Znaczącym wnioskiem z badań jest również wytypowanie źródeł, z którego goście najczęściej czerpią informacje o ofercie wirtualnej (w przypadku wystaw cyfrowych to oficjalna strona internetowa instytucji²⁸), co może wspierać planowanie strategii komunikacyjnej placówki.

Streszczenie: Wystawy wirtualne są narzędziem coraz częściej stosowanym przez polskie muzea w celu dotarcia do szerokiej publiczności. Wykorzystując cyberexpozycje jako produkt cyfrowy, instytucje nie tylko rozpowszechniają

wiedzę na temat swoich zbiorów, lecz także trafiają do nowych gości. Potencjał i wyzwania wynikające z projektowania e-muzeów są tematem żywym w muzeologii już od późnych lat dziewięćdziesiątych. Podczas pandemii COVID-19

rozpoczęto na nowo dyskusję o zadaniach i celach tworzenia ekspozycji cyfrowych. Artykuł przedstawia wyniki badania metodą CAWI (wspomagany komputerowo wywiad za pomocą

strony internetowej) odbiorców muzeów cyfrowych, wskazuje na ich motywacje i analizuje zapotrzebowanie na to narzędzie w podziale na różne kategorie osób z nich korzystających.

Słowa kluczowe: wystawy wirtualne, muzeum wirtualne, digitalizacja muzeum, muzeum 3D, hipermuzeum, cybermuzeum.

Przypisy

- ¹ W. Idziak, *Współczesne tendencje w muzealnictwie*, http://muzeoblog.mik.krakow.pl/files/W_Idziak_Wspolczesne_tendencje.pdf [dostęp: 22.08.2022].
- ² Szerzej o koncepcji wirtualnego *musée imaginaire* zob. L. Dziedzic, „Muzeum wyobraźni” André Malraux: idea i praxis, „Studia Muzealno-Historyczne” 2013, t. 5, s. 219-233.
- ³ *Ibidem*, s. 224.
- ⁴ Tłumaczenie własne z języka angielskiego na podstawie definicji zawartej w: D. Ferdani, A. Pagano, M. Farouk, *Terminology, Definitions and Types for Virtual Museums*, Rome 2014, s. 9-10.
- ⁵ T. Jędrusiak, *Turystyka muzealna*, w: *Współczesne formy turystyki kulturowej*, K. Buczkowska, A.M. von Rohrscheidt (red.), Poznań 2009, s. 55-57.
- ⁶ Szacuje się, że nawet do 95% zbiorów największych muzeów znajduje się na co dzień w ich magazynach. T. Quinn, *Making the Absent Object Present: Towards a holographic museum of modern art (hMoMA)*, Conference: EVA London 2019 Electronic Visualisation and the Arts, s. 150, https://www.scienceopen.com/document_file/3c08811d-28fc-48e0-b48c-a19586c9ffa1/ScienceOpen/148_Quinn.pdf [dostęp: 28.08.2022].
- ⁷ G. Żuk, *Edukacja muzealna i nowe media*, w: *Animacja działań kulturalnych – wyzwanie współczesności*, M. Latoch-Zielińska (red.), Warszawa 2010, s. 101-103.
- ⁸ A. Pawłowska, Ł. Matoga, *Wirtualne Muzea w Internecie – forma promocji i udostępniania dziedzictwa kulturowego czy nowy walor turystyczny?*, „Turystyka Kulturowa” 2014, nr 9, s. 46-47.
- ⁹ *Report: State of the Art on Virtual Museums in Europe and Outside Europe – Theory Design [UPDATED 2014]*, s. 35-37, http://www.v-must.net/sites/default/files/D3.1_update.pdf [dostęp: 19.08.2022].
- ¹⁰ *Pomimo chęci i aprobaty ze strony środowiska muzealników do podejmowania działań związanych z szeroko pojętą digitalizacją, instytucje te napotykały na zupełnie przyziemny problem, jakim jest niewystarczające finansowanie działań na rzecz ucyfrowienia dóbr kultury*. M. Baka, *Potencjał wykorzystywania muzealnych zasobów cyfrowych w badaniu dziedzictwa kulturowego – kilka refleksji*, 2020, s. 165, https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/6675/Malgorzata_Baka_Potencjal_wykorzystania%20%281%29.pdf?sequence=1 [dostęp: 29.08.2022].
- ¹¹ Muzeum Historii Polski jest przykładem muzeum wirtualnego, którego oficjalny budynek dopiero powstaje, a więc nie posiada on jeszcze wystawy stałej otwartej dla publiczności. Muzeum korzysta więc z technologii informacyjno-komunikacyjnej w celu dotarcia do potencjalnych gości. Zob. <https://muzhp.pl/pl/p/247/muzeum-online> [dostęp: 28.08.2022].
- ¹² A. Kawa, J. Jęczalik, O. Skakowska, *Kultura w czasie zarazy*, Rzeszów 2020, s. 22.
- ¹³ W okresie epidemicznym odpowiedź na pytanie, czy muzeum wirtualne powinno uznawać się za muzeum, nie była już oczywista. M. Petelska, *Polskie muzea w czasie pandemii COVID-19: działalność online i (nie)stosowanie Rapid Response Collecting*, „Studia Historica Gedanensia” 2021, t. 12, s. 413-414.
- ¹⁴ *NEMO Follow-up survey on the impact of the COVID-19 pandemic on museums in Europe Final Report*, NEMO, 2021, s. 5, https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_COVID19_FollowUpReport_11.1.2021.pdf [dostęp: 31.08.2022].
- ¹⁵ A. Hejwowska, K. Figiel, A. Pietraszko, *Muzea w 2020 roku*, Warszawa 2022, s. 23, 26.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 26.
- ¹⁷ Zob. *Gotowość do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych*, <https://www.nck.pl/badania/aktualnosci/549813554> [dostęp: 10.09.2022].
- ¹⁸ *Zmiany – dlaczego nie? Muzeum Narodowe w Krakowie po pandemii. Raport z badania opinii publicznej*, s. 22, <https://media.mnk.pl/images/upload/aktualnosci/2020/Ankieta/MNK%20po%20pandemii%20-%20pe%20C5%82ny%20raport.pdf> [dostęp: 12.09.2022].
- ¹⁹ Formularz został udostępniony respondentom w styczniu i był otwarty do końca lutego 2022 r.
- ²⁰ Raport z badania wśród pracowników sektora kulturalnego wskazuje na problemy wynikające z nieznaności własnych publiczności w muzeach, co jest niezbędne do budowania oferty on-line (np. *Mamy problem z tym, że nie mamy przebadanej publiczności, a tak naprawdę nie znamy swoich odbiorców*). A. Buchner, N. Cetera, A. Janus, A. Urbańska, M. Wierzbicka, *Kultura w pandemii. Doświadczenie polskich instytucji kultury*, Warszawa 2021, s. 37-38.
- ²¹ W projekcie badań ustalono, że pytania będą dotyczyły pierwszej fali (wiosna 2020) oraz drugiej fali (jesień 2020) pandemii COVID-19.
- ²² Skala: 1 – wcale, 10 – bardzo.
- ²³ Ze statystyk opierających się na metodyce opracowanej przez Główny Urząd Statystyczny we współpracy z Ośrodkiem Przetwarzania Informacji – Państwowym Instytutem Badawczym w 2019, 2020 i 2021 r. ok. 3/4 studentów stanowiły osoby w wieku 19–29 lat. Zob. *Raport – Studenci*, https://radon.nauka.gov.pl/raporty/Studenci_2021 [dostęp: 31.08.2022].
- ²⁴ Jednym z zadań nowych mediów używanych przez muzea jest właśnie otwarcie się placówek na szerokie grono odbiorców. I. Franckiewicz-Olczak, *Nowe media w muzeum. Demokracja kultury a unifikacja muzeów i aktywizacja odbiorców*, „Studia Sociologica” 2017, nr 9, s. 108-109.
- ²⁵ A. de Rosset, K. Zielenka, *Aplikacje mobilne w muzeach, moda czy potrzeba?*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 240.
- ²⁶ Ważną refleksją na temat projektowania produktów cyfrowych w muzeach podzieliła się Ewa Drygalska, która podkreśliła, że pomimo możliwości testowania rozwiązań z zakresu ICT w procesie tworzenia nie uwzględnia się tej fazy. E. Drygalska, *Jak tworzyć cyfrowe doświadczenia zwiedzających? Badania i testowanie jako podstawa projektowania cyfrowych produktów w muzeum*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 194-200.
- ²⁷ A. Bentkowska-Kafel, *Muzeum wirtualne – muzeum bez granic?*, „Muzealnictwo” 2013, nr 54, s. 164.
- ²⁸ Wynik ten nie jest zaskoczeniem. Już w 2019 r. opublikowano raport informujący m.in. o tym, że publiczność instytucji wystawienniczych najchętniej (43,9%) dowiadyuje się o ich ofercie z oficjalnej strony internetowej. M. Bańdo, Ł. Gawel, P. Król, I. Parzyńska, F. Skowron, A. Szostak, *Raport z projektu badawczego. Krakowski odbiorca kultury*, Kraków 2019, s. 34.



PRAWO W MUZEACH

law in museums



STATUS PRAWNY DEPOZYTU MUZEALNEGO – WYBRANE ZAGADNIENIA

LEGAL STATUS OF A MUSEUM DEPOSIT: SELECTED ISSUES

Paulina Gwoździewicz-Matan

Institut Nauk Prawnych WPIA Uniwersytetu Śląskiego
ORCID 0000-0002-5032-1983

Abstract: Looking at the issue of museum deposit from a purely 'normative' perspective, it can be concluded that the legal status of this group of objects is not clear. Therefore, a question should be asked about the features that distinguish deposits from other objects, in particular those made available for presentation at an exhibition, preparation of an expert opinion or conservation (referred to in museum practice as 'borrowed' objects). Deposits have a stronger 'relationship' with the museum, in which they were entered in the deposit book, than objects only accepted for exhibition (lent by a third party), but this feature is not directly reflected in the applicable regulation. There is also no specific time limit in the regulations: how long can the 'ordinary' lending

last, and when it would be appropriate to conclude a deposit agreement. The analysis of museum practice proves that museums use contracts interchangeably referred to as deposit, safekeeping, lending or borrowing. Adopting an incorrect qualification may have certain consequences, and an institutionalized entity, such as a museum, should ensure that the above-mentioned issues are precisely defined and that they use appropriate contracts for specific situations. The considerations contained in the article are based on the applicable legal regulation and concern, *inter alia*, the consequences of treating the deposit as an element of museum collections, 'systematizing' the so-called official deposits and the use of the image of deposits.

Keywords: deposit, safekeeping, collection policy, long-term loans.

Wprowadzenie

Depozyty są – obok muzealiów – najbardziej znaczącą kategorią obiektów tworzących zbiory muzealne, a ich roli w działalności muzeów nie można przecenić¹. Obiekty będące depozytami nie tylko zasilały zbiory muzealne, ale stanowiły również ich dopełnienie, prowadząc niejednokrotnie do odtworzenia pierwotnej całości i odbudowania integralności kolekcji². Jak jednak pokazuje praktyka muzealna, depozyty

to problematyczna kategoria zbiorów muzealnych³, niewolna od procesów sądowych⁴. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że status prawny tej grupy obiektów nie jest klarowny: nie precyzują go przepisy ustawy o muzeach⁵ ani aktów wykonawczych do tej ustawy. Sytuacji nie upraszcza fakt, że przyjmując obiekty, muzea zawierają umowy nazywane zamiennie depozytem, przechowaniem, użyczeniem czy wypożyczeniem⁶, a stanowiący punkt odniesienia brytyjski wzorzec zarządzania zbiorami – Standard Spectrum⁷

nie rozróżnia wymienionych sytuacji, proponując jedną procedurę „wejścia obiektu”. Oczywiście to, w jaki sposób strony nazwą umowę, nie ma charakteru wiążącego, istotne są bowiem jej przedmiot i treść, a zatem określenie, do czego zobowiązują się strony (jakie jest świadczenie) oraz jakie prawa i obowiązki z tej umowy wynikają⁸. Przyjęcie niewłaściwej kwalifikacji może jednak nieść ze sobą niekorzystne dla muzeum konsekwencje (np. w sytuacji sporu, gdy obiekt uległ zniszczeniu, czy też konieczności zakończenia umowy, bądź w związku z niedopełnieniem wymogów związanych z ewidencjonowaniem). Tym bardziej podmiot zinstytucjonalizowany, jakim jest muzeum, powinien dbać o to, by precyzyjnie określić ww. kwestie i wykorzystywać adekwatne umowy w odniesieniu do konkretnych sytuacji wynikających z procedur muzealnych. Celem artykułu jest ustalenie statusu prawnego depozytu muzealnego oraz wskazanie, jak prawidłowo – w obliczu analizowanej regulacji – postąpić przy konstrukcji depozytu w codziennej praktyce muzealnej⁹.

Depozyt muzealny *de lege lata*

Ustawodawca dość skąpo wypowiada się na temat depozytu muzealnego, nie przewiduje też udogodnień dla deponentów¹⁰. Do depozytu nie odwołuje się Ustawa o muzeach (u.m.), a jedynie w rozporządzeniu w sprawie ewidencjonowania mowa o „księdze depozytów”¹¹. W innych aktach prawnych znajdujemy sformułowania o „przekazaniu na przechowanie” lub wprost o „złożeniu do depozytu” (art. 9 ust. 2 Ustawy o restytucji narodowych dóbr kultury [u.r.n.d.k.])¹²; bądź też o „przekazaniu do depozytu” (art. 35 ust. 3 Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami¹³ w odniesieniu do zabytków archeologicznych; czy art. 44 Ustawy o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach¹⁴), a w jednym przypadku nawet o „umowie depozytu” (art. 12 u.r.n.d.k.). O „depozytach” mowa również w kontekście ograniczeń w dostępie do informacji sektora publicznego (por. art. 6 ust. 4 pkt 2 Ustawy o otwartych danych i ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego)¹⁵. Podejmując w tym miejscu próbę stworzenia definicji depozytu muzealnego, można przyjąć, że to rzecz ruchoma, znajdująca się w posiadaniu muzeum i stanowiąca część zbiorów muzealnych, będąca własnością osoby trzeciej, wpisana do księgi depozytów bądź na podstawie umowy cywilnoprawnej (umowy depozytu), bądź decyzji administracyjnej lub czynności materialno-technicznej organu (tzw. depozyty urzędowe).

Depozyt jako element zbiorów muzealnych

Pojęcie zbiorów stanowi szeroką kategorię, w której mieszczą się zarówno muzealia, jak i pozostałe zgromadzone w muzeum obiekty¹⁶, w tym depozyty. Jakie to rodzi konsekwencje? Po pierwsze, skoro depozyt jest częścią zbiorów, powinien również odpowiadać profilowi muzeum¹⁷ określone w statucie, co oznacza, że przyjęcie obiektu w depozyt do muzeum powinno być zgodne z polityką pozyskiwania zbiorów i opisanymi w niej założeniami. Po wtóre, w stosunku do depozytów muzeum również winno mieć możliwość ich katalogowania i naukowego opracowywania (art. 2 pkt 2 u.m.), zabezpieczania i konserwacji (art. 2 pkt 4, art. 5 ust. 4 u.m.), udostępniania do celów edukacyjnych i naukowych (art. 2 pkt 8 u.m.) oraz w celu zwiedzania oraz korzystania (art. 2

pkt 9 oraz art. 25 ust. 1 u.m.). Jak zatem mają się wskazywane powyżej „powinności” muzeów względem obiektów złożonych do depozytu do postanowień umów depozytu, jakie wiążą muzeum z deponentami? W mojej ocenie powinny one być uznawane za „wytyczne” do umów depozytu i stanowić wskazówkę interpretacyjną: jeśli obiekt ma znaleźć się w zbiorach muzealnych, muzeum winno mieć możliwość traktowania go w taki sposób, jakiego wymaga ustawodawca. Obiekt nie jest przyjmowany „do magazynu” w celu jego bezpiecznego przechowywania. Powinna istnieć umownie potwierdzona możliwość, aby w razie potrzeby stał się elementem ekspozycji stałej, aby mógł być eksponowany w ramach wystawy czasowej, by mieć możliwość jego naukowego opracowania czy konserwacji. Oczywiście nie prowadzi to do wniosku, że umowy nieezwalające muzeum na takie działania są nieważne (art. 58 Kodeksu cywilnego [k.c.]), ale może być wskazówką interpretacyjną, jak należałoby dokonywać wykładni umów depozytu w razie pojawienia się wątpliwości (art. 65 k.c.). Opracowując procedury przyjęcia obiektu w depozyt, trzeba by w formie wytycznych wskazać, aby umowy depozytu odnosiły się do wymienionych powyżej kwestii, wynikających wprost z ustawy. W ten tylko sposób muzea mogą równoważyć sobie nakład środków związanych z przechowywaniem i zabezpieczaniem obiektu „z zewnątrz”. Muzeum ma prawo, powołując się na powyższe, nie przyjąć w depozyt obiektu, co do którego właściciel sprzeciwiałby się podjęciu któregoś ze wskazanych działań.

„Kłopoty” z depozytami urzędowymi

Poza umową zawieraną pomiędzy deponentem a muzeum (stosunkiem cywilnoprawnym), źródłem depozytu muzealnego może być również działanie organów administracji publicznej (stosunek administracyjny). W praktyce muzealnej obiekty te są określane mianem „depozytów urzędowych”, a do muzeum trafiają na podstawie decyzji administracyjnej organu (zabytki archeologiczne¹⁸, zabytki zabezpieczone na podstawie decyzji o czasowym zajęciu¹⁹, rzeczy znalezione będące zabytkami lub archiwaliami²⁰, narodowe dobra kultury²¹) lub w wyniku tzw. czynności materialno-technicznej (dobra kultury odzyskane wskutek restytucji²², dobra kultury zajęte przez organ celny²³, kopalne szczątki roślin lub zwierząt cenne dla nauki²⁴). W niektórych przypadkach muzeum może wystąpić o przeniesienie własności obiektu. Poza wymienionymi powyżej regulacjami do oddania na przechowanie może również dojść w wyniku działania sądów w oparciu o przepisy prawa procesowego (art. 231 § 2 Kodeksu postępowania karnego [k.p.k.]) w odniesieniu do przedmiotów o wartości naukowej, artystycznej lub historycznej, które zostały wydane lub znalezione w czasie przeszukania (art. 228 k.p.k.)²⁵. Podsumowując występujące w różnych aktach prawnych podstawy oddawania obiektów na przechowanie do muzeum, po pierwsze, można zauważyć brak jednolitości co do stosowanej terminologii: ustawodawca mówi o „umowie depozytu”, w innym miejscu o „oddaniu (powierzeniu) na przechowanie”, a w jeszcze innym o „przekazaniu” lub „przekazaniu w depozyt”. Po drugie, nie wiadomo (poza przypadkiem wskazanym w u.r.n.d.k.), jaki jest zakres uprawnień muzeum w stosunku do przekazanych mu w depozyt obiektów: czy może je wystawiać, opracowywać, poddawać konserwacji? Czy podlegają one wpisowi do księgi depozytów, czy powinny być ewidencjonowane

w inny sposób? Po trzecie wreszcie, trudno jednoznacznie przesądzić, czy w powyżej wskazanych przypadkach²⁶ mamy do czynienia ze stosunkiem cywilnoprawnym umowy przechowania, czy jednak jest to stosunek o charakterze publicznoprawnym? Jak wskazuje praktyka muzealna, muzea „następczo” zawierają umowy, w których regulują prawa i obowiązki stron. Pytanie, czy wzorcem dla tego rodzaju umów może być umowa depozytu opisana w art. 12 ust. 3 pkt 2 u.r.n.d.k.? Tylko bowiem w tym jednym przypadku – powierzenia instytucji kultury dóbr kultury odzyskanych wskutek restytucji przez MKiDN w celu sprawowania opieki nad nimi na podstawie umowy depozytu – sprecyzowano: *Umowa (...) może przewidywać zobowiązanie instytucji kultury albo innej jednostki sektora finansów publicznych wyspecjalizowanej w opiece nad zabytkami do nieodpłatnego przechowywania dobra kultury w sposób dla niego właściwy oraz wykonywania prac konserwatorskich w zakresie i za zgodą MKiDN, a także uprawnienie depozytariusza do eksponowania i udostępniania dobra kultury i jego wizerunku na warunkach uzgodnionych z ministrem*. Wynika stąd, że w tym wypadku mamy do czynienia z „wiązką” różnych umów: umowy przechowania (nieodpłatnego), umowy o dzieło (konserwacja), umowy użyczenia (eksponowanie oraz udostępnianie), a nawet umowy licencji (gdy obiekt jest nośnikiem autorskich praw majątkowych). W odniesieniu do tej ostatniej kwestii na marginesie wypada zauważyć, że ustawodawca nie zastosował tu konstrukcji zgodnej z literą prawa, bowiem w przypadku, gdy obiekt został objęty prawami autorskimi, podmiotem uprawnionym do decydowania o korzystaniu z utrwalonego na odrębnym nośniku wyglądu depozytu (utworu) będą: jego twórca, spadkobiercy lub inne podmioty uprawnione z tytułu praw autorskich. Powyższej regulacji w żadnym wypadku nie należy rozpatrywać jako licencji ustawowej na rzecz muzeum do udostępniania utworów. W razie konieczności korzystania z wyglądu obiektu można oczywiście sięgnąć do instytucji dozwolonego użytku, o czym mowa szczegółowo w dalszej części artykułu.

Umowa depozytu muzealnego

W umowie depozytu muzealnego przedmiotem zobowiązania po stronie muzeum jest bezpieczne przechowywanie rzeczy (piecza), ale nie w „czystej” postaci, jak w przypadku umowy przechowania (art. 835 i n. k.c.), a z uwzględnieniem możliwości korzystania z rzeczy (element umowy użyczenia) oraz jej trwalszego – niż przy krótkotrwałym użyczeniu tylko dla celów wystawy czasowej – związania z muzeum, które może dokonać naukowego opracowania obiektu, ewentualnie jego konserwacji. Konsekwencją takiego ukształtowania umowy, w której obie strony są względem siebie zobowiązane, stanowi jej wzajemny charakter: muzeum (depozytariusz) zostaje zobowiązane do pieczy nad rzeczą w zamian za możliwość nieodpłatnego korzystania z obiektu. Deponent występuje w charakterze użyczającego, który udostępniając obiekt, umożliwia włączenie go do zbiorów muzealnych, z jednoczesnym wyeliminowaniem typowych dla deponenta czy użyczającego uprawnień, takich jak np. możliwość wycofania obiektu w dogodnym dla siebie momencie. Mamy zatem do czynienia z umową nienazwaną, podobną do umowy przechowania oraz użyczenia, do której odpowiednio²⁷ stosuje się przepisy zbliżonych umów nazwanych. Nie znajdują tu

zastosowania przepisy dotyczące zwrotu rzeczy (wspomniany art. 844 § 1 k.c.), obowiązku ponoszenia przez składającego wszystkich wydatków przechowawcy (art. 842 k.c.) czy związane z zakazem używania rzeczy przez przechowawcę (art. 839 k.c.).

Depozyt czy użyczenie?

Analiza praktyki muzealnej prowadzi do wniosku, że występują dwa rodzaje „wypożyczeń”²⁸: krótkoterminowe, zawierane w celu zaprezentowania obiektu na wystawie czasowej (umowy użyczenia), oraz długoterminowe, zawierane w celu powierzenia obiektu na przechowanie do muzeum i jednoczesnego włączenia obiektu do zbiorów muzealnych poprzez wpis do księgi depozytów (umowa depozytu muzealnego). Istnieje obawa, że – być może wbrew statystykom²⁹ – analiza celu umów zawieranych przez muzea doprowadziłaby do wniosku, że w istocie więcej jest w nich depozytów niż obiektów użyczonych, ale że wiążą się z nimi „problemy” (ewidencjonowanie, opracowywanie), łatwiej kwalifikować je jako obiekty użyczone? Zasadne będzie postawienie pytania, co odróżnia pozyskanie obiektu na wystawę czasową na podstawie umowy użyczenia od przyjęcia obiektu w depozyt? W pierwszej kwestii umowy zawiera się na czas oznaczony, obejmujący zazwyczaj kilka lub kilkanaście miesięcy (na czas przed rozpoczęciem wystawy, na czas trwania wystawy czasowej oraz krótko po jej zakończeniu). W przypadku depozytów obiekty przekazywane są do muzeum na dłuższy, kilku lub kilkunastoletni okres albo na czas nieoznaczony³⁰. Depozyty stają się trwale związane z instytucją: podlegają wpisowi do księgi depozytów oraz cyklicznym kontrolom. Są częścią zbiorów muzealnych w przeciwieństwie do obiektów pozyskanych (użyczonych) w celu prezentacji na wystawie (prawodawca nie przewiduje w obowiązującym stanie prawnym obowiązku ich ewidencjonowania). Jak zauważa się w literaturze³¹, rola depozytu nie powinna być ograniczona do funkcji składu obiektów zabytkowych w warunkach zapewniających im najlepszą możliwą ochronę. Muzeum winno dysponować pewnym obszarem swobody w zakresie możliwości włączenia przechowywanych przez siebie obiektów w działalność statutową (zbiory), o czym była już mowa powyżej.

Depozyt muzealny a kwestie prawnoautorskie

W przypadkach, gdy mamy do czynienia z depozytami będącymi jednocześnie nośnikami utworów, należy ustalić, jaki jest autorskoprawny status obiektów³². Warto w umowie depozytu (lub w odrębnej umowie licencyjnej, albo przenoszącej prawa autorskie) zawrzeć klauzule, które zezwalałyby na korzystanie z utworów na polach eksploatacji związanych z wystawiennictwem, digitalizacją oraz wykorzystywaniem cyfrowych odwzorowań w Internecie³³. Z braku możliwości umownego uregulowania tych kwestii muzea mogą w ograniczonym zakresie korzystać ze znajdujących się w ich zbiorach utworów na podstawie przepisów o dozwolonym użytku (tzw. licencji ustawowe)³⁴. Wskazać tu należy wynikającą z art. 28 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (pr.aut.)³⁵ możliwość użyczania znajdujących się w zbiorach muzealnych egzemplarzy utworów, zwielokrotniania

utworów w celu uzupełnienia, zachowania lub ochrony zbiorów³⁶ oraz udostępniania do celów badawczych lub poznawczych za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali). Dozwolone są również działania związane z promocją wystawy, tj. rozpowszechnianiem utworów wystawionych w publicznie dostępnych zbiorach, w tym muzealnych, katalogach i wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, w granicach uzasadnionych celem informacji (art. 33³ pr.aut.). Nadal jednak to – w odniesieniu do depozytów – uprawnienia bardzo ograniczone³⁷. Odrębne zagadnienie, omawiane szczegółowo w innym miejscu, stanowi korzystanie z wyglądu depozytu jako informacji sektora publicznego³⁸ zgodnie z u.o.d.p.w.i.s.p.³⁹

Podsumowanie

Nie ulega wątpliwości, że depozyt muzealny jest instytucją na trwałe wpisaną w działalność muzeów, niezależnie od tego, czy i jak często ustawodawca tym pojęciem się posługuje wprost lub pośrednio (stanowiąc ogólnie o zbiorach). Wylimitowanie przez ustawodawcę depozytu z u.m. i pozostawienie jedynie księgi depozytów jako „formalnego” narzędzia do klasyfikowania zbiorów, bez wskazania zakresu

działania muzeów w odniesieniu do tej grupy obiektów, rodzi wiele problemów, na które zwrócono uwagę powyżej. Analizy nie ułatwia sam ustawodawca, odwołując się często do przepisów prawa cywilnego w przypadkowy sposób, kierując się raczej doraźną potrzebą niż spójną strategią działania. W konsekwencji, działając bez prawidłowo skonstruowanej umowy depozytu muzealnego, a jedynie w oparciu o standardową umowę przechowania z k.c., może się okazać, że zakres swobody muzeum w odniesieniu do niektórych obiektów jest tak ograniczony, iż pozostaje w sprzeczności z misją muzealną. Z tej perspektywy (z zastrzeżeniami poczynionymi w treści artykułu) wprowadzenie do u.r.n.d.k. umowy depozytu i wskazanie jej elementów (wprawdzie tylko odnośnie do wąskiej grupy obiektów, odzyskanych w ramach procedury restytucji), może być odczytywane szerzej i posłużyć jako narzędzie do interpretacji charakteru prawnego instytucji depozytu muzealnego. O tym, z jaką umową mamy do czynienia, powinny decydować cel, w jakim muzea przyjmują obiekty, i zamierzony stopień „związania” obiektu z daną instytucją. Za każdym razem decyzja o przyjmowaniu obiektów w depozyt winna być podejmowana z uwzględnieniem interesu muzeum i zgodna z polityką gromadzenia zbiorów.

Streszczenie: Spoglądając na zagadnienie depozytu muzealnego z czysto „normatywnej” perspektywy, można dojść do wniosku, że status prawny tej grupy obiektów nie jest klarowny. Należy zatem zadać pytanie o cechy odróżniające depozyty od innych obiektów, w szczególności tych udostępnionych w celu zaprezentowania na wystawie, wykonania ekspertyzy czy konserwacji (określanych w praktyce muzealnej mianem obiektów „wypożyczonych”). Depozyty cechują się silniejszym „związkiem” z muzeum, w którym wpisano je do księgi depozytów, niż obiekty jedynie przyjęte na wystawę (użyczone przez podmiot trzeci), jednak cecha ta nie znajduje bezpośredniego odzwierciedlenia w obowiązującej regulacji. W przepisach nie ma również określonej cezurę czasowej: ile czasu może trwać

„zwykłe” użyczenie, a kiedy właściwe byłoby zawarcie umowy depozytu. Analiza praktyki muzealnej dowodzi, że muzea stosują umowy nazywane zamiennie depozytem, przechowaniem, użyczeniem czy wypożyczeniem. Przyjęcie niewłaściwej kwalifikacji może rodzić pewne konsekwencje, a podmiot zinstytucjonalizowany, jakim jest muzeum, powinien dbać o to, by precyzyjnie określić wymienione kwestie i posługiwać się adekwatnymi wzorami umów w odniesieniu do konkretnych sytuacji. Rozważania zawarte w artykule są prowadzone w oparciu o obowiązującą regulację prawną i dotyczą m.in. konsekwencji traktowania depozytu jako elementu zbiorów muzealnych, „usystematyzowania” tzw. depozytów urzędowych oraz wykorzystania wyglądu depozytów.

Słowa kluczowe: depozyt, przechowanie, polityka gromadzenia zbiorów, wypożyczenia długoterminowe.

Przypisy

- ¹ Na temat przewidzianych przez prawo możliwości przekazania kolekcji na rzecz muzeów por. I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, *Przekazywanie kolekcji na rzecz muzeów na podstawie czynności prawnych inter vivos oraz mortis causa*, „Cenne, Bezcenne, Utracone” 2019, nr 3, s. 1-19. Depozyt muzealny przedstawiano również jako jeden z mechanizmów zarządzania dziedzictwem kultury. Por. A. Jagielska-Burduk, w: *Mechanizmy prawne zarządzania dziedzictwem kultury*, A. Jagielska-Burduk (red.), Warszawa 2016, s. 121.
- ² Tak było np. w przypadku przekazania w formie depozytu zbiorów archidiecezji katowickiej do Muzeum Śląskiego w 2013 r. Zob. <https://muzeumslaskie.pl/pl/aktualnosci/podpisanie-umowy-na-przekazanie-depozytu-archidiecezji-katowickiej-do-muzeum-slaskiego/> [dostęp: 10.05.2022].
- ³ Zwracano na to zagadnienie uwagę w literaturze. Por. N. Fyderek, *Depozyt muzealny – zarys problematyki prawnej*, w: *Kolekcje i zbiory muzealne. Problematyka prawna*, P. Stec, P.P. Maniurka (red.), Opole 2015, s. 227-240. W kontekście procedury „zarabiania na depozytach”, czyli wystawiania na sprzedaż obiektów uprzednio znajdujących się w depozycie muzealnym, por. m.in.: J. Miliszkiewicz, *Depozyty z muzeów bardziej pożądane przez kolekcjonerów*, „Rzeczpospolita” 8 VIII 2020, <https://pieniadze.rp.pl/portfel-inwestycyjny/art17464991-depozyty-z-muzeow-bardziej-pozadane-przez-kolekcjonerow> [dostęp: 26.04.2022]. W zakresie kwalifikacji prawnej umowy por. I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, W. Kowalski, *Umowy w działalności muzeów. Prawo cywilne. Prawo autorskie*, Gdańsk 2019, s. 123-133; P. Gwoździewicz-Matan, *Umowa użyczenia muzealium w prawie prywatnym*, Warszawa 2015, s. 282-286.
- ⁴ Przykładem „spornego” depozytu jest karton witrażu *Chrystus Ukrzyżowany* Stanisława Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wydania kartonu, wchodzącego w skład depozytu przekazanego Muzeum, domagała się wnuczka artysty. Por. wyrok SA w Krakowie z 2.07.2021 r., ACa 369/20.
- ⁵ Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. 2022 poz. 385, t.j. (dalej: u.m.).
- ⁶ Często na określenie przedmiotu umowy stosuje się następujący zwrot: „Cel wypożyczenia – depozyt”.

- ⁷ Por. <https://nimos.pl/baza-wiedzy/zarzadzanie-zbiorami/spectrum> [dostęp: 26.04.2022].
- ⁸ Por. art. 65 § 2 k.c. oraz wyroki: SN z 25.11.2010 r., I CSK 703/09; SA w Gdańsku z 8.04.2016 r., III AUa 1964/15.
- ⁹ W zakresie ewidencjonowania por. „Wzory dokumentów ewidencyjnych”, Warszawa 2021, <https://www.nimos.pl/files/articles/284/2.%20Wzory%20dokumentow%20ewidencyjnych.pdf> [dostęp: 10.05.2022]. Zob. też: A. Barbasiewicz, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021.
- ¹⁰ Por. art. 57 nieobowiązującej już Ustawy o ochronie dóbr kultury i muzeach z 1962 r. (Dz.U. 1962, nr 10, poz. 48). Obecnie odnotować można jedynie zwolnienie podatkowe dla spadkobierców w przypadku dziedziczenia zabytku, który został *użyczony muzeum w celach naukowych lub wystawienniczych na okres nie krótszy niż 2 lata* (art. 4 Ustawy z dnia 28 lipca 1983 r. o podatku od spadków i darowizn). Wspomniana regulacja dotyczy w istocie umowy depozytu, gdyż to ta umowa zawierana jest w celu włączenia obiektu do zbiorów na dłuższy okres.
- ¹¹ Por. § 1, § 3, § 11 Rozporządzenia Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, Dz.U. 2004, poz. 202, nr 2073.
- ¹² Ustawa z dnia 25 maja 2017 r. o restytucji narodowych dóbr kultury, Dz.U. 2019, poz. 1591 (dalej: u.r.n.d.k.).
- ¹³ Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. 2021, poz. 710 (dalej: u.o.z.o.z.).
- ¹⁴ Ustawa z dnia 14 lipca 1983 r. o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach, Dz.U. 2020, poz. 164 (dalej: u.z.a.).
- ¹⁵ Ustawa z dnia 11 sierpnia 2021 r. o otwartych danych i ponownym wykorzystywaniu informacji sektora publicznego, Dz.U. 2021, poz. 1641 (dalej: u.o.d.p.w.i.s.p.).
- ¹⁶ Por. uzasadnienie do ustawy o zmianie ustawy o muzeach (druk nr 1598). Zob. też: K. Zalaśńska, *Pojęcie muzealiów w prawie ochrony dziedzictwa kultury, w: Prawo muzeów*, K. Zeidler, J. Włodarski (red.), Warszawa 2008, s. 24-26.
- ¹⁷ Por. art. 6 ust. 2 pkt 3 u.m. Zob. też: K. Zalaśńska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 121.
- ¹⁸ Art. 35 ust. 3 u.o.z.o.z.
- ¹⁹ Na temat roli wojewódzkiego konserwatora zabytków (WKZ) w poszczególnych przypadkach zob. A. Jagielska-Burduk, w: *Mechanizmy...*, s. 120.
- ²⁰ Art. 24 Ustawy z dnia 20 lutego 2015 r. o rzeczach znalezionych (dalej: u.r.z.) (2015; poz. 397).
- ²¹ Art. 9 ust. 2 u.r.n.d.k.
- ²² Art. 12 ust. 3 pkt 2 u.r.n.d.k.
- ²³ Art. 31 ust. 7 Ustawy z dnia 19 marca 2004 Prawo celne (dalej: pr.cel.) (Dz.U. 2021, poz. 1856).
- ²⁴ Art. 122 u.o.p.
- ²⁵ Por. Uchwała SN z dnia 9 lutego 2007 r. (III CZP 161/06): *stosunek prawny (...) cechuje współwystępowanie elementów prywatnoprawnych oraz publiczno-prawnych*.
- ²⁶ Por. przypis 25.
- ²⁷ Polega to na możliwości zastosowania przepisu bez zmian, z modyfikacjami bądź też niemożliwości jego zastosowania. Por. J. Nowacki, „Odpowiednie” stosowanie przepisów prawa, w: *idem, Studia z teorii prawa*, Kraków 2003, s. 455.
- ²⁸ Świadomie rezygnuję z posługiwania się terminem „wypożyczenie”. Szczegółowo zob. P. Gwoździewicz-Matan, *Umowa użyczenia...*, s. 162-163.
- ²⁹ Wedle statystyk obiektów „wypożyczonych” jest w muzeach więcej niż depozytów. Por. *Muzea w 2019 r. Statystyka Muzeów*, Opracowanie NIMOS, s. 31, <https://nimos.pl/files/publications/72/RAPORT-Muzea-w-2019.pdf> [dostęp: 10.05.2022].
- ³⁰ W *Standardzie Spectrum 5.0.*, zaleca się, aby umowy depozytu nie były zawierane na czas nieokreślony, a rekomenduje się ich zawieranie na 5/10 lat, by po tym czasie ewentualnie przedłużać umowę. Por. też: M. Drela, *Ustalenie prawa własności muzealiów w zasobach publicznych oraz o stosowaniu regulacji prawnych dotyczących likwidacji niepodjętych depozytów przez muzea*, w: *Kultura w praktyce: zagadnienia prawne*, t. 3, A. Jagielska-Burduk, W. Szafrński (red.), Poznań 2014, s. 65-81.
- ³¹ Por. N. Fyderek, *op. cit.*
- ³² Na temat praw autorskich w umowach stosowanych przez muzea por. I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, W. Kowalski, *Umowy...*, s. 187 i n.
- ³³ *Ibidem*, s. 193.
- ³⁴ Z licencji ustawowych można korzystać, jeśli czynności te nie są dokonywane w celu osiągnięcia bezpośredniej lub pośredniej korzyści majątkowej.
- ³⁵ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r., Dz.U. 2022, poz. 655 (dalej j: pr.aut.).
- ³⁶ To uprawnienie częściowo koresponduje z regulacją art. 6 dyrektywy PE i Rady (UE) 2019/790 z 17 kwietnia 2019 r. w sprawie prawa autorskiego i praw pokrewnych na jednolitym rynku cyfrowym. Zob. też: art. 25a u.m., który jednak nie obejmuje swym zakresem depozytów.
- ³⁷ Art. 32 pr.aut. dający możliwość publicznego wystawiania egzemplarza utworu plastycznego ma zastosowanie jedynie do obiektów stanowiących własność muzeum.
- ³⁸ Por. P. Gwoździewicz-Matan, w: Z. Cieślak, I. Gredka-Ligarska, P. Gwoździewicz-Matan, I. Lipowicz, A. Matan, K. Zeidler, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2021, Lex, komentarz do art. 29a ustawy.
- ³⁹ Wspomniana ustawa wdraża dyrektywę PE i Rady (UE) 2019/1024 z dnia 20 czerwca 2019 r. w sprawie otwartych danych i ponownego wykorzystywania informacji sektora publicznego. Dz.Urz. UE L 172 z 26.06.2019, s. 56.

dr Paulina Gwoździewicz-Matan

Doktor nauk prawnych i adiunkt w Instytucie Nauk Prawnych Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka kilkudziesięciu publikacji z zakresu prawa ochrony dóbr kultury, rynku sztuki, prawa cywilnego oraz prawa autorskiego. Prelegentka na wielu konferencjach, również międzynarodowych, seminariach i szkoleniach. W ramach wykonywanego zawodu radcy prawnego prowadzi obsługę prawną instytucji kultury, w tym muzeów. Członek Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM); paulina.gwozdziewicz-matan@us.edu.pl.

Word count: 3 765; **Tables:** –; **Figures:** –; **References:** 39

Received: 05.2022; **Reviewed:** 05.2022; **Accepted:** 05.2022; **Published:** 06.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9010

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Gwoździewicz-Matan P.; STATUS PRAWNY DEPOZYTU MUZEALNEGO – WYBRANE ZAGADNIENIA. Muz., 2022(63): 47-52

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>



RECENZJE

reviews



IDEALIZM W MUZEUM

IDEALISM IN MUSEUM

Ewa Klekot

Instytut Projektowania, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
ORCID 0000-0003-3472-5168

Abstract: The extensive volume edited by Robert R. Janes and Richard Sandell titled *Museum Activism* is composed of papers by over 50 authors. They are in majority case studies, with examples from most varied institutions. Museum activism is the opposite to museum social alienation; in this respect, the first definitely draws from the many-years' experience of New Museology and participatory museum. Museum activism advocates are negative about the commercial populism and the success measured by turnout only, and not that measured exclusively by the differentiation of the museum offer and its accessibility to minority and marginalized groups. According to the Editors, contemporary museums are more morally obliged to engage in social activism, since in the times of a radical drop of social trust worldwide, museums still constitute one of the social institutions considered as trustworthy.

Many of the actions described in the book concern the sphere of museum accessibility broadly speaking, both in the sense of physical access and possibility to participate in the programme, and barriers of social nature. Another sphere of museum activism is made up of curatorial practices. The texts point to many dimensions of activist curatorial practices which, however, first of all become the space for questioning the myth about museum's neutrality in many respects: the colonial collection genesis, attitude towards climate, narratives constructing national identity, or finally the issue of the presence of curator's voice in an exhibition. In many of the papers the role of museums in the context of the responsibility for the climate, of raising social awareness, of constructing a new narrative on the relation between man and the world, as well as the necessity to revise one's own praxis are reiterated.

Keywords: social activism, museum, critical approach, accessibility, climate crisis.

Museum Activism, red. Robert R. Janes, Richard Sandell, Routledge 2019, ss. 445

*Aktywizm nie jest słowem rozpowszechnionym wśród muzealników czy muzeologów i budzi bardzo rozmaite reakcje: od uniesienia brwi, przez lekką panikę, po otwarty krytycyzm*¹ – w ten sposób redaktorzy obszernego zbioru artykułów, zatytułowanego *Museum Activism*, zaczynają omówienie jego zawartości. Jeżeli więc w demokratycznym, anglojęzycznym świecie postkolonialnych społeczeństw osadniczych i post-imperialnych (autorzy tekstów są w radykalnej większości afiliowani przy różnego rodzaju instytucjach w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii) muzealny aktywizm nie jest rzeczą oczywistą, to jak wyglądałaby konfrontacja z sytuacją w innych *muzealnych arealach kulturowych* świata? I nie chodzi mi o podporządkowany

nowoczesnej taksonomii ONZ i UNESCO przegląd *muzealno-aktywistycznych tradycji narodowych*, które najprawdopodobniej zaowocowałyby mniej lub bardziej uwewnętrznioną samokolonizacją, ale o dobre zrozumienie znaczenia tego tomu z perspektywy jego polskiego czytelnika.

Wszechobecny i zadomowiony we współczesnej polszczyźnie anglicyzm w postaci „aktywizmu” nie pojawił się tylko w związku z półperyferyjnym wobec źródeł inspiracji statusem polskiego pola społecznego, chociaż bez wątpienia wskazuje na zachodnie źródła, usiłuje równocześnie oderwać się od skojarzeń, jakie budzą polskie słowo „działacz” i jego ewentualne pochodne. Wynika to moim zdaniem, z PZPR-owskich i PRL-owskich konotacji: sięgając do polszczyzny z czasów

PRL, wyraźnie dostrzeżemy różnicę między partyjnym aktywistą i partyjnym działaczem, której pozbawiona doświadczeń sowieckiego totalitaryzmu angielszczyzna nie potrafi przekonująco oddać. W przytoczonej różnicy „aktywista” (żeby nie było wątpliwości – w wypadku polszczyzny lat 50. to oczywiście rusycyzm, a nie anglicyzm) to człowiek ideowy, natomiast „działacz” uosabia niekoniecznie tak bardzo ideową, za to silnie zinstytucjonalizowaną postać partyjnego zaangażowania. Jednoznaczność rozróżnienia niestety zacieśnia się, kiedy pojawiają się bez wątpienia ideowi działacze Solidarności, których nikt nie nazwałby aktywistami. Jak się jednak wydaje, we współczesnej polszczyźnie „aktywizm” oznacza próbę pozytywnej rewolaryzacji działania i jego ideowych uwarunkowań, oderwania go od „działaczostwa” z czasów PRL i powielających jego schemat partyjnych działaczy współczesnej polskiej sceny politycznej. Równocześnie rozróżnienie między „aktywistą/-tką” i „działaczem/-ką” rozumianymi pozytywnie, czyli w oderwaniu od partyjnej polityki, często odzwierciedla też stopień instytucjonalizacji i systemowego osadzenia ich zaangażowania: „aktywizm” leży bliżej asystemowego krańca spektrum, a „działanie na rzecz” bliżej jego establishmentowego krańca, jak w wypadku „aktywistki feministycznej” i „działaczki na rzecz praw kobiet”.

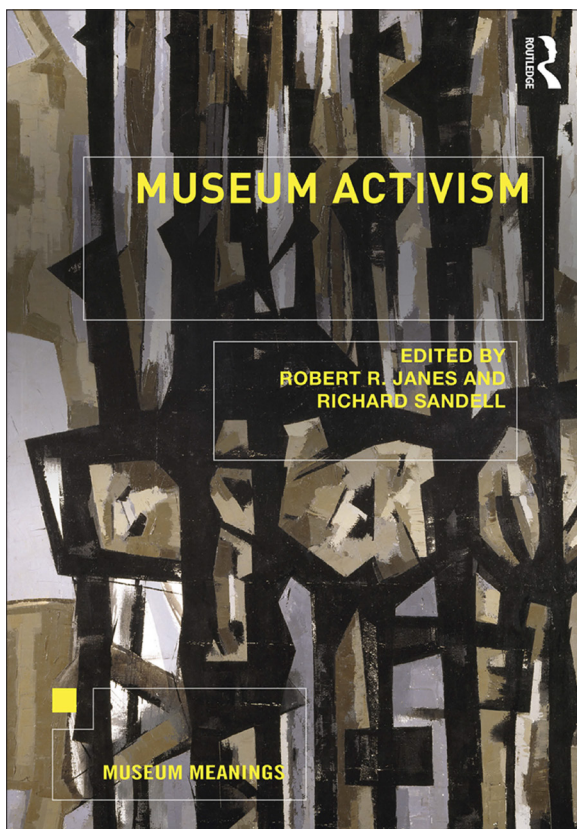
Pozwalam sobie na te dywagacje językowe, ponieważ w polskim kontekście „aktywizmu” wyraźnie widać napięcie między ideowością a instytucjonalizacją, na które uwagę zwraca tylko jedna z autorek zamieszczonych w omawianym tomie tekstów, osadzonych w anglosaskiej postimperialnej i postkolonialnej optyce. Autorką tą jest wyedukowana i afiliowana w brytyjskich instytucjach akademickich, lecz pochodząca z Rumunii Diana I. Popescu, która wprost ostrzega przed niebezpieczeństwem instytucjonalizacji aktywizmu². Muzealnicy w państwach narodowych uwikłanych w postotalitarność w wersji postsowieckiej mają, jak się wydaje, nieco inne powody niż ich postimperialni i postkolonialni koledzy, dla których słowo „aktywizm” w kontekście muzeum może wzbudzać „lekką panikę” czy „otwarty krytycyzm”.

Być może jednak, pomimo wszystkich różnic między globalnościami muzealnymi, przedstawione przez redaktorów *Museum Activism* argumenty za poszerzeniem muzealnych strategii działania o „aktywizm” są warte rozważenia także z perspektywy innych postzależnościowych uwarunkowań. Robert R. Janes i Richard Sandell (oba związani z brytyjskim Uniwersytetem Leicesterskim), stojący za zebraniem tekstów o muzealnym aktywizmie w obszerny tom, swoje przekonanie o konieczności wzbogacenia praktyk muzealnych o różne formy aktywizmu opierają na konkretnej wizji rzeczywistości, której muzeum jest częścią. Co ważne, Janes i Sandell formułują swoją diagnozę ze środka tej rzeczywistości, a nie z bezpiecznego, gwarantującego „neutralność” dystansu, który zachowywał nowoczesny badacz. Jednym z elementów ich diagnozy jest bowiem zakwestionowanie pewnej cechy instytucji muzealnej, którą nazywają „mitem neutralności”³. Oczywiście sama dekonstrukcja mitu neutralności muzeum, przeprowadzona już w latach 90. XX w.⁴, nie oznacza jeszcze konieczności aktywistycznego zaangażowania; ma jednak istotne znaczenie w argumentacji za postawą aktywistyczną jako świadomym wyborem podejmowanym w sytuacji, gdy opowiadanie się po stronie jakichś wartości okazuje się immanentnie wpisane w istotę muzeum. Świadome lub nieświadome przemilczanie własnych uwarunkowań

ideologicznych nie tylko utrwała mit neutralności, ale generuje *oczywistą sprzeczność między praktykami, które mają przyczyniać się do wzrostu krytycznej i politycznej świadomości widza, a faktem, że mają one miejsce w przestrzeni, której fundamentalnym założeniem jest zaciemnianie politycznej i ideologicznej natury swego działania*⁵.

Rozumienie muzeum jako instytucji społecznej, stanowiącej część systemu wytwarzania wartości, sprawia, że aktualne problemy społeczeństwa stają się bólem muzeum, które podejmuje działania, reagując na te trudności. Świat potrzebuje muzeów, które są aktywistami i muzealnikami-aktywistami, bo chodzi o sformułowanie ram kulturowych, które pozwoliłyby wskazać i zakwestionować zagrażające nam mity i błędne przekonania – jak niedorzeczne koncepcje głoszące, że stały wzrost gospodarczy jest kluczem do naszego dobrostanu. Wzrost oznacza konsumpcję, a nieokreślona konsumpcja niszczy naszą planetę. Potrzebujemy muzeum nowego rodzaju, aktywistycznej instytucji ułatwiającej zmianę, wyrazić nowej narracji, która zastąpi przestarzałą, wrodzoną skłonność ludzkości do ekspansjonizmu⁶. Definiując swoje wyzwania z perspektywy globalnego zagrożenia zmianą klimatyczną, aktywizm podkreśla przyjmowaną perspektywę: muzeum mówi i działa od środka ludzkiego społeczeństwa i z wnętrza świata, którego człowiek jest jednym z elementów. Muzealny aktywizm to przeciwieństwo społecznej alienacji instytucji muzealnych i pod tym względem niewątpliwie czerpie z wieloletnich już doświadczeń nowej muzeologii⁷ oraz muzeum partycypacyjnego⁸. Równocześnie jednak – z perspektywy doświadczeń niedostępnych jeszcze dla nowej muzeologii krytykującej społeczne oderwanie muzeów i ich anachroniczną elitarność⁹ – dokonuje negatywnej oceny rynkowego populizmu i sukcesu mierzonego liczbą zwiedzających, a nie zróżnicowaniem oferty muzealnej i jej dostępnością dla grup mniejszościowych i wykluczonych. Przyciągnięcie jak największej liczby zwiedzających jako główny – a często jedyny – wyznacznik sukcesu muzeum w połączeniu z fascynacją nowymi możliwościami technologii cyfrowych w efekcie przekłada się, zdaniem Janesa i Sandella, na „wsobność muzeum”, a nie otwartość na świat i jego problemy¹⁰. *Kultura to nie zajęcie czasu wolnego, rozrywka i przyjemny eskapizm mediów społecznościowych. Kultura to sposób, w jaki prowadzimy życie*¹¹ – piszą Janes i Sandell. W ich rozumieniu muzeum jest częścią tak pojmowanej kultury.

Kontynuując takie rozumienie kultury, właściwie krytycznej muzeologii, aktywistyczne instytucje muzealne *mają możliwość i obowiązek kwestionowania sposobów manipulowania społeczeństwem i sprawowania władzy. Aktywizm oznacza także sprzeciw – krytyczne podważanie status quo i proponowanie nowych wizji*¹². Jak jednak w artykule o roli pracowników muzeum w kontekście aktywizmu ich instytucji pisze Victoria Hollows, *aktywizm nie musi oznaczać konfliktu czy protestu; może mieć skalę małą, albo dużą. Niekoniecznie też jest działaniem kogoś, kto określa się mianem „aktywisty”, czy zajmuje określoną pozycję w społeczeństwie bądź strukturze organizacyjnej. Aktywizm nie jest rzeczą „innych” – wszyscy posiadamy sprawczość, więc wszyscy mamy zdolność do wprowadzania zmian. Uznanie własnej sprawczości to pierwszy krok do zmiany; a potem wszystko zależy od tego, co robimy i jak, a także czego nie robimy*¹³. Podejście krytyczne, publiczne zaangażowanie oraz działania na rzecz zmiany świadomości społecznej to zdaniem Janesa i Sandella etyczny obowiązek



współczesnych instytucji muzealnych obok ich podstawowych zadań, takich jak edukacja nieformalna, badania naukowe i utrzymanie zbiorów stanowiących *trójwymiarowy bank pamięci kulturowej* (...). Muzea są *bankami narzędzi, technologii, historii i sztuki, kuratorami najbardziej charakterystycznej cechy naszego gatunku: zdolności wykonywania narzędzi i tworzenia rzeczy pięknych*¹⁴. Muzea są tym bardziej zobowiązane moralnie do społecznego aktywizmu, że w czasach radykalnego spadku społecznego zaufania, stanowiącego jedno z następstw rewolucji cyfrowej, na całym świecie nadal pozostają jedną z instytucji społecznych budzących największe zaufanie¹⁵. Taką wizję współczesnego muzeum i jego roli dobrze opisuje koncepcja muzeum jako instytucji, której podejście do świata określa angielski termin *mindful* – muzeum świadome, uważne i pełne troski¹⁶.

Museum Activism stawia sobie za cel prezentację działań, które taką wizję muzeum realizują. Autorzy, których jest ponad pięćdziesięciu, to muzeolodzy oraz praktycy z różnych obszarów działalności muzealnej, wśród których przeważają kuratorzy, edukatorzy oraz specjaliści od komunikacji i kontaktów z publicznością. Wspomniana na początku anglosaska lokalność perspektywy¹⁷ nie została w żaden sposób poddana refleksji czy choćby zasygnalizowana, co budzi lekki niepokój odnośnie do uniwersalizujących pretensji całej publikacji. Większość artykułów dotyczy jednak tak konkretnych lokalnych sytuacji (nawet jeżeli rzecz dotyczy Gallerii Narodowej w Londynie), że doświadczenia zebrane w *Museum Activism* można potraktować jako katalog dobrych praktyk służących rozpowszechnianiu i wspieraniu *inkluzywnych i niehierarchicznych sposobów pracy, zaangażowania w likwidację nierówności i zwiększanie*

*sprawiedliwości, szacunku dla wiedzy wynikającej z doświadczenia, stosowania praw człowieka w odniesieniu do wszystkich ludzi oraz uznania naszej zbiorowej odpowiedzialności za dbałość o klimat*¹⁸. Teksty odnoszące się do instytucji muzealnych różnego rodzaju (przykłady pochodzą z muzeów lokalnych i historycznych, muzeów sztuki i muzeów o statusie narodowym) zostały podzielone na trzy grupy tematyczne odpowiadające trzem częściom książki. Pierwsza z nich, pt. *Karmienie aktywizmu*, odnosi się do zmian w samej instytucji muzeum, historycznych zaszczości i stylu pracy oraz miejsca na aktywizm pracowników, druga, zatytułowana *Aktywizm w praktyce*, najobszerniejsza, prezentuje podejmowane w różnej skali działania, natomiast trzecia – *Ocena aktywizmu* – łączy teksty, których autorzy starają się wyciągać wnioski z aktywistycznych doświadczeń oraz oceniać przyszłe ryzyko i przewidywać konsekwencje własnych działań oraz postawy, którą określają mianem *nieremoralnego powstrzymania się od działania*¹⁹.

Wiele opisywanych w książce działań dotyczy szeroko pojętego obszaru dostępności muzeum, zarówno w sensie fizycznego dostępu i możliwości uczestnictwa w programie, jak i barier natury społecznej. Dostępność jako problem pojawia się wraz z refleksją nad zróżnicowaniem publiczności, wynikającym zarówno z demokratyzacji życia społecznego, jak i z silniejszego związku muzeów z własnym środowiskiem lokalnym. Nabiera to dodatkowego znaczenia w sytuacji, gdy ulega ono zróżnicowaniu ze względu na zmiany demograficzne, takie jak starzenie się społeczeństwa i napływ imigrantów. Wszystkie procesy społeczne, na które muzeum reaguje, są przez autorów traktowane jako element świata znanego czytelnikowi i niewymagającego wyjaśnień innych niż bieżący kontekst polityczny. Wydaje się jednak, że przełożenie tych konkretnych doświadczeń na społeczne uwarunkowania publiczności z innych globalności, takich, w których relacje władzy i sposób uwikłania w nie instytucji muzealnych mają inną historię, może czasem okazać się skomplikowane. Tak jak trudno polskiemu zwiedzającemu zrozumieć oprotestowany przez współczesnych amerykańskich artystów i intelektualistów wykluczający potencjał zdjęć Edwarda S. Curtisa, który wiedziony prawdziwie romantycznym, ludoznawczym zapałem i zachwytem dokumentował (oraz estetyzował i stereotypizował) odchodzący świat społeczności indiańskich, tak zupełnie niezrozumiały pozostanie dla anglosaskiego zwiedzającego mściwy elitaryzm muzealnego arystokraty ducha, który w jednym z najczęściej odwiedzanych muzeów Krakowa opatrzył obiekt na ekspozycji podpisem „Parura humerału”, pozbawionym jakichkolwiek dodatkowych wyjaśnień. Równość jest wszędzie podobna, ale nierówności społeczne manifestują się w bardzo różny sposób.

Wykluczenia i włączenia w każdą wspólnotę – także wspólnotę publiczności muzealnej – są warunkowane kulturowymi taksonomiami, a samo dostrzeżenie barier stojących przed jakąś wykluczoną grupą wymaga pogłębionej refleksyjności nad mechanizmami społecznego wykluczenia, także tymi, które samemu się stosuje. O ile inkluzywność wobec osób o uwarunkowaniach fizycznych i mentalnych odbiegających od większościowej normy jest powszechnym postulatem, choć z jego realizacją bywa różnie, to odmienności tożsamościowe nieosadzone w różnicach uznawanych przez dominującą większość za godne współczucia znacznie trudniej objąć inkluzywnością. W sytuacji, gdy wykluczanie innego jest postrzegane jako obrona własnego statusu, pojawia się parura humerału wymierzona

w atakujący plebs. Jednak według redaktorów książki współczesne muzeum nie musi przed publicznością bronić swej pozycji; co więcej – powinno czynić z niej swojego sprzymierzeńca, partnera i współtwórcę, starając się poszerzać dostępność własnej przestrzeni i zbiorów oraz dostosowywać przekaz do odbiorców o różnych potrzebach i możliwościach. Konieczność osadzenia muzeum w społeczności odbiorców i dbanie o relacje z różnymi jej przedstawicielami powraca niemal w każdym tekście. Artykuły zamieszczone w książce to przykłady działań włączających innych rasowych i etnicznych, posiadających inne od większościowej normy ciało, inny potencjał intelektualny, inną tożsamość płciową i seksualną, inny od dominującej normy wiek... Idealistyczna wizja muzeum-aktywisty, która przebiega z książki, przekłada się na postulat tym większej wrażliwości i inkluzywności muzeum, im bardziej ksenofobiczne, rasistowskie i dyskryminujące jest jego otoczenie społeczne.

Jeden z obszarów działań muzealnego aktywizmu stanowią praktyki kuratorskie. Przedstawiane przykłady odnoszą się zarówno do prezentacji w muzeach sztuki (galeria Tate w Liverpoolu czy londyńska Galeria Narodowa), jak i muzeów posiadających zbiory o charakterze historycznym, etnograficznym i przyrodniczym – narodowych i lokalnych – oraz narracyjnych muzeów o charakterze upamiętnień (kolumbijskie Narodowe Muzeum Pamięci, muzea upamiętniające Holokaust). Teksty wskazują na wiele wymiarów aktywistycznych praktyk kuratorskich, które jednak przede wszystkim stają się przestrzenią kwestionowania mitu neutralności muzeum w bardzo wielu obszarach: kolonialnej genezy zbiorów, stanowiska wobec klimatu, konstruowania tożsamościowych narracji narodowych czy wreszcie kwestii obecności głosu kuratora/-ki na wystawie. Tę ostatnią analizuje Lynn Wray, która kwestionuje popularną w pierwszej dekadzie XXI w. strategię kuratorską polegającą na rezygnacji z autorskiego głosu i wycofaniu się kuratora na pozycję bezstronnego mediatora. Jak wskazuje Wray, strategia ta opiera się na założeniu, że przestrzeń wystawy, z której kurator się wycofał, staje się obszarem neutralnym, a widz, przejmując władzę nad nim, może wyrażać swoje opinie i wartości polityczne. Jednak pomimo demokratycznych założeń, które miały doprowadzić do emancypacji widza spod dyktatury kuratora, *anty-autorskość to niewłaściwa i często jałowa droga, która wcale nie prowadzi do zwiększenia politycznej sprawczości zwiedzającego*²⁰, tylko generuje nowe bariery poznawcze. Te zaś alienują widza, zamiast służyć jego emancypacji, nie mówiąc o poszerzaniu jego zdolności krytycznych. Dzieje się tak dlatego, że *podejścia anty-autorskie odpowiedzialnością za generowanie znaczeń obciążają widza*²¹, w związku z tym jeżeli się to nie uda i dzieła nie wzbudzą w widzu żadnej reakcji emocjonalnej czy krytycznej, to istnieje szansa, że uzna on to za wynik własnych ograniczeń, co z kolei może go zniechęcić do dalszego uczestnictwa w wystawach sztuki. Zatem *więcej sensu ma, jeżeli kuratorzy używają władzy symbolicznej, którą dysponują, do wywierania politycznego wpływu niż jeżeli próbują zneutralizować swoją uprzywilejowaną pozycję*²². Tym bardziej że – jak wskazuje Wray – *pozostawienie wystaw [sztuki] jako niedookreślonych przestrzeni otwartości ułatwia ich wykorzystanie przez prawicowych ekstremistów, którzy zwykle są znacznie mniej powściągliwi w wyrażaniu własnych wartości i przekonani*²³.

Kwestia roli muzeów w kontekście odpowiedzialności za klimat, podnoszenia świadomości społecznej, konieczności budowania nowej narracji o relacji człowieka ze światem oraz rewizji własnych praktyk muzealnych powraca w książce w wielu miejscach. Jak piszą autorzy tekstu łączącego ich własne aktywistyczne doświadczenia z przeglądowym ujęciem tej problematyki z perspektywy amerykańskiej, *aby muzea miały znaczenie w czasach kryzysu klimatycznego, muszą najpierw odrzucić pretensje do neutralności politycznej, które modelują ich społeczną siłę transformacji i ją ograniczają*²⁴. W kontekście kryzysu klimatycznego mit neutralności staje się szczególnie złowrogi. Jak pisze Janes, *muzea znacząco zwiększyły swoje uzależnienie od finansowania przez wielkie firmy i korporacje, nie przyznając równocześnie, że przyjmowanie środków od wielkich podmiotów gospodarczych nie jest neutralne, ponieważ wspiera reprodukcję ideologii neoliberalnej, na której opierają się kapitalistyczne przedsiębiorstwa*²⁵, podczas gdy wiele z podmiotów finansujących muzea prowadzi działalność, która pozostaje w otwartej sprzeczności z działaniami na rzecz klimatu. Jednym z takich gospodarczych gigantów jest naftowy koncern BP, którego zaangażowanie w finansowanie najbardziej prestiżowych instytucji brytyjskiej kultury od pewnego czasu stało się przedmiotem krytyki. W książce znalazł się artykuł poświęcony działaniom aktywistów z brytyjskiej organizacji Culture Unstained²⁶ w związku z kilkoma wystawami w muzeach brytyjskich i australijskich, sponsorowanymi przez BP²⁷. Uwikłanie muzeów w ideologię rynku, o którym pisze Janes, wpływa też na możliwość formułowania nowej, przyjaznej klimatowi narracji, która artykułowałaby jasno potrzebę ograniczenia rozwoju i kwestionowała zrównywanie wzrostu produkcji i konsumpcji z dobrobytem. Praktyki wielu muzeów nie pozostawiają zresztą specjalnie wątpliwości co do niespójności takiej narracji z ich działalnością: kosztowne finansowo i klimatycznie inwestycje, określane jako *vanity buildings* (gmachy próżności), stanowiące po części jeszcze podzwonne efektu Bilbao, wyrzucane na śmietnik elementy instalacji wystaw czasowych, szacowanie sukcesu wystawy w oparciu o konsumpcję gadżetów sprzedawanych w muzealnym sklepie czy w końcu nieograniczony rozrost kolekcji – wszystko to, jak wskazują redaktorzy tomu, są działania nieobojętne dla środowiska²⁸. Zanim więc muzeum zmieni się w aktywistyczną instytucję, której celem jest *budowanie dobrostanu jednostki i społeczeństwa, trzeba odnieść się do rozmaitych wewnętrznych wyzwań i nawyków umysłowych, które nadal utrudniają albo wręcz uniemożliwiają muzeum realizowanie jego potencjału*²⁹.

Idealistyczne muzeum konstruowane w książce *Museum Activism* na podstawie opisywanych w niej doświadczeń i założeń jawi się więc jako awangarda równościowych działań i narracji. Z elitarniej instytucji, która wdrażała klasy niższe do nowoczesnej dyscypliny ciała, umysłu i gustu, socjalizując je równocześnie do budowanej na wrażliwości smaku hierarchii nowoczesnego „społeczeństwa równych”, muzeum ma się przekształcić w instytucję realnie uwrażliwiającą na dyskryminację i nierówność. Nic dziwnego, że sformułowanie „muzealny aktywizm” potrafi budzić lekką panikę albo wręcz otwarty krytycyzm...

Streszczenie: Na obszerny tom pod redakcją Roberta R. Janesa i Richarda Sandella, zatytułowany *Museum Activism*, składają się artykuły ponad 50 autorów. Są to w większości studia przypadków, a przykłady pochodzą z instytucji muzealnych bardzo różnego rodzaju. Muzealny aktywizm to przeciwieństwo społecznej alienacji muzeów; pod tym względem niewątpliwie czerpie on z wieloletnich doświadczeń nowej muzeologii oraz muzeum partycypacyjnego. Jego rzecznicy negatywnie oceniają rynkowy populizm i sukces mierzony wyłącznie frekwencją, a nie zróżnicowaniem oferty muzealnej i jej dostępnością dla grup mniejszościowych i wykluczonych. Zdaniem redaktorów tomu współczesne muzea są tym bardziej moralnie zobowiązane do społecznego aktywizmu, że w czasach radykalnego spadku społecznego zaufania na całym świecie muzea nadal stanowią jedną z instytucji społecznych budzących największe

zaufanie. Wiele opisywanych w książce działań dotyczy szeroko pojętego obszaru dostępności muzeum, zarówno w sensie fizycznego dostępu i możliwości uczestnictwa w programie, jak i barier natury społecznej. Innym obszarem działań muzealnego aktywizmu są praktyki kuratorskie. Teksty wskazują na wiele wymiarów aktywistycznych praktyk kuratorskich, które jednak przede wszystkim stają się przestrzenią kwestionowania mitu neutralności muzeum w bardzo wielu obszarach: kolonialnej genezy zbiorów, stanowiska wobec klimatu, konstruowania tożsamościowych narracji narodowych czy wreszcie kwestii obecności głosu kuratora/-ki na wystawie. W wielu miejscach powraca też rola muzeów w kontekście odpowiedzialności za klimat, podnoszenia świadomości społecznej, budowania nowej narracji o relacji człowieka ze światem oraz konieczności rewizji własnych praktyk.

Słowa kluczowe: aktywizm społeczny, muzeum, podejście krytyczne, dostępność, kryzys klimatyczny.

Przypisy

- ¹ R.R. Janes, R. Sandell, *Posterity Has Arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: *Museum Activism*, R.R. Janes, R. Sandell (red.), London-New York 2019, s. 2-3.
- ² D.I. Popescu, *Memory activism and the Holocaust memorial institutions of the 21st century*, w: *Museum Activism...*, s. 328.
- ³ R.R. Janes, R. Sandell, *op. cit.*, s. 8.
- ⁴ Por. np.: T. Bennett, *The Birth of the Museum*, London-New York 1995; *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, I. Karp, S.D. Lavine (red.), Washington-London 1991.
- ⁵ L. Wray, *Taking a position: Challenging the anti-authorial turn in art curating*, w: *Museum Activism...*, s. 320.
- ⁶ R.R. Janes, R. Sandell, *op. cit.*, s. 7.
- ⁷ Por. np.: *The New Museology*, P. Vergo (red.), New York 1989; V. McCall, C. Grey, *Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change*, „Museum Management and Curatorship” 2013, nr 29 (1), s. 1-17.
- ⁸ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.
- ⁹ K. Hudson, *Museums for the 1980s. A Survey of World Trends*, Paris-London 1977, s. 15.
- ¹⁰ R.R. Janes, R. Sandell, *op. cit.*, s. 18.
- ¹¹ *Ibidem*, s. 15.
- ¹² *Ibidem*, s. 6.
- ¹³ V. Hollows, *The Activist Role of Museum Staff*, w: *Museum Activism...*, s. 86.
- ¹⁴ *Ibidem*, s. 11.
- ¹⁵ *Ibidem*, s. 6.
- ¹⁶ R.R. Janes, *The mindful museum*, „Curator” 2010, nr 53 (3), s. 325-338.
- ¹⁷ Stanowiący zdecydowaną mniejszość autorzy nieafiliowani w instytucjach brytyjskich, amerykańskich, kanadyjskich i australijskich pochodzą z Austrii, Norwegii, Portugalii, Brazylii, Kolumbii i Zimbabwe.
- ¹⁸ *Museum Activism...*, s. XXVIII.
- ¹⁹ *Ibidem*, s. 291.
- ²⁰ L. Wray, *op. cit.*, s. 316.
- ²¹ *Ibidem*, s. 319.
- ²² *Ibidem*, s. 320.
- ²³ *Ibidem*, s. 319.
- ²⁴ S. Lyons, K. Bosworth, *Museums in the climate emergency*, w: *Museum Activism...*, s. 174.
- ²⁵ Za: L. Wray, *op. cit.*, s. 320.
- ²⁶ Nazwa, która można rozumieć na dwa sposoby – Kultura Niezaplamiąca, ale też Niesplamiąca Kultura – oczywiście odnosi się zarówno do zanieczyszczających właściwości samej ropy, jak i do nie zawsze czystych moralnie interesów korporacji.
- ²⁷ P. Serafini, Ch. Garrard, *Fossil fuel sponsorship and the contested museum: Agency, accountability and arts activism*, w: *Museum Activism...*, s. 69-79.
- ²⁸ *Museum Activism...*, s. 13.
- ²⁹ *Ibidem*, s. 7.

Bibliografia

- Bennett Tony, *The Birth of the Museum*, Routledge, London-New York 1995.
- Exhibiting Cultures. *The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.), Smithsonian Institution Press, Washington-London 1991.
- Greenfield Jeanette, *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Hollows Victoria, *The Activist Role of Museum Staff*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 80-90.
- Hudson Kenneth, *Museums for the 1980s. A Survey of World Trends*, UNESCO, Macmillan, Paris-London 1977.
- Janes Robert R., Sandell Richard, *Posterity Has Arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 1-21.
- Janes Robert R., *The mindful museum*, „Curator” 2010, nr 53 (3), s. 325-338.
- Lyons Steve, Bosworth Kai, *Museums in the climate emergency*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 174-185.
- McCall Vikki, Grey Clive, *Museums and the 'new museology': theory, practice and organisational change*, „Museum Management and Curatorship” 2013, nr 29 (1), s. 1-17.
- Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019.
- Popescu Diana I., *Memory activism and the Holocaust memorial institutions of the 21st century*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 326-336.
- Serafini Paula, Garrard Chris, *Fossil fuel sponsorship and the contested museum: Agency, accountability and arts activism*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 69-79.
- Simon Nina, *The Participatory Museum*, Museum 2.0., Santa Cruz 2010.
- The New Museology*, Peter Vergo (red.), Reaktion Books, New York 1989.
- Wray Lynn, *Taking a position: Challenging the anti-authorial turn in art curating*, w: *Museum Activism*, Robert R. Janes, Richard Sandell (red.), Routledge, London-New York 2019, s. 315-325.

dr Ewa Klekot

Antropolożka, tłumaczka, kuratorka. Adiunktka w Instytucie Projektowania Uniwersytetu SWPS; wykłada w School of Form i na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się interdyscyplinarnym łączeniem humanistyki i nauk społecznych z projektowaniem i działaniami artystycznymi, zarówno w badaniach, jak i edukacji. Absolwentka archeologii i etnologii, doktor nauk o sztuce. Aktualny obszar badań to antropologia wytwarzania oraz związane z nią poznanie i wiedza: umiejętności, wiedza ciała, materiały i procesy; tradycje wytwarzania a dziedzictwo niematerialne. Zajmuje się też antropologiczną refleksją nad sztuką, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, a także materialnością i wartościowaniem rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek, eksponat muzealny. Członkini powołanych przy Prezydencie m.st. Warszawy Zespołu ds. pomników i upamiętnień oraz Zespołu ds. dziedzictwa niematerialnego; eklekot@sof.edu.pl.

Word count: 3954; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 29

Received: 05.2022; **Accepted:** 05.2022; **Published:** 07.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9060

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Klekot E.; IDEALIZM W MUZEUM. *Muz.*, 2022(63): 53-58

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

MUZEUM W KULTURZE PAMIĘCI

MUSEUM IN MEMORY CULTURE

Piotr Majewski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
ORCID 0000-0002-0951-2825

Abstract: The revised publication (*Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów* [Museum in Memory Culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Anthology of the Earliest Texts], Vol. 1: 1766–1882, Vol. 2: 1882–1917, eds. Tomasz F. de Rosset, Michał F. Woźniak, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020), prepared as part of the

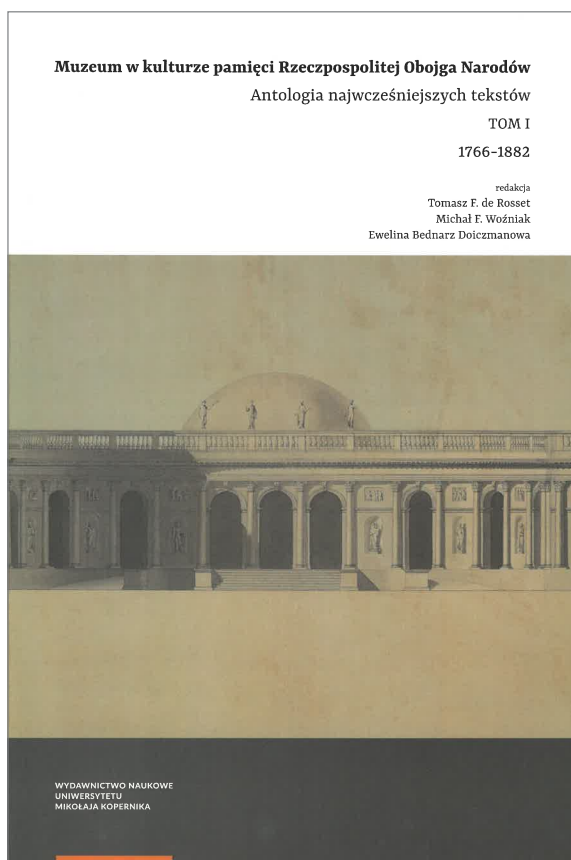
research project financed with a grant from the National Programme of the Development of Humanities, constitutes a valuable example of primary source analyses which form grounds for the reflection on the history of Polish museology, particularly during Poland's partitions, consistently leading to its synthesis. The publication is a precious reading supporting the research programme and the curriculum in disciplines related to museology and preservation of cultural heritage.

Keywords: heritage, museum, culture, memory, independence.

Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów, red. Tomasz F. de Rosset, Michał F. Woźniak, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, t. 1: 1766–1882, ss. 340, t. 2: 1882–1917, ss. 369, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020

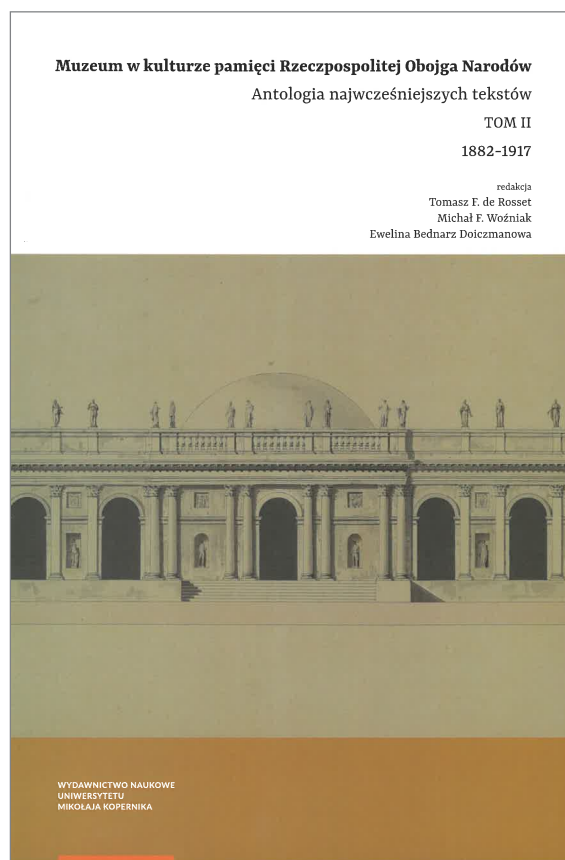
Prezentowana antologia tekstów powstała w ramach programu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 roku): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej*, jednego z bardziej inspirujących programów badawczych poświęconych zagadnieniom muzealnictwa, realizowanych w ostatnim czasie w Polsce (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki). Program *Muzeum w polskiej kulturze pamięci (do 1918 roku): wczesne instytucje muzealne wobec muzeologii cyfrowej* zawiera w sobie ujęcia właściwe kilku dyscyplinom mieszczącym się w dziedzynie nauk humanistycznych: historii, nauk o sztuce czy nauk o kulturze i religii. Ta interdyscyplinarność koresponduje z tradycją badawczą dawnego Zakładu Muzealnictwa na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; tradycji tej sam projekt, jak i recenzowana publikacja są godną kontynuacją.

Kardynalny walor publikacji stanowi jej źródłownawczy charakter. Trudno wszak wyobrazić sobie refleksję humanistyczną bez wykorzystania zasobu źródłowego, formułować syntezy dziejów muzealnictwa polskiego, odpowiadać na nieustająco aktualne pytanie postawione w epoce określania reguł pozytywistycznego warsztatu badawczego bez sięgnięcia do źródeł; w większości wprowadzie historiografom znanych, nierzadko jednak z fragmentarycznych cytatów, wtórnych omówień, powielanych interpretacji. Badania źródłownawcze oraz ich udostępnianie w postaci antologii rezultaty dają możliwość wschodzącym generacjom badaczy przeszłości, interesujących się zwłaszcza działającymi na ziemiach polskich muzeami, odczytania ich historii na nowo, formułowania własnych ocen, dokonania weryfikacji historiograficznych i historiozoficznych ustaleń czy wreszcie,



co szczególnie ważne w praktyce współczesnej działalności muzealniczej, popełniania nierzadkiego błędu przyjmowania stawianych obecnie tez za intelektualnie nowatorskie. Recenzowana praca to źródło ogromnej wiedzy, a jej lektura to powód do pokory względem Minionego.

Składające się na antologię teksty oddają rzeczywistość muzealnictwa na terytoriach Rzeczypospolitej Obojga Narodów; muzealnictwa niezwiązanego wyłącznie z polskim *etnosem* i *etosem*. Uwzględniono tu bowiem również źródła dotyczące projektów muzealnych powstających pod auspicjami władz zaborczych czy też kreowanych przez środowiska litewskie i ukraińskie – jako emanacje paralelnych, a nieraz konkurencyjnych wobec polskości aspiracji niepodległościowych. Zawarte w antologii materiały źródłowe układają się w bliski kompletności obraz muzealnictwa polskiego, działającego wbrew lub poza sferą sprawczości władzy państwowej, nieuznawanej za własną; muzealnictwa (i stanowiącego jego pierwotną formę kolekcjonerstwa) opartego na aktywności osób prywatnych oraz towarzystw i środowisk naukowych; muzealnictwa, które mimo niesprzyjających warunków ustrojowych wypracowało modele organizacyjno-prawne zapewniające *długie trwanie* zbiorów (by przywołać konstrukcję prawną ordynacji); muzealnictwa, które nie nadążając za europejską refleksją muzeologiczną, umiejętnie jednak wprowadzało w życie praktyczne z niej wnioski, by wspomnieć ekspansję muzealnictwa lokalnego, krajoznawczego czy też formułowane przez Mieczysława Tretera u progu niepodległej Polski wizje nowoczesnego zarządzanej instytucji kultury: muzeum.



Rozmaitość przywołanych źródeł, ich niejednorodność gatunkowa, różna waga literacka układają się w logikę związków przyczyn i skutków, determinantów i kontekstów, których kontynuację dostrzegamy we współczesnym dyskursie muzeologicznym, nie zawsze prowadzonym ze świadomością praźródeł. W spektrum tej ponadczasowej refleksji odnajdziemy chociażby rozważania terminologiczne dotyczące pojęcia *muzeum*, jego zmian na przestrzeni XIX w., akcentujących w różnym i czasowo zmiennym stopniu powinności kolekcjonerskie, edukacyjne, naukowo-badawcze, upamiętniające narodową i lokalną przeszłość, bliskie więc współcześnie definiowanej i praktykowanej *polityce pamięci*.

Nowatorstwo danej antologii wynika zwykle z faktu, iż jest ona pierwszym zestawieniem tekstów źródłowych, reprezentatywnym dla epoki ich wytworzenia. Wprawdzie większość zamieszczonych w recenzowanej antologii tekstów została już opublikowana, jednak w ujęciu tak pełnym i ujęciom syntetycznym sprzyjającym możemy je czytać po raz pierwszy.

Konkludując, nie sposób uniknąć sugestii, iż recenzowana antologia winna znaleźć praktyczny użytek w ośrodkach naukowych oraz instytucjach kultury, zajmujących się badaniami nad dziedzictwem kulturowym oraz zarządzaniem kulturą w perspektywie historycznej, jej lektura zaś wejdzie również do kanonu muzealniczych oraz pokrewnych im kierunków kształcenia (<https://nimoz.pl/baza-wiedzy/bazy-danych/baza-studiow-dla-muzealnikow/studia-w-polsce> [dostęp: 17.01.2022]).

Streszczenie: Recenzowana publikacja (*Muzeum w kulturze pamięci Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia najwcześniejszych tekstów*, t. 1: 1766–1882, t. 2: 1882–1917, red. Tomasz F. de Rosset, Michał F. Woźniak, Ewelina Bednarz Doiczmanowa, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020), przygotowana w ramach projektu badawczego finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju

Humanistyki, stanowi cenny przykład badań źródłoznawczych, które budują fundament refleksji nad dziejami polskiego muzealnictwa, zwłaszcza w dobie zaborów, prowadząc konsekwentnie do dokonania jego syntezy. Publikacja jest wartościową lekturą wspierającą program badawczy oraz dydaktyczny realizowany na kierunkach kształcenia poświęconych muzealnictwu oraz ochronie dziedzictwa kulturowego.

Słowa kluczowe: dziedzictwo, muzeum, kultura, pamięć, niepodległość.

dr hab. Piotr Majewski, prof. ucz.

W latach 1995–2009 pracował w Zamku Królewskim w Warszawie. Od 2011 r. współtwórca koncepcji i dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów oraz redaktor naczelny czasopisma „Muzealnictwo”. Interesuje się problematyką zarządzania instytucjami kultury, z uwzględnieniem perspektywy historycznej oraz kategorii polityki pamięci. Opublikował m.in.: *Czas końca, czas początku. Architektura i urbanistyka Warszawy historycznej 1939–1956* (2018); *Muzealna twarz Klio (wybór tekstów z lat 1999–2019)* (2020); p.majewski@uksw.edu.pl.

Word count: 1017; **Tables:** –; **Figures:** 2; **References:** –

Received: 01.2022; **Accepted:** 01.2022; **Published:** 01.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.7119

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Majewski P.; MUZEUM W KULTURZE PAMIĘCI. Muz., 2022(63): 2-4

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 128-133
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2022
data akceptacji – 07.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0015.9810

WYMYŚLANIE MUZEUM RELACYJNEGO

INVENTING A RELATIONAL MUSEUM

Maria Kobielska

Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-4083-4061

Abstract: The paper is a review of the book by Janusz Byszewski and Beata Nessel-Łukasik *Muzeum relacyjne. Przed progiem / za progiem* [Relational Museum. Before the Threshold / Beyond the Threshold] inaugurating the 'Museology: New Places' series. It discusses in more detail the title project and the assumed relational museum which

in its authors' understanding is characterized by the focus on the relations of a museum as an institution with the local community, based on a rich social programme, co-created with museum's external actors on an equal-footing basis. Both the volume's content and its experimental stylistic, with a special focus on its graphic layout are discussed.

Keywords: relational museum, Józef Piłsudski Museum in Sulejówku, participation, neighbourhood.

Janusz Byszewski, Beata Nessel-Łukasik, *Muzeum relacyjne. Przed progiem / za progiem, wstęp i postowie*
Iwona Kurz, Robert Supeł, *Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku*,
Warszawa 2020, ss. 181

Książka *Muzeum relacyjne. Przed progiem / za progiem* inauguruje serię „Muzeologia – nowe miejsca”, wydawaną przez Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie we współpracy z Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku. To właśnie to ostatnie muzeum, powołane w 2008 r., a niedawno, w 2020 r., otwarte dla publiczności, staje się prototypem i laboratorium tytułowego „muzeum relacyjnego”. Zwornik tej koncepcji, której poświęcona została cała książka, stanowi koncentracja na wielowymiarowych relacjach muzeum jako instytucji ze społecznością lokalną. Autorami tomu są Beata Nessel-Łukasik, pracownica Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, współtworząca koncepcję działania placówki, a obecnie kierowniczka innowacyjnego Działu Programów Lokalnych w jej ramach, oraz współpracownik Muzeum Janusz Byszewski, twórca i animator kultury. Jak się jednak okaże, twórcy celowo problematyzują kwestię autorstwa, co już na karcie tytułowej

książki sygnalizują podziękowania dla „Sąsiadów Muzeum”, ze współdziałania z którymi wyrasta publikacja.

Wstęp do tomu, napisany przez dyrektora Muzeum Piłsudskiego Roberta Supła, nosi znaczący tytuł *Sąsiedztwo*. Autor krótko szkicuje w nim genealogię instytucji, przypomina o okolicznościach, w których Piłsudscy zamieszkali w Sulejówku, a także o legendzie Piłsudskiego istniejącej już za jego życia i o jej późniejszych losach, zwłaszcza o tym, jak *triumfalnie ożyła* (s. 9) ona w okresie okółotransformacyjnym. W tym właśnie momencie powstaje koncepcja zagospodarowania niegdysiejszej posiadłości Piłsudskich i jej okolicy w formie muzealnej. Supeł ukazuje warunki brzegowe funkcjonowania powstającej instytucji: przestrzeń (trzy zabytkowe budynki, kompleks parkowy, decyzja o budowie nowego budynku), sferę formalno-organizacyjną (partnerstwo publiczno-prywatne między Fundacją Rodziny Józefa Piłsudskiego a ministerstwem, udział samorządu lokalnego

Sulejówka), a wreszcie – co z punktu widzenia badań nad muzeami chyba najciekawsze – przyjęte przez twórców muzeum założenia.

Jest więc ono pomyślane, po pierwsze, jako instytucja o dużej skali (porównywalnej z największymi z nowych, dwudziestopiętnastowiecznych polskich muzeów historycznych – Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum II Wojny Światowej, Europejskiego Centrum Solidarności). Po drugie, wyróżniać je ma niemal unikalna w polskim pejzażu muzealnym charakterystyka „muzeum sukcesu” – *opowieści o triumfie z początku minionego stulecia* (s. 9). Po trzecie, ma się ono wpisywać w nurt tzw. muzeów narracyjnych, co jest tu rozumiane jako *muzeum, w którym opowieść stanowi punkt centralny, jest zawarta w treści wystaw i charakterze działań programowych, a także w formie (...), czy wreszcie w sposobie budowania kolekcji muzealnej* (s. 9).

Po czwarte – i tu dochodzimy do wątków szczególnie interesujących z punktu widzenia zawartości recenzowanego tomu – Supeł zwraca uwagę na sposób zaprojektowania działalności muzeum, które ma oczywiście przede wszystkim służyć celowi, jakim jest upowszechnianie wartości wiązanych z postacią Piłsudskiego. Takie rozpoznanie mogłoby stać się punktem wyjścia dowolnego projektu patriotycznej edukacji podporządkowanej celom polityki historycznej. Twórcy problematyzują jednak tę kwestię, zwracając uwagę na zadania do rozwiązania przez muzeum: jak realnie stworzyć warunki poznania tej postaci i tych wartości, gdy to, co stanowi o jej „wadze ciężkiej” – legenda, rozpoznawalność, popularność obiegowych skojarzeń – może równie dobrze onieśmielać, nudzić, zniechęcać do interakcji (podobnie zresztą jak to, co stanowi o rozmachu instytucji muzealnej). Dlatego wśród głównych zadań muzeum wymienione jest w pierwszym rzędzie nieupamiętnianie i celebrowanie Piłsudskiego, a *ułatwienie przekraczania kolejnych przeszłości: bariery mitu, progu muzeum i zapory drzwi sąsiedzkich* stojących pomiędzy zwiedzającymi a jego postacią, *tworzenie warunków do rzeczywistego dialogu* (s. 11). W tym miejscu pojawia się kluczowa dla całego tomu relacyjność: budowanie więzi z odbiorcami, które mają być punktem wyjścia poznania i dialogu. Dalszy ciąg tomu na różne sposoby prezentuje te działania muzeum w pierwszych latach jego istnienia, które *najgłębiej sięgają w naturę delikatnego mechanizmu tworzenia relacji między instytucją kultury a jej odbiorcami* (s. 11).

Drugi tekst wstępny, napisany przez Byszewskiego i Nessel-Łukasik, nosi tytuł *Oprowadzanie kuratorskie* – oprowadzanie po samej książce. Autorzy wyrażają w nim przekonanie, że w toku prac nad stworzeniem sulejówckiego muzeum organicznie powstawała swego rodzaju filozoficzna koncepcja tytułowego muzeum relacyjnego. Nawiązuje ona m.in. do istotnych we współczesnych studiach nad muzeami teorii ekomuzeum i muzeum partycypacyjnego, ale wyrasta przede wszystkim z nieoczywistej dziś inspiracji *dziedzictwem kontrkultury oraz filozofii niezależnego teatru* (s. 19) z drugiej połowy XX w. (np. działalnością Teatru Laboratorium). Jak podkreśla Byszewski w kilku miejscach tomu, istotna była tu także myśl Józefa Tischnera z naciskiem na filozofię spotkania.

W kontekście współczesnych przemian rozumienia kultury, sfery publicznej i samej definicji pojęcia „muzeum” pojawia się nieraz przekonanie o słabnięciu wspólnot kulturowych i tradycyjnych wzorów tożsamościowych. Rozważania autorów podważają jednak ten sposób myślenia, idąc w stronę potencjału muzeum – muzeum relacyjnego – jako *lepsza*

albo spoiwa społecznego dla różnego rodzaju wspólnot (s. 20), mnogich i dynamicznych, wśród których szczególnie rolę odgrywa lokalność. Konsekwencją takiego postawienia sprawy jest nacisk, jaki Byszewski i Nessel-Łukasik kładą na specyficznie rozumianą wieloautorskość i wielogłosowość tomu: nawet jeśli bardzo liczne osoby, które angażowały się w poszczególne inicjatywy muzeum, wspierały [je] (...) w roli współtwórców poszczególnych sytuacji (s. 20), nie są w tradycyjnym sensie autorkami i autorami konkretnych tekstów w zbiorze, powinny być postrzegane jako współsprawcy „muzeum relacyjnego”, którego powstawanie i funkcjonowanie ma się wyłonić z lektury książki.

Zapowiedzianą „narrację” o *kształtowaniu społecznego oddziaływania nowoczesnego muzeum na jego własny ekosystem* (s. 18) prowadzi dalej tekst Nessel-Łukasik *Forpocztą*, w którym autorka opisuje początki – zarówno organizacyjne, jak i, by tak rzec, ideowe – interesującej nas działalności. Tekst ten odpowiada więc na pytanie, co sprawiło, że Muzeum Piłsudskiego tak mocno eksponuje „lokalnościowo-współnotwórczy” wymiar swoich działań – który jest oczywiście obecny w strategicznych dokumentach większości instytucji kultury, często te deklaracje mają jednak charakter dość pretekstowy, drugoplanowy. Muzeum mogłoby przecież – na wzór wielu muzeów historycznych – traktować tę sferę raczej jako tło promowania swojej wystawy stałej oraz ześrodkowanego w niej kształtowania obrazu przeszłości.

Nessel-Łukasik cofa się do 2013 r., pokazując, że w tym początkowym okresie również w wypadku organizującego się Muzeum Piłsudskiego interakcje ze społecznością lokalną były rzadkie i niesatysfakcjonujące. Opisuje, jak krytyczno-refleksyjna praca wewnątrz muzeum doprowadziła do sformułowania nowej misji, jaką miało być odtąd *budowanie fundamentów pod to, co może uczynić z nas pewną wspólnotę w działaniu* (s. 32), uwzględniającą zarówno aktorów „wewnątrzmuzealnych”, jak i tych spoza instytucji. Przyjęcie (niekoniecznego przecież) założenia, że mieszkańcy Sulejówka i okolicy są jedną z najważniejszych grup, do których docierać chce muzeum, pociągnęło za sobą organizację licznych projektów mających na celu zarówno angażowanie społeczności, jak i gromadzenie wiedzy na temat jej cech, potrzeb, sposobów myślenia. Wśród tych projektów (omawianych nie tylko w *Forpocztce*, lecz także skrupulatnie wymienionych w zamieszczonym w dalszej części tomu *Kalendarium*) są również badania terenowe prowadzone we współpracy z Akademią Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej.

Jak lapidarnie ujmuje to Nessel-Łukasik, proponowana koncepcja opiera się na założeniu, że *społeczne otoczenie instytucji to jedno z zadań muzeum* (s. 33) – nie część warunków jej działania, kontekstu stwarzającego potencjalne szanse do wykorzystania czy trudności do pokonania, ale właśnie zadań. Oznacza to, że wzajemne wpływy są wielokierunkowe: otoczenie stwarza warunki dla działania muzeum, ale też muzeum oddziałuje zwrotnie na otoczenie, a w efekcie jest odpowiedzialne – w pewnym stopniu i m.in. – za dobrostan społeczności, np. identyfikację jej problemów oraz potrzeb i proponowanie na nie odpowiedzi. W wypadku Sulejówka jedną z takich potrzeb było wykreowanie brakującej w mieście przestrzeni, która mogłaby pełnić funkcję *społecznego centrum* (s. 35), wykorzystywanego na co dzień przez jego mieszkańców. Starając się zbudować oparte na zaufaniu relacje, które umożliwiłyby muzeum zapełnienie



Muzeum relacyjne przed progiem / za progiem

Janusz Byszewski
Beata Nessel-Łukasik

tego braku – a więc nadały muzealnej przestrzeni zupełnie nową rolę – twórcy instytucji eksplorowali m.in. możliwości partycypacyjnej pracy nad lokalną pamięcią zbiorową (o czym najdobitniej świadczy współtworzenie Archiwum Społecznego Sulejówka).

Ta genealogia sulejówckiego „muzeum relacyjnego” prezentowana jest w tomie w swego rodzaju dwugłosie: historyczny-praktyczny wgląd Nessel-Łukasik uzupełnia tekst Byszewskiego zatytułowany *Obok (o muzeum relacyjnym)*, którego autor przybiera nieco ogólniejszą, bardziej teoretyczną perspektywę. Najważniejszą inspiracją dla muzeum relacyjnego okazuje się w jego ujęciu *community art*, a sama działalność muzealna przybiera cechy sztuki – rozumianej w kategoriach eksperymentowania, partycypacji i negocjowania, tak aby poprzez muzeum wyobrażać sobie (i czynić możliwymi) nowe wersje przyszłości.

Tekst Byszewskiego ma w dużej mierze charakter swego rodzaju medytacji nad pojęciami kluczami i skojarzeniami,

jakie z nich płyną, co najbardziej widoczne w dwóch miejscach: po pierwsze, gdy rozważa próg (domu i muzeum) jako realny punkt w przestrzeni, ale także jako metaforę zbierającą różne sensy łączenia przestrzeni, przekraczania barier, zmiany. Po drugie, gdy „przekraczanie progu” prowadzi jego wywód do namysłu nad kategorią spotkania, za pomocą środków właściwie lingwistycznych (bądź poetyckich), poprzez zebranie słownika gromadzącego różne znaczenia i kolokacje czasownika „spotkać”. (Nawiasem mówiąc, w tym kontekście możliwa do podważenia wydała mi się trafność tytułu tekstu – autor przytacza liczne znaczenia bliskości konotowanej przez przyimek „obok”, nie zwraca jednak uwagi na ten sens, w którym mówimy, że ktoś jest „obok”, aby zaznaczyć, że właśnie nie jest „razem z”, „zaangażowany w”. Muzeum relacyjne i jego sąsiedzi musieliby przewyciężać tak rozumianą skłonność do „bycia obok”).

W każdym razie wszystko to prowadzi Byszewskiego do nakreślenia wizji działalności „nowego muzeum”, czyli

właśnie muzeum relacyjnego, w nawiązaniu do znanej koncepcji muzeum-forum. Jak pisze: *w muzeum relacyjnym takie kategorie jak obiekt muzealny, kanon czy wystawa nie odgrywają już tak ważnej roli. Mniej mówimy o edukacji muzealnej, a więcej – o sytuacjach twórczych. Zamiast upowszechnianiem – zajmujemy się partycypacją. (...) W ten sposób muzeum staje się miejscem kolekcjonowania indywidualnych doświadczeń, w którym uwaga zostaje skierowana nie tylko na obiekt, ale także na osobę* (s. 56–57). Szczególnie warta uwagi wydaje mi się w tym kontekście wzmiankowana przez Byszewskiego kwestia pokonywania barier związanych z przeświadczeniem potencjalnych uczestników takich działań, że muzeum to coś „nie dla nich”. Sama dyspozycja do zaangażowania się w nawet najbardziej otwarty projekt (współtworzenia go!) będzie przeważnie łączyć się z kulturowym, społecznym, klasowym przywilejem, więc mimowolne utrwalanie istniejących hierarchii i wykluczeń to pułapka, której wystrzegać się musi muzeum relacyjne.

Omówione artykuły tworzą główną przestrzeń prezentacji wyłonionej w toku pracy sulejówce muzealników koncepcji muzeum relacyjnego, wprowadzając w jej założenia, inspiracje i etapy rozwoju. Uzupełniają je teksty zgromadzone w końcowej części tomu. Pierwszym z nich jest *Barometr Nessel-Lukasik*. Tytuł eseju odwołuje się do postrzegania muzeum jako urządzenia pomiarowego, *które odzwierciedla dynamikę zmian zachodzących w [jego] ekosystemie, rejestruje procesy, które mają miejsce po sąsiedzku* (s. 135). Działalność muzeum relacyjnego jest więc źródłem poznania, aktywnością badawczą, a autorka omawia w tym miejscu jej rezultaty – to, czego można się było dowiedzieć o otoczeniu społecznym, relacjach i wspólnotach wokół muzeum, w Sulejówku i jego okolicach na podstawie opisywanych w tomie projektów. Powstały dzięki temu trzy *wizerunki społeczności lokalnych skupiających się wokół muzeum w Sulejówku* (s. 125). Słowem kluczem dla pierwszego z nich jest pamięć – dzięki wywiadow zebrano materiał ukazujący, jakie obrazy przeszłości wywołuje miejsce, w którym współcześnie znajduje się muzeum. Jeden z wyróżnionych wariantów pamięci łączy się z ponadlokalnymi, narodowymi i patriotycznymi wzorcami, koncentrując się na postaci Piłsudskiego; inne opierają się na indywidualnych emocjach, zwłaszcza związanych z prywatnymi wspomnieniami osób, które uczęszczały do przedszkola zlokalizowanego przez prawie 50 powojennych lat w należącej obecnie do muzealnego kompleksu dworku Milusin. Drugi wyróżniony rodzaj wspólnoty organizuje się właśnie wokół miejsca (i pojawiają się tu ciekawe wnioski dotyczące oczekiwań wobec instytucji muzealnej, zależnych od tego, w jak bliskim sąsiedztwie jego siedziby żyje badana grupa), trzecim natomiast jest wspólnota słowa – wyprowadzona z badań terenowych, których uczestniczki i uczestnicy tworzyli językowy portret Sulejówka.

Pozostałe „uzupełnienia” mają charakter podsumowujący. Pierwszym z nich jest wywiad z Nessel-Lukasik i Byszewskim, zatytułowany *Pustka*, przeprowadzony przez Bognę Świątkowską, prezeskę Fundacji Bęc Zmiana i ekspertkę od przestrzeni publicznej. Klarownie wypadają tu powroty do omawianych już wyżej zagadnień: początkowej fazy „wymyślenia” Muzeum Piłsudskiego i trudności z nawiązaniem kontaktu ze społecznością lokalną (i ich przewyżnianie dzięki

koncentracji na wspólnej, „sąsiedzkiej” pamięci), inspiracji czerpanych ze sztuki i kontrkultury, prób połączenia co najmniej dwóch do pewnego stopnia odrębnych modeli muzeum: historycznego i relacyjnego (partycypacyjnego, muzeum-forum, otwierającego możliwość sprawczego działania użytkowników i użytkowników).

Wyartykułowany zostaje tutaj także bardzo ciekawy wątek dotyczący potencjalnego zawłaszczania takiej instytucji, jak Muzeum Piłsudskiego (przez, jak ujmuję to ostrożnie Świątkowska, *różne siły* – s. 147) w kontekście współczesnych polityk historycznych i pamięciowych. Rzeczywiście – dopowiem – już samą sulejówką wystawę stałą z jednej strony można potraktować jako naturalną przestrzeń do celebrowania polskiej tożsamości i patriotyzmu, afirmowania Piłsudskiego jako wodza i „ojca narodu”, utrwalania narracji koncentrującej się na polskich sukcesach i zasługach. Z drugiej strony jednak wychodzi ona poza upraszczający konsensus głównego nurtu pamięci o Piłsudskim, co najbardziej ewidentne w odniesieniu do rzeczowego i obszernego potraktowania jego działalności socjalistycznej i rewolucyjnej, która w ramach tego konsensusu, inaczej niż w muzeum, często bywa „na wszelki wypadek” przenoszona na dalszy plan, by nie zaburzać spójności antykomunistycznego przekazu edukacji patriotycznej. (Ten wątek widoczny jest także we wstępie do samego *Muzeum relacyjnego*, gdzie Supeł dementuje powszechne przeświadczenie, jakoby Piłsudski miał *wysiąść z czerwonego tramwaju na przystanku „Niepodległość”* – gdy w rzeczywistości z niego nie wysiadł, na co wskazuje porównanie programu (...) *Polskiej Partii Socjalistycznej z dekretami Naczelnika Państwa*, s. 10–11).

Muzeum musi więc ostrożnie wyważać pomiędzy tymi odmiennymi wizjami pamięci i wypływającymi z nich autowizerunkami wspólnoty. Według jego twórców swego rodzaju bezpiecznikiem chroniącym je przed wspomnianym zawłaszczeniem jest właśnie priorytetyzacja sąsiedztwa i lokalności jako zasad konstruowania programu instytucji (co przekłada się również na pokazywanie samego Piłsudskiego jako sąsiada sulejówczan – w perspektywie codzienności). Ta sama otwartość muzeum relacyjnego, która mogłaby w niesprzyjających okolicznościach narażać je na przejęcie, staje się więc w tym kontekście źródłem nadziei. Do tej otwartości odsyła też „pustka” z zagadkowego tytułu wywiadu – chodzi tu o to, że muzeum relacyjne nie może być nigdy skończone i dopełnione, bo kluczowa w jego funkcjonowaniu jest właśnie „przestrzeń pusta”, *pozostawiona poza kontrolą* kuratorów i organizatorów, umożliwiającą wielokierunkową współpracę (s. 151).

Z kolei ostatni tekst w tomie odróżnia od pozostałych zewnętrzną perspektywę: to esej Iwony Kurz, kulturoznawczyni z Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, niezwiązanej z Muzeum Piłsudskiego. Sytuując je na tle innych powstających w obrębie współczesnego boomu polskich muzeów, Kurz pisze, że wyróżnia je swego rodzaju sprzeciw wobec tendencji do uniwersalizacji muzeum – jako instytucji kierującej swój przekaz jednakowo do wszystkich, której lokalizacja w konkretnej fizycznej przestrzeni ma zasadniczo wyłącznie „techniczny” charakter. Sprzeciw ten konkretyzuje się poprzez *program społeczny muzeum*, (...) *który można potraktować jako laboratorium pobudzania*

i wzmacniania społeczności (...) lokalnej (s. 162). Opisując sulejówcecki program społeczny, Kurz odnosi go do trzech podstawowych płaszczyzn temporalnych, pokazując, po pierwsze, jak łączą się w nim różne pamięci i historie, przez co dochodzi do pluralizacji przeszłości i dyskursu dziedzictwa. Po drugie, uznanie kształtowania teraźniejszego dobrostanu tej społeczności za część misji muzeum jest spójne – jak pokazuje badaczka – zarówno z obowiązującą definicją muzeum ICOM, jak i z kluczowymi współczesnymi tendencjami w humanistyce, zwłaszcza dążeniem do usytuowania i dehierarchizacji wiedzy. Po trzecie, tak pomyślane muzeum określane jest przez jego użyteczność dla przyszłego *harmijnego funkcjonowania* społeczności, którą, jak podkreśla Kurz, rozumieć należy szeroko, również w nie tylko ludzkiej perspektywie (s. 167). W ten sposób cały tom zostaje nie tyle domknięty, ile otwierająco podsumowany przez wyraz nadziei na *radosną i odnowicielską* (s. 167) przyszłość muzeum jako instytucji, miejsca i wspólnoty.

Zakończenie w tym miejscu omawiania dyskursu *Muzeum relacyjnego* (i koncepcji muzeum relacyjnego) byłoby jednak znaczącym zubożeniem. Oprócz wspomnianych wyżej tekstów o typowo dyskursywnym charakterze i dość standardowej formie artykułów czy esejów tom wypełniają bowiem, by tak rzec, „nieteksty” – różnorodnie skomponowane, wykorzystujące rozmaite formy podawcze fragmenty przybliżające działanie wspomnianego programu społecznego muzeum na przestrzeni lat. I tak przez cały tom przewijają się tekstowo-wizualne plansze nazwane „kolekcjami”, w których zebrano nie eksponaty, a pytania, pojęcia, wypowiedzi uczestników kolejnych projektów, jakie doprowadziły do sformułowania idei muzeum relacyjnego. Kolekcji tych pojawia się 13; pierwsza zatytułowana jest *Pytania* (np. *Czy można spojrzeć na miejsce jako na węzeł? Po co do muzeum?*, s. 40–41), ostatnia ukazuje *wielowymiarowy obraz stworzony z wielu wyobrażeń i oczekiwań* (s. 155) gości muzeum, wydedukowany z ich sprawozdań, o czym myśleli, wychodząc z domu do muzeum, oraz jak odpowiedzieliby na pytanie, dokąd prowadzą muzealne schody (np. *donikąd, do spełnienia pragnienia, do ciemnego, nieodkrytego miejsca pochłaniającego zwykłych ludzi swoją wielkością*, s. 155). Pomiędzy nimi mieszczą się m.in. kolekcje *Pejzaż nostalgiczny*, *Pejzaż zapachowy*, *Pejzaż akustyczny* (fragmenty wspomnień o sulejówceckim przedszkolu) i zbiory odpowiedzi na niejednokrotnie pomysłowe zadania proponowane uczestnikom warsztatów organizowanych przez powstające muzeum.

Podobny charakter mają opracowane przez Byszewskiego tekstowo-wizualno-fotograficzne eseje zebrane w *Tryptyku*, odnoszące się do trzech ważnych projektów realizowanych ze społecznością w latach 2016–2020, a więc przed otwarciem muzeum dla zwiedzających: *Stoję przed jakąś dziwną trąbą...*, *Wielkość rzeczywistości (wystawa o nas i o muzeum)* oraz *Panorama – sytuacja*. Zaprezentowany tekst ma fragmentaryczny, impresyjny, notatkowy charakter, a może nawet mógłby być czytany jak poetycki (np. *Nagrania. / Pamięć. / Nagranie przybywa. / Nawikujemy pierwsze relacje. / Stoję przed jakąś dziwną trąbą...*

Dźwiękowy cytat. / Głos Piłsudskiego. / Głosy „przedszkolaków”. / My też nagrywamy, s. 72). Aby zorientować się w przebiegu reprezentowanych tu działań, należy składać w całość (albo raczej: sieciować ze sobą) elementy zawarte w samym *Tryptyku*, w poszczególnych kolekcjach, kalendarium, a także wzmianki w treściach artykułów zgromadzonych w tomie. Sięgnąć można nawet do dodatkowych źródeł odnotowanych w bibliografiach, które odsyłają do bardziej tradycyjnych, systematycznych opisów danych projektów i ich zaplecza teoretycznego, publikowanych w prasie i książkach specjalistycznych. W ten sposób publikacja służąca prezentacji otwartej, relacyjnej idei muzeum współtworzonego przez społeczność została – bardzo adekwatnie – przygotowana w taki sposób, że wymaga również szczególnej aktywności i decyzyjności od swoich czytelników i czytelników. W jej efekcie z kolei będą powstawać różniące się od siebie wyobrażenia procesu, który doprowadził do wyłonienia tej idei, co raz jeszcze wprawia muzeum relacyjne w ruch.

Pomiędzy wszystkimi tekstami i nietekstami zawartymi w tomie pomieszczono liczne ilustracje – zdjęcia sulejówceckiego muzeum (zarówno całego kompleksu, jak i drobnych detali jego budynków) i zaczerpnięte z dokumentacji fotograficznej wspomnianych projektów. Te rytmiczne przerywniki zostały dodatkowo podkreślone przez to, że poprzedzają je niemal puste „strony-progi”: przecięte grubą horyzontalną linią, zza której częściowo widać napis „próg” właśnie. Tak więc przechodząc od jednej części książki do drugiej, od jednego ujęcia muzeum relacyjnego do drugiego, pokonujemy kolejne „progi”, biorąc udział w spotkaniu i zmianie. Autorem tego znaczącego projektu graficznego jest Mariusz Libel, ważny artysta wizualny działający w przestrzeni publicznej (współpracujący z Muzeum Piłsudskiego już po raz kolejny). Projekt dopełnia swego rodzaju „logo książki”: na ten bardzo prosty znak składają się dwa nakładające się na siebie prostokąty, a pojawia się on w dziesiątkach wariantów wielkości figur i miejsc ich przecięcia niemal na każdej stronie, na okładce, w tle wszystkich stron zadrukowanych standardowym tekstem (jako nieutrudniające czytania kontury), pomiędzy rozdziałami, na stronie końcowej.

Dwa prostokąty mogą kojarzyć się z zarysem nowego budynku muzealnego, alternatywnie z połączeniem tego budynku i dawniejszych zabudowań, z różnymi elementami rzutu z góry terenu całego kompleksu. Przede wszystkim zaś, ze względu na zmiany kształtów i iluzję ruchu, stają się czytelną metaforą dynamicznej relacji: między muzeum i społecznością/sąsiadami, wewnątrz i zewnątrz muzeum, pamięcią i teraźniejszością etc. To udane wizualne streszczenie tomu po raz kolejny zachęca czytelnikę do współdziałania, będącego fundamentem postulowanej relacyjności. Raz jeszcze podkreśla to zarówno spójny charakter proponowanego modelu muzeum, jak i nadzieję, jaką stara się on ustanawiać. Jakkolwiek utopijna może wydawać się ta wizja w odniesieniu do instytucji, która zachowuje jednocześnie charakterystykę muzeum historycznego z kluczową rolą wystawy stałej, wyznacza ona obiecujący horyzont myślenia o rozszerzaniu i przekształcaniu jej możliwości.

Streszczenie: Artykuł stanowi recenzję książki Janusza Byszewskiego i Beaty Nessel-Łukasik *Muzeum relacyjne. Przed progiem / za progiem*, inaugurującej serię „Muzeologia – nowe miejsca”. Przybliża tytułowy projekt i postulat muzeum relacyjnego, które w zamyśle twórców wyróżnia koncentracja na relacjach muzeum jako instytucji

ze społecznością lokalną, opartych na bogatym programie społecznym, współtworzonym na równościowych zasadach z aktorami zewnętrznymi wobec samego muzeum. Omówiona zostaje zarówno zawartość treściowa, jak i eksperymentalna forma podawcza tomu, ze szczególnym uwzględnieniem jego projektu graficznego.

Słowa kluczowe: muzeum relacyjne, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, partycypacja, sąsiedztwo.

dr Maria Kobielska

Kulturoznawczyni i literaturoznawczyni, adiunktka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, współzałożycielka Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci UJ, członkini zarządu Memory Studies Association. Autorka m.in. książki *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny* (2016). Obecnie prowadzi projekt badawczy na temat nowych polskich muzeów historycznych; maria.kobielska@uj.edu.pl.

Word count: 3474; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** –

Received: 07.2022; **Accepted:** 07.2022; **Published:** 09.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9810

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

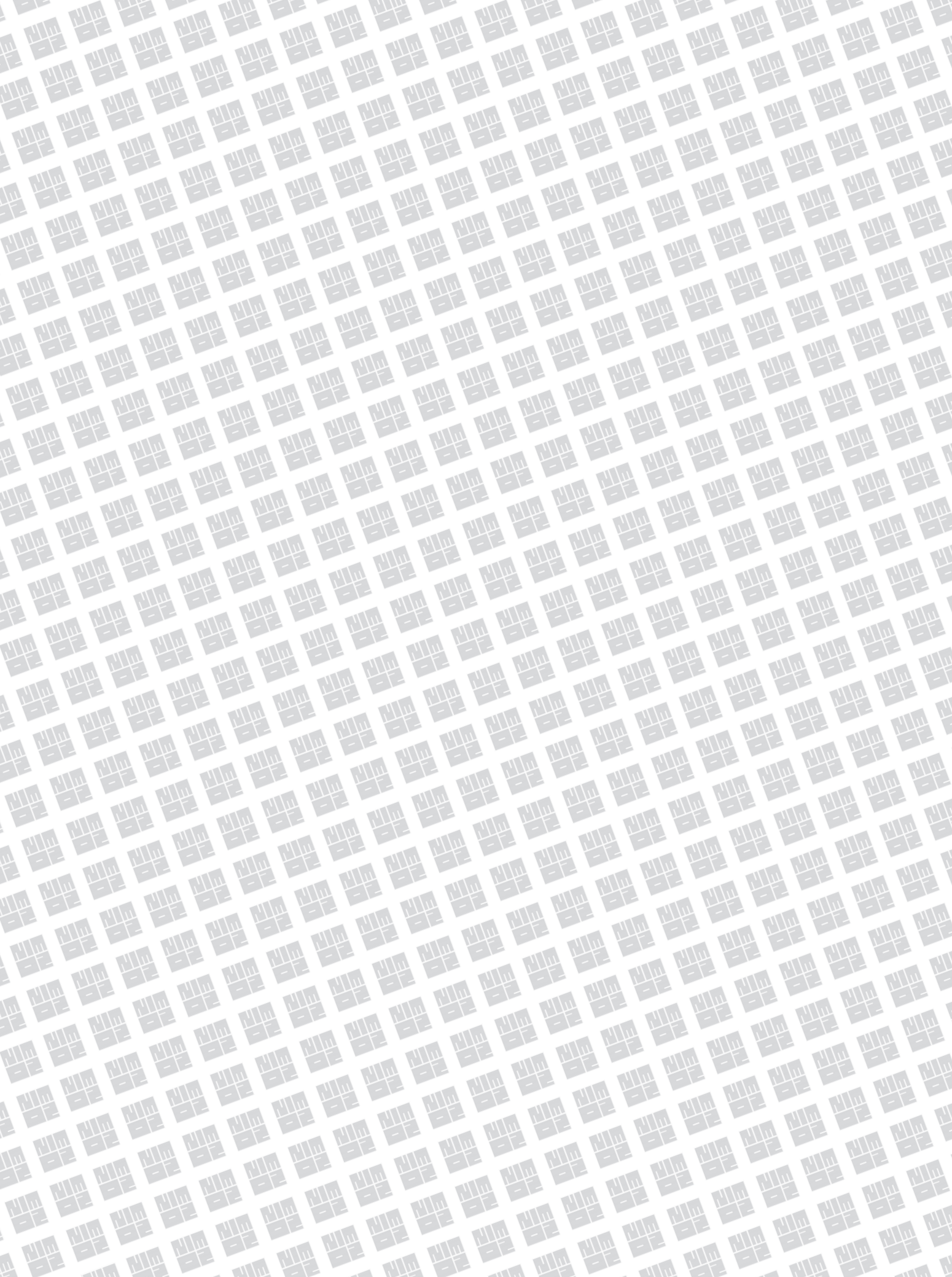


This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Kobielska M.; WYMYŚLANIE MUZEUM RELACYJNEGO. *Muz.*, 2022(63): 128-133

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>





Urszula Czartoryska otwiera wystawę *Galeria Denise René. Sztuka konkretna*, 1997, Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Urszula Czartoryska opens the exhibition *Denise René Gallery. Concrete Art*, 1997, Muzeum Sztuki in Łódź, courtesy of the Muzeum Sztuki in Łódź

POLSKI SŁOWNIK MUZEALNIKÓW

polish dictionary of museologists



URSZULA CZARTORYSKA – DZIAŁALNOŚĆ PISARSKA I MUZEALNICZA

URSZULA CZARTORYSKA: A WRITER AND MUSEUM CURATOR

Lech Lechowicz

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi
ORCID 0000-0001-6388-792X

Abstract: In the first period of her career Urszula Czartoryska (1934–1998) dealt mainly with criticism. She predominantly focused on photography and its relations with other artistic phenomena, particularly from the borderline territory where artistic genres meet, covering also film and video. Two books summed up that stage in her writing career: *Przygody plastyczne fotografii* (1965) and *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973). Czartoryska's professional domains extended in 1977 when she began work as the Head and Curator of the newly-established Department of Photography and Visual Techniques at the Museum of Art in Łódź, one of the first multimedia departments in world museology (photography, film, video, multimedia installations), forming part of the International Collection of Modern Art (opened to the public

in 1931). The work for that institution did not imply only building the Department's collection, but also involvement in the operations of the whole Museum, its display and publishing activity. It also impacted her writing activity in the sense that it extended to include research studies mainly on multi-motif inter- or interdisciplinary art. Apart from her work as a writer and museum curator, in 1978–1993, Czartoryska also lectured: at the University of Łódź (1978–1986), Warsaw School of Photography (1985–1993), and at the State College of Fine Arts (today University of Fine Arts) in Poznań (1989–1993). Urszula Czartoryska represented the type of critic, museologist, and researcher opened to multiplicity of relations present in contemporary art, and drawing from numerous methods of its analysis and description.

Keywords: photography, film, video, artistic criticism, modern art, multimedia, intermedia.

Aktywność zawodowa Urszuli Czartoryskiej¹, trwająca ponad cztery dekady, realizująca się w obszarze krytyki, muzealnictwa i kuratorstwa, przypadła na bardzo burzliwy okres w historii naszej kultury artystycznej. Rozpoczęła się w czasie odwilży popaździernikowej w 1956 r., a skończyła się pod koniec lat 90. W pierwszym okresie jej aktywności zawodowej dotyczyła pisarstwa i to ono przyczyniło się do pogłębiania wiedzy i rozszerzania kompetencji dotyczących

współczesnej sztuki, a w niej szczególnie miejsca fotografii jako jednej z technik artystycznych.

Twórczość pisarska Czartoryskiej ma niezwykle znaczenie w historii polskiej fotografii i nie tylko w niej. Była pierwszym historykiem sztuki, który poważnie zajął się fotografią jako zjawiskiem artystycznym.

Ten zróżnicowany i bogaty dorobek pisarski, dotyczący wciąż jeszcze w naszym piśmiennictwie o sztuce mało

opisanego i zbadanego obszaru, jakim jest fotografia, zaistniał właściwie przypadkowo. Nic bowiem nie wskazywało wcześniej, po ukończeniu studiów, że fotografia stanie się na całe jej życie zawodowe jedną z najważniejszych dziedzin. Kończąc w 1956 r. Katolicki Uniwersytet Lubelski, jedyną uczelnię, która w PRL-u w pełni dawała możliwości podjęcia studiów wyższych takim osobom, jak ona, pochodzącym z rodzin arystokratycznych, nie miała wtedy zbyt wielu szans na pracę w zawodzie w jakiejś znaczącej instytucji. Jak wspominała, przypadek sprawił, że po zakończeniu studiów rozpoczęła pracę w redakcji miesięcznika „Fotografia”. Z tytułem tym była związana bardzo długo – do 1973 r., później, w latach 1976–1989, należała również do redakcji kwartalnika „Fotografia”.

W początkowym okresie zajmowała się głównie krytyką artystyczną. Zaczynała ją w bardzo ciekawym i ważnym dla sztuki polskiej okresie odwilży popaździernikowej. Trafiła m.in. przez współpracę ze Zbigniewem Dłubakiem – redaktorem naczelnym miesięcznika „Fotografia” – do bardzo aktywnie działającego w Warszawie środowiska artystycznego, grupującego twórców zdecydowanie opowiadających się za sztuką nowoczesną.

Refleksja krytyczna Czartoryskiej towarzyszyła odradzaniu się po czasach stalinizmu sztuki nowoczesnej w Polsce. Stały kontakt z fotografią i aktualną sztuką nowoczesną sprawił, że od początku jej spojrzenie na problematykę artystyczną miało znacznie szerszy charakter niż u innych przedstawicieli ówczesnej krytyki, na ogół niedostrzegającej w tamtym okresie fotografii jako zjawiska artystycznego, istotnego również dla sztuki nowoczesnej. Zajmując się fotografią, Czartoryska uwzględniała jej wielorakie relacje wobec innych zjawisk artystycznych czy szerzej kulturowych. Samodzielnie wypracowane narzędzia krytyczne w tej dziedzinie pozwoliły skutecznie i oryginalnie opisywać oraz analizować zjawiska występujące w całej ówczesnej sztuce. Zawsze interesowała ją szczególnie twórczość pogranicza gatunków oraz złożoność relacji występujących we współczesnej kulturze artystycznej. W równym stopniu interesowała ją zarówno praktyka artystyczna, jak i jej kontekst teoretyczny. Łączyła w sposób wyważony różne metody opisu oraz analizy twórczości. Była jedną z pierwszych wśród krytyków polskich odwołującą się do nowych metod współczesnej humanistyki – socjologii sztuki, semiologii, strukturalizmu². Sprzyjał temu głównie przedmiot Jej zainteresowania, fotografia uwikłana znacznie głębiej i wyraźniej niż tradycyjne dyscypliny plastyczne, w pozaartystyczne i pozaestetyczne relacje kulturowe.

Do krytyki zajmującej się fotografią wprowadziła natomiast nowy sposób ujmowania jej artystycznych aspektów. Był on zdecydowanie odmienny od silnie utrwalonego w polskim środowisku fotograficznym wąskiego sposobu widzenia problematyki artystycznej, obciążonego tradycją fotografii. Termin ten, stworzony przez Jana Bułhaka w okresie międzywojennym, określał twórczość opierającą się na założeniach piktorializmu przełomu XIX i XX w., który jedynie w naśladownictwie formy i treści występujących w tradycyjnych formach sztuk pięknych widział szansę na stworzenie fotografii, dzieła fotograficznego dorównującego artystycznie obrazom. Jej krytyczne piarstwo charakteryzowało się odnoszeniem twórczości fotograficznej do sztuki współczesnej, wskazywaniem na ich liczne i wzajemnie ważne związki, lecz bez jednostronności fotografii izolującej ją od współczesnych zjawisk

artystycznych. Czartoryska uczestniczyła w procesie przełamania dotychczasowej izolacji środowiska fotograficznego w Polsce wobec innych środowisk artystycznych. Jej teksty publikowane w „Fotografii” w dużym stopniu przyczyniły się także do – szczególnie w latach sześćdziesiątych – zmiany charakteru tego specjalistycznego pisma. Od drugiej połowy tej dekady „Fotografia” była jednym z nielicznych miejsc w polskim czasopiśmiennictwie artystycznym, ale także całym bloku sowieckim, w którym w miarę systematycznie, a przede wszystkim kompetentnie prezentowano aktualną sztukę nowoczesną w kraju i za granicą.

Podsumowaniem efektów jej dwoistego zainteresowania problematyką artystyczną – fotografii w kontekście sztuki współczesnej oraz nowych zjawisk międzygatunkowych w sztuce – stały się dwie książki. Pierwsza z nich to wydane w 1965 r. *Przygody plastyczne fotografii*³. Jest ona jedną z pierwszych w światowej literaturze fotograficznej próbą pokazania wzajemnych relacji fotografii i sztuki, zarówno w nieco odleglejszych czasach, jak i przede wszystkim w czasach współczesnych Autorce. Opiera się na seriach problemowych artykułów publikowanych głównie na łamach miesięcznika „Fotografia”⁴. Jako całość książka ta stanowi, w naszym ubogim piśmiennictwie fotograficznym, interesujący i pionierski przykład spojrzenia na fotografię i sztukę w integrujący ich problematykę artystyczną sposób. Warto podkreślić, że *Przygody plastyczne fotografii* były jedną z trzech książek podejmujących problem dwustronnych relacji sztuki i fotografii, opublikowanych w latach 60. XX w. André Vigneau wydał w 1963 r. w Paryżu *Une brève histoire de l'Art de Niepce à nos jours*, opisując przykłady wykorzystania fotografii w twórczości malarzy XIX i XX w. oraz podobieństwa form występujących głównie w klasycznych nurtach w fotografii i malarstwie. Pięć lat później Aaron Scharf opublikował w Londynie książkę *Art and Photography*, w której opis tych zjawisk poszerzył o międzywojenną awangardę oraz powojenną neoawangardę.

Druga ze wspomnianych wyżej książek Czartoryskiej, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, została wydana w 1973 r.⁵ Również stanowiła próbę szerszego spojrzenia na sztukę współczesną, opartą na wcześniej publikowanych tekstach krytycznych⁶. Obie książki są interesujące z jeszcze jednego powodu. Opisują bowiem problemy na przykładach zarówno sztuki światowej, jak i polskiej, wskazując w tej ostatniej na niefatwe w epoce komunizmu związki ze zjawiskami w sztuce światowej.

Obszar zainteresowań i aktywności zawodowych Urszuli Czartoryskiej poszerzył się w 1977 r. o nową sferę. Od listopada tego roku zaczęła pracę jako kierownik i kustosz nowo powstałego Działu Fotografii i Technik Wizualnych w kierowanym od 1966 r. przez jej męża Ryszarda Stanisławskiego Muzeum Sztuki w Łodzi. Pracując w tym dziale do końca swej pracy zawodowej, kierowała tworzeniem jedynej wówczas w naszym kraju międzynarodowej muzealnej kolekcji sztuki medialnej (fotografia, film, wideo, instalacje multimedialne). Jej dotychczasowe zainteresowanie jako krytyka zjawiskami wykraczającymi poza tradycyjne dyscypliny plastyczne znalazło odbicie w kształcie kolekcji Działu, która stanowiąc część kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum, składa się głównie z dzieł powstałych w bezpośredniej relacji wobec głównych nurtów sztuki nowoczesnej w XX w.

Stałą jej troską była również budowa historycznej części



1. Urszula Czarторыska i prof. Mieczysław Porębski, 1974, galeria Muzeum Sztuki w Łodzi

1. Urszula Czarторыska and Prof. Mieczysław Porębski, 1974, a gallery of the Muzeum Sztuki, Łódź



2. Urszula Czarторыska i Fritz Bless, otwarcie wystawy Jerzy Kosiński. *Twarz i maski*, 1992, Muzeum Sztuki w Łodzi

2. Urszula Czarторыska and Fritz Bless, opening of the Jerzy Kosiński. *The Face and the Mask* Exhibition, 1992, Muzeum Sztuki, Łódź

kolekcji fotografii. Dział, stanowiący wtedy drugą w Polsce – po Dziale Fotografii Muzeum Narodowego we Wrocławiu – artystyczną, muzealną kolekcję fotografii, posiada również w swych zbiorach reprezentatywny zespół dzieł należących do tradycyjnych form twórczości fotograficznej, poczynając od prac autorów polskich z nurtu piktorialnego lat 20. i 30., kończąc na pracach z ostatnich lat XX w. Kolekcję Działu uzupełnia niewielki zbiór dziewiętnastowiecznej fotografii zakładowej.

Tworzenie kolekcji sztuki nowoczesnej czy współczesnej ma wiele cech wspólnych z działalnością krytyczną, wymaga podobnych kompetencji oraz stawia wobec wyborów podobnych jak w krytyce artystycznej. Funkcja muzealnej kolekcji sztuki nowoczesnej jako narzędzia krytyki nie zawsze jest uświadamiana i podnoszona, choć wartościująco współkształtuje obraz sztuki, a przez to wpływa również na kształt aktualnej sceny artystycznej⁷. U Urszuli Czarторыskiej te dwie kompetencje – krytyka i muzeologa – w miarę jej pracy w Muzeum ulegały coraz ściślejszemu zintegrowaniu. W równym stopniu wiązało się to z pracą nad kolekcją Działu, jak i z zaangażowaniem w działalność całego

Muzeum, w jego aktywność wystawienniczą i wydawniczą.

Praca w Muzeum zbliżyła ją do twórczości pisarskiej o charakterze badawczym, skoncentrowanej głównie na problemach sztuki wielowątkowej, inter- czy multidyscyplinarnej, takiej jak twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza⁸, Aleksandra Rodcenki⁹, Franciszki i Stefana Themersonów¹⁰ czy czeskiej awangardy międzywojennej¹¹. Efektem tego były nie tylko teksty. Odbijało się to także w decyzjach kuratorskich, określających kierunki budowy kolekcji Działu oraz w wystawach przygotowanych przez nią lub przez Dział¹².

Realizacja idei utworzenia wydzielonego działu multimedialnego jako części kolekcji sztuki nowoczesnej była w tamtym czasie jednym z pierwszych tego typu przedsięwzięć. Co prawda od 1940 r. istniał Department of Photography (Dział Fotografii) utworzony w Museum of Modern Art (MoMA) powstało w 1929 r.) w Nowym Jorku, ale przez kolejne dekady powojenne, aż do lat 70., pozostawał on w ówczesnym muzealnictwie artystycznym wyjątkiem¹³. Warto również wskazać, że w MoMA równie wcześnie znalazły miejsce także inne wydzielone kolekcje medialne, filmowa i wideo¹⁴.

Powstanie Działu Fotografii i Technik Wizualnych w 1977 r., obok realizacji wypracowanej wspólnie przez Ryszarda Stanisławskiego i Urszulę Czarторыską koncepcji budowania multimedialnej kolekcji sztuki nowoczesnej, było także jednym z przejawów dynamicznego rozwoju na świecie muzealnych kolekcji fotografii i stanowiło przejaw szerszego zjawiska określanego *photo boom* – fotograficznym boomem, który wystąpił wyraźnie w latach 70. i na początku lat 80. XX w.¹⁵

W tym miejscu warto nieco bliżej przyjrzeć się przyczynom obu zjawisk: powstawaniu muzealnych kolekcji fotograficznych oraz *photo boomowi*. Pierwszym było tworzenie i rozwój samych muzealnych kolekcji sztuki nowoczesnej, proces, który nabrał dynamiki oraz szerszego charakteru ilościowego i geograficznego od drugiej połowy lat 40. Jedno z jego źródeł stanowiła rosnąca pozycja sztuki neoawangardy na ówczesnej scenie artystycznej. Drugim zjawiskiem była narastająca od lat 50. obecność praktyk medialnych w sztuce neoawangardy, co osiągnęło kulminację właśnie w latach 70.

Od początku kształtowania się muzealnych kolekcji sztuki nowoczesnej wiązały się z nimi problemy natury muzeologicznej. Sztuka nowoczesna, reprezentująca nurt awangardowy i neoawangardowy, wywoływała wątpliwości co do chronologicznego dystansu, z jakiego – historyczne ze swej istoty – kolekcje muzealne miałyby być tworzone, tego, czy bieżyące praktyki artystyczne mogą być przedmiotem ich zainteresowania oraz tego, jaki czas musi upłynąć, aby mogły nimi się stać.

Dystans historyczny nie był jedynym problemem, który wiązał się z kolekcjonowaniem sztuki nowoczesnej. Bowiem należało rozstrzygnąć również i to, co wynikało ze zmian w charakterze dzieł sztuki powstającej w kręgu awangardy i neoawangardy, szczególnie tych ich form wykraczających poza dotychczasowe, tradycyjne dyscypliny artystyczne, których zakwestionowanie było jednym z programowych celów awangardy i neoawangardy. Występujące w nich zjawiska multi- i intermedialności nasyłały się od lat 50. i osiągnęły wspomnianą wcześniej kulminację w latach 70., w ostatniej fazie ewolucji sztuki neoawangardy. W tej dekadzie szeroko i trwale zaistniały dzieła, powstałe z użyciem mediów obiektywowych (*lens based media*), pogłębiły muzeologiczne problemy.

Multimedialność sztuki neoawangardy była nie tylko ogólną cechą całej tej formacji, ale występowała również wewnątrz



3. Urszula Czartoryska otwiera wystawę *Galeria Denise René. Sztuka konkretna*, 1997, Muzeum Sztuki w Łodzi

3. Urszula Czartoryska opens the *Denise René's Gallery. Concrete Art*, 1997, Muzeum Sztuki, Łódź

indywidualnych twórczości. To rodziło dylematy w muzeach, w jaki sposób zachować w miarę pełną reprezentację tej twórczości i czy w ogóle tego próbować. Poważniejszym wyzwaniem, obok multimedialności indywidualnej twórczości, były jej efekty, dzieła multimedialne lub inter- i transmedialne, dla których – choćby ze względów organizacyjno-formalnych – należało znaleźć miejsce w strukturach kolekcji muzealnych, odbijających podziały na tradycyjne obszary twórczości: malarstwo, rzeźbę, rysunek czy grafikę.

Kolekcje pretendujące do bycia nowoczesnymi lub współczesnymi musiały odpowiedzieć na te wyzwania współczesności, a także na to, co praktyki medialne wniosły do sztuki nowoczesnej wcześniej. Ujawniły się wtedy – w latach 60. i 70. – trzy postawy wobec obiektywowych mediów. Pierwszą z nich było ignorowanie tego zjawiska w ogóle (powstrzymanie się od ich kolekcjonowania) lub incydentalne włączenie ich do już istniejących kolekcji malarstwa, rysunku, grafiki czy rzeźby. Druga postawa przejawiała się tworzeniem wydzielonych kolekcji/działów z podziałem na poszczególne media merytorycznie pozostające pod nadzorem pracowników wyspecjalizowanych działów – fotografii, filmu czy wideo. Trzecie rozwiązanie problemu mediów w kolekcji sztuki nowoczesnej stanowiło tworzenie działów „multimedialnych”, czyli tego typu, jakim był powstały w 1977 r. Dział Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi. Od razu można w tym miejscu dodać, że takie rozwiązanie występowało najrzadziej. W przypadku Muzeum

Sztuki wynikało ono z dwóch okoliczności. Muzeum było i jest niedużą instytucją, w której trudno wydzielić odrębne działy medialne. Inna przyczyna miała charakter personalny. Urszula Czartoryska jako krytyk i historyk sztuki reprezentowała postawę otwartą na wszystkie media i taka też była merytoryczna koncepcja Działu, który miał tworzyć kolekcję dzieł opartych na fotografii, filmie i wideo.

Na fali wspomnianego *photo boomu*, który łączył się także z „boomem” w neoawangardowej twórczości filmowej i wideo, powstają różnego typu kolekcje muzealne fotografii oraz medialne. W Stanach Zjednoczonych pojawiają się kolejno samodzielnie funkcjonujące kolekcje poświęcone wyłącznie fotografii, które mimo różnych nazw mają formę muzeów fotografii: International Center of Photography, Nowy Jork (1974, liczy 200 tys. obiektów)¹⁶, Center for Creative Photography, Tucson (1975, obecnie liczy 111 tys. dzieł)¹⁷, Museum of Contemporary Photography przy Columbia College Chicago (1976, ponad 6 tys.)¹⁸ oraz Museum of Photographic Arts, San Diego (od 1983)¹⁹.

Sytuacja w Europie wyglądała podobnie, choć chronologia i skala tych zjawisk była nieco zróżnicowana w poszczególnych krajach. W 1977 r. w Museum Ludwig (powstało w 1976) utworzono dział medialny zajmujący się fotografią i wideo. Kolekcjonowanie fotografii zaczęło się tu od zakupu kolekcji Fritza Grubera, od 1950 r. inicjatora i organizatora multimedialnych targów Photokina. Museum Ludwig po przeprowadzeniu się do nowej siedziby w 1986 r. dzieliło ją do 1994 r.

z Wallraf-Richartz-Museum (w którym także istniała nieduża kolekcja fotograficzna) oraz z także tam przeniesioną Agfa Foto-Historama, która do 2005 r. zachowała odrębność instytucjonalną²⁰. Obecnie połączone kolekcje fotograficzne Museum Ludwig liczą niecałe 70 tys. eksponatów, wśród których znajduje się także sprzęt fotograficzny, podobnie jak w George Eastman Museum w Rochester i National Science and Media Museum w Bradford²¹.

W 1978 r. w Museum Folkwang w Essen został założony kolejny dział fotografii, którego podstawę stanowiło przejęcie również istniejącej już kolekcji stworzonej przez Ottona Steinerta²². Kolekcja Steinerta powstawała od 1959 r. jako edukacyjna (*teaching collection*), przeznaczona dla jego studentów w Folkwangschule für Gestaltung w Essen. Podobny charakter miały początki Museum of Contemporary Photography w Chicago (od 1976 przy Columbia College), którego kolekcja pełniła i pełni także dzisiaj funkcję *teaching collection*²³. Fotograficzna kolekcja Museum Folkwang liczy obecnie 65 tys. eksponatów²⁴.

We Francji największa kolekcja medialna w muzealnych zbiorach sztuki nowoczesnej znajduje się w Musée national d'art moderne w Paryżu. Pierwszą kolekcją medialną była tam kolekcja filmów tworzona od 1976 r., kiedy muzeum przeniesiono do Centre Pompidou. Obecnie liczy ona 1400 filmów²⁵. Równoległe do niej tworzone kolekcje nowych mediów (*nouveaux médias*), liczącą obecnie 2600 obiektów powstałych od 1963 r.²⁶ W 1981 r. zaczęła tu powstawać kolekcja fotografii, która teraz zawiera 40 tys. odbitek i 60 tys. negatywów²⁷.

W drugiej paryskiej kolekcji sztuki nowoczesnej, w Musée d'art moderne de la Ville de Paris (założone w 1961)²⁸, a od 2019 r. Musée d'art moderne de Paris, utworzona została kolekcja fotografii licząca obecnie ponad 7 tys. obiektów.

Muzeum to posiada także niewielką kolekcję filmów oraz nowych mediów, głównie prac wideo, które w większości związane są z twórczością artystów, których dzieła niemialne znajdują się w kolekcji tego muzeum²⁹.

Powstanie Działu Fotografii i Technik Wizualnych w 1977 r. zbiegło się z ważnym wydarzeniem w sztuce, szczególnie w sztuce neoawangardy, jakim były documenta 6 w Kassel (26 czerwca – 2 października 1977). Z perspektywy dziś już historycznej, ale także i współczesnej stanowiły one formę podsumowania zjawisk w sztuce lat 70. Tytuł tej edycji documenta brzmiał *Art in the Media World – Media in Art*³⁰. Z tej próby podsumowania wynikało, że jednym z najsilniejszych nurtów powoli kończącej się epoki sztuki neoawangardy jest właśnie twórczość medialna. Documenta 6, po raz pierwszy w historii documenta, przedstawiły jako niezależne sekcje fotografię, film i wideo, integrując je w ten sposób z pozostałymi mediami artystycznymi. Wprowadzenie fotografii do tej wystawy było *momentem przełomowym dla instytucjonalizacji fotografii. Część fotograficzna documenta 6 jest dziś uważana za kamień milowy w historii fotograficznej praktyki wystawienniczej i często odbierana jako punkt wyjścia (...) w kulminacji praktyk fotograficznych i wystawienniczych w latach 70. XX wieku*³¹.

Powstanie Działu Fotografii i Technik Wizualnych bezpośrednio więc wiązało się z opisaną ogólnie współczesną sytuacją w sztuce i muzealnictwie. W Polsce te zjawiska także wystąpiły i miały związek ze sztuką z kręgu polskiej neoawangardy, w której twórczość medialna w latach 70. była bardzo silna. Muzeum Sztuki, poszerzając konsekwentnie od połowy lat 60. międzynarodową kolekcję sztuki nowoczesnej, stało również przed opisanymi wcześniej wyzwaniami. Podobnie jak w innych muzeach sztuki nowoczesnej, dzieła medialne – głównie fotograficzne – zaczęły trafiać do kolekcji



4. Na pierwszym planie Urszula Czarotryska i Joseph Beuys w czasie akcji *Polentransport 1981*, 1981, Muzeum Sztuki w Łodzi

4. Urszula Czarotryska and Joseph Beuys in the foreground during the *Polentransport 1981* action, 1981, Muzeum Sztuki, Łódź



5. Urszula Czarторыska, otwarcie wystawy *Henryk Stażewski. Kompozycje z lat 1967–1969*, 1969, Muzeum Sztuki w Łodzi

5. Urszula Czarторыska, opening of the *Henryk Stażewski. Compositions from 1967–1969* Exhibition, 1969, Muzeum Sztuki, Łódź

od początków lat 70., znajdując miejsce w zbiorach Działu Nowoczesnego Malarstwa i Rzeźby oraz Działu Nowoczesnej Grafiki i Rysunku. Obserwowane na świecie i w Polsce poszerzanie się miejsca i znaczenia praktyk medialnych w kręgu neoawangardy wpłynęło ostatecznie na utworzenie trzeciego działu sztuki nowoczesnej tego muzeum, czyli Działu Fotografii i Technik Wizualnych.

Kolekcja Działu dołączyła do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, tworzonej od 1929 r. i udostępnionej w 1931 r. Patrząc na historię tej Kolekcji, można powiedzieć,

że połączenie jej ze sztuką medialną spełniło ostatecznie dążenie awangardy.

To usytuowanie ukierunkowało rozwój oraz pracę Działu na fotografię i media stanowiące część praktyk awangardowych i neoawangardowych. Ukształtowana w początkach Działu linia rozwijania jego kolekcji sprawiła, że w jego zbiorach znalazły się dzieła medialne reprezentatywne dla nowoczesności w sztuce zarówno pierwszej, jak i drugiej połowy XX w.

Dział Fotografii i Technik Wizualnych jako wydzielona komórka organizacyjna został zlikwidowany w 2008 r. decyzją ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki Jarosława Suchana, choć zarówno rozwój kolekcji multimedialnej w tym muzeum, jak i jej prezentacja wystawiennicza są w ograniczony sposób kontynuowane do dziś.

Znaczenie Działu i miejsce w nim Urszuli Czarторыskiej wynikało nie tylko z wpływu na dalsze kształtowanie się kolekcji oraz działalność wystawienniczą i wydawniczą Muzeum Sztuki, ale także z integracyjnej funkcji, z tego, że wokół niego skupiła się znaczna część środowiska twórców medialnych. Ten kulturotwórczy aspekt istnienia Działu przejawiał się także w działalności jego pracowników – Grzegorza Musiała, Lecha Lechowicza, Krzysztofa Jureckiego, Ewy Gałązki – zarówno w Muzeum, jak i poza nim, w ich aktywności badawczej, pisarskiej czy w ogólnopolskich inicjatywach instytucjonalnych.

Pracując w Muzeum Sztuki, Urszula Czarторыska nie zaprzestała działalności krytycznej. Oprócz „Fotografii” współpracowała z wieloma pismami artystycznymi („Projekt”, „Miesięcznik Literacki”, „Dialog”, „Poezja”), podejmując problemy łączące różne obszary twórczości, nie tylko plastycznej czy wizualnej³².



6. Od prawej: Urszula Czarторыska (stoi), Lech Lechowicz (siedzi), Marek Grygiel, Waldemar Gorlewski, *Zawód reporter*, dyskusja towarzysząca wystawie *Weegee 1899–1968. Manhattan was my territory...*, 1996, Muzeum Sztuki w Łodzi

6. From the right: Urszula Czarторыska (standing), Lech Lechowicz (seated), Marek Grygiel, Waldemar Gorlewski, *The Passenger*, debate accompanying the *Weegee 1899–1968. Manhattan Was my Territory...* Exhibition, 1996, Muzeum Sztuki, Łódź

Wszystkie fotografie z Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Obok pracy pisarskiej i muzealniczej w latach 1978–1993 prowadziła także działalność dydaktyczną, wykładając w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Filmu Uniwersytetu Łódzkiego (1978–1986), Wyższym Studium Fotografii w Warszawie (1985–1993) oraz Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1989–1993). Aktywnie uczestniczyła także w życiu środowiskowym, zarówno artystycznym, jak i naukowym – w licznych sesjach, konferencjach i sympozjach w kraju i za granicą. Była członkiem wielu organizacji związanych z fotografią i sztuką: Stowarzyszenia Historyków Sztuki, polskiej sekcji AICA (Association internationale des critiques d'art),

Stowarzyszenia Historyków Fotografii, a także honorowym członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików oraz Honorowym Członkiem FIAP (Fédération internationale de l'art photographique).

Urszula Czarotorska reprezentowała typ krytyka, muzeologa i badacza otwartego na wielość relacji występujących w sztuce współczesnej oraz inspirowanego się wieloma metodami ich analizy i opisu bez absolutyzowania żadnej z nich. Obie tak charakterystyczne dla jej twórczej aktywności cechy ani wtedy, gdy je wielowątkowo rozwijała, ani dziś nie występują zbyt często w krytyce, humanistyce czy działalności kuratorskiej.

Streszczenie: Urszula Czarotorska (1934–1998) w pierwszym okresie aktywności zawodowej zajmowała się krytyką. Jej głównym przedmiotem była fotografia oraz jej relacje z innymi zjawiskami artystycznymi, szczególnie z twórczością pogranicza gatunków artystycznych, obejmujących również film i wideo. Podsumowanie tej fazy twórczości pisarskiej stanowiły dwie książki: *Przygody plastyczne fotografii* (1965) i *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (1973). Obszar aktywności zawodowych Czarotorskiej poszerzył się w 1977 r. o nową sferę, kiedy zaczęła pracę jako kierownik i kustosz nowo powstałego Działu Fotografii i Technik Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi, jednego z pierwszych w muzealnictwie światowym działu multimedialnego (fotografia, film, wideo, instalacje multimedialne), stanowiącego część Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (udostępnionej publiczności

w 1931 r.). Praca w Muzeum Sztuki wiązała się nie tylko z budową kolekcji Działu, lecz także z zaangażowaniem w działalność całego Muzeum, w jego aktywność wystawienniczą i wydawniczą. Wpłynęło to także na jej twórczość pisarską, która poszerzyła się o pracę o charakterze badawczym, skoncentrowaną głównie na problemach wielowątkowej sztuki interdiscyplinarnej. Obok pracy pisarskiej i muzealniczej w latach 1978–1993 prowadziła także działalność dydaktyczną w Uniwersytecie Łódzkim (1978–1986), Wyższym Studium Fotografii w Warszawie (1985–1993) oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu (1989–1993). Urszula Czarotorska reprezentowała typ krytyka, muzeologa i badacza otwartego na wielość relacji występujących w sztuce współczesnej oraz inspirowanego się wieloma metodami ich analizy i opisu.

Słowa kluczowe: fotografia, film, wideo, krytyka artystyczna, sztuka nowoczesna, multimedia, intermedia.

Przypisy

- ¹ Urodzona 27 lipca 1934 r. w Konarzewie k. Poznania, zmarła 7 sierpnia 1998 r. w Warszawie.
- ² U. Czarotorska, *Rola obrazu fotograficznego w kulturze masowej*, „Fotografia” 1964, nr 8-9; cykl artykułów: *eadem*, *Z lektury teoretycznej*, „Fotografia” 1966, nr 1, 2, 5.
- ³ *Eadem*, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 1965.
- ⁴ Między innymi cykl artykułów pod wspólnym tytułem *Spotkania fotografii z plastyką*, publikowany w „Fotografii” w 1960 r.
- ⁵ U. Czarotorska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1973.
- ⁶ *Eadem*, *Sztuka – Fotografia – Rzeczywistość*, „Fotografia” 1961, nr 7; *eadem*, *Fotografia natchnieniem malarzy*, „Fotografia” 1966, nr 9; *eadem*, *Próby zintegrowania fotografii z plastyką*, „Fotografia” 1971, nr 4; *eadem*, *Myśląca kamera – fetysz czy ogniwo badania świata?*, „Fotografia” 1971, nr 9.
- ⁷ Na ten ważny aspekt wskazywał Ryszard Stanisławski i on m.in. wpływał na ogólną koncepcję budowania kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi oraz na działania pracowników merytorycznych działów sztuki nowoczesnej. R. Stanisławski, *Muzeum jako instrument krytyczny* [mps, ok. 1992], w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, Łódź 2015, s. 482-491.
- ⁸ U. Czarotorska, *Witkacy w zwierciadle fotografii*, „Fotografia” 1972, nr 5; *eadem*, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dissent Emotionality, Painful Image*, „Camera Austria” 1990, nr 35, s. 22, 28-29.
- ⁹ *Eadem*, *Rodczenko – fotografia i ideologia*, w: *W kręgu zagadnień awangardy*, Łódź 1982 („Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiarum Artium et Librorum”, nr 3), s. 217-237.
- ¹⁰ *Eadem*, *Plastyka, film i pisarstwo Stefana Themersona – imperatyw widzenia, imperatyw, przyzwoitości*, „Oko i Ucho” 1989, nr 1, s. 2-7.
- ¹¹ *Eadem*, *Jindrich Styrsky, „Fotografia”* 1969 nr 11; *eadem*, *Czeski konstruktoryzm i surrealizm – próba uchylenia sprzeczności*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, U. Czarotorska, R.W. Kluszczyński (red.), Warszawa-Łódź 1985, s. 107-125; U. Czarotorska, *Praga skłócona*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 41-53.
- ¹² Najważniejsze wystawy zrealizowane przez Urszulę Czarotorską: *Suveremena poljska fotografija*, CEFFT – centar za fotografiju film i televiziju, Zagreb 1977; *Arta fotografică din R.P. Polonă*, Asociația Artiștilor Fotografi din R.S. România, București 1979; *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1981; *Douglas Davis (USA). Video – obiekty – grafika*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982; *Stanisław Ignacy Witkiewicz (fotografie)*, Institut Polonais Paris, 1993; *Eva Rubinstein (Polska-USA). Fotografia*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1984; *Od obrazu do fotografii. Doświadczenia radzieckiej awangardy lat dwudziestych. Fotografia, przezrocza, film*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1987 (ko-kurator Lech Lechowicz); *Pamięć i intuicja. Współczesna fotografia litewska*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1990 (ko-kurator Gintautas Trimakas); *Les chefs-d'oeuvre de la photographie polonaise 1912-1948 de la collection*

- du Muzeum Sztuki w Łodzi, Institut Polonais Paris, 1992; Andrzej Strumiłło. *City*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993; Douglas Davis (USA). *Redness/Czerwień*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1995; *Galerie Denis René (Francja)*. *Sztuka konkretna*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1997.
- ¹³ K. Bussard, *Museums. United States*, w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, L. Warren (red.), t. 2, New York 2005, s. 1138. *Chronology of the Department of Photography*, s. 1, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_0041_1964-05.pdf [dostęp: 15.06.2021].
- ¹⁴ Pierwszym działem medialnym w MoMA był Department of Film, istniejący od 1935 r., najpierw pod nazwą The Film Library; w 1966 r. przekształcony w Department of Film. W 1994 r. został utworzony Department of Film and Video. W 2006 r. nazwę tego multimedialnego działu, kolekcjonujący dzieła *time-based art*, zmieniono na Department of Media and Performance. *Department of Film, incorporating the Film Library*, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3664/releases/MOMA_1966_Jan-June_0098_49.pdf [dostęp: 15.06.2021]; *The Museum of Modern Art re-names Department of Film to Department of Film and Video*, s. 1-2, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7209/releases/MOMA_1993_0116_74.pdf [dostęp: 15.06.2021]; *MoMA receives grant to expand Video Program*, s. 1, https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5920/releases/MOMA_1981_0051_52.pdf [dostęp: 15.06.2021]; *Media and Performance*, <https://www.moma.org/collection/about/curatorial-departments/media-performance> [dostęp: 15.06.2021].
- ¹⁵ K. Bussard, *op. cit.*, s. 1135.
- ¹⁶ *Collections*, <https://www.icp.org/collections> [dostęp: 15.06.2021].
- ¹⁷ K. Bussard, *op. cit.*, s. 1137; *About CCP*, <https://ccp.arizona.edu/about/about-ccp> [dostęp: 15.06.2021].
- ¹⁸ K. Bussard, *op. cit.*, s. 1138.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Sammlung Fotografie*, <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/sammlung-fotografie.html> [dostęp: 15.06.2021].
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Fotografische Sammlung*, <https://www.museum-folkwang.de/de/ueber-uns/sammlung/fotografische-sammlung.html> [dostęp: 15.06.2021].
- ²³ E. Ruef, *Museum Folkwang*, w: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography...*, t. 2, s. 1100-1101.
- ²⁴ *Fotografische Sammlung...*
- ²⁵ *Films and Nouveaux médias*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/films-et-nouveaux-medias> [dostęp: 15.06.2021].
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ *Photographies*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collections/photographies> [dostęp: 15.06.2021].
- ²⁸ *Un lieu, une collection*, <https://www.mam.paris.fr/fr/un-lieu-une-collection> [dostęp: 15.06.2021].
- ²⁹ *Collections en ligne*, <https://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks> [dostęp: 15.06.2021]; *Un lieu, une collection...*
- ³⁰ M. Schubert, *How Photography (Re-)entered documenta*, „OnCurating” 2020, nr 46, s. 442, <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/how-photography-re-entered-documenta.html#YMtrrS9GkUE> [dostęp: 17.06.2021].
- ³¹ *Ibidem*, s. 449.
- ³² Zob. m.in.: U. Czartoryska, *Konstelacja Marcela Duchampa*, „Projekt” 1971, nr 1; *eadem*, *Alternatywy sztuki konceptualnej*, „Miesięcznik Literacki” 1971, nr 9.

dr Lech Lechowicz

Studia magisterskie i doktoranckie odbył na Uniwersytecie Łódzkim. Zajmuje się historią i teorią fotografii oraz relacjami występujących między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi a fotografią, filmem i wideo. Autor publikacji, wystaw oraz katalogów dotyczących tej problematyki. Od 1977 do 1996 r. pracował w Dziale Fotografii i Techniki Wizualnych Muzeum Sztuki w Łodzi. Wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi (od 1992), Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (1992–2005) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1996–2009); l.lechowicz@filmschool.lodz.pl.

Word count: 4 374; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 32

Received: 04.2022; **Reviewed:** 07.2022; **Accepted:** 07.2022; **Published:** 08.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9754

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Lechowicz L.; URSZULA CZARTORYSKA – DZIAŁALNOŚĆ PISARSKA I MUZEALNICZA. *Muz.*, 2022(63): 120-127

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

ZAPOMNIANY BOHATER – JAN MORAWIŃSKI (1907–1949). CZĘŚĆ DRUGA*

FORGOTTEN HERO: JAN MORAWIŃSKI (1907–1949). PART TWO

Roman Olkowski

Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku
ORCID 0000-0002-0297-5499

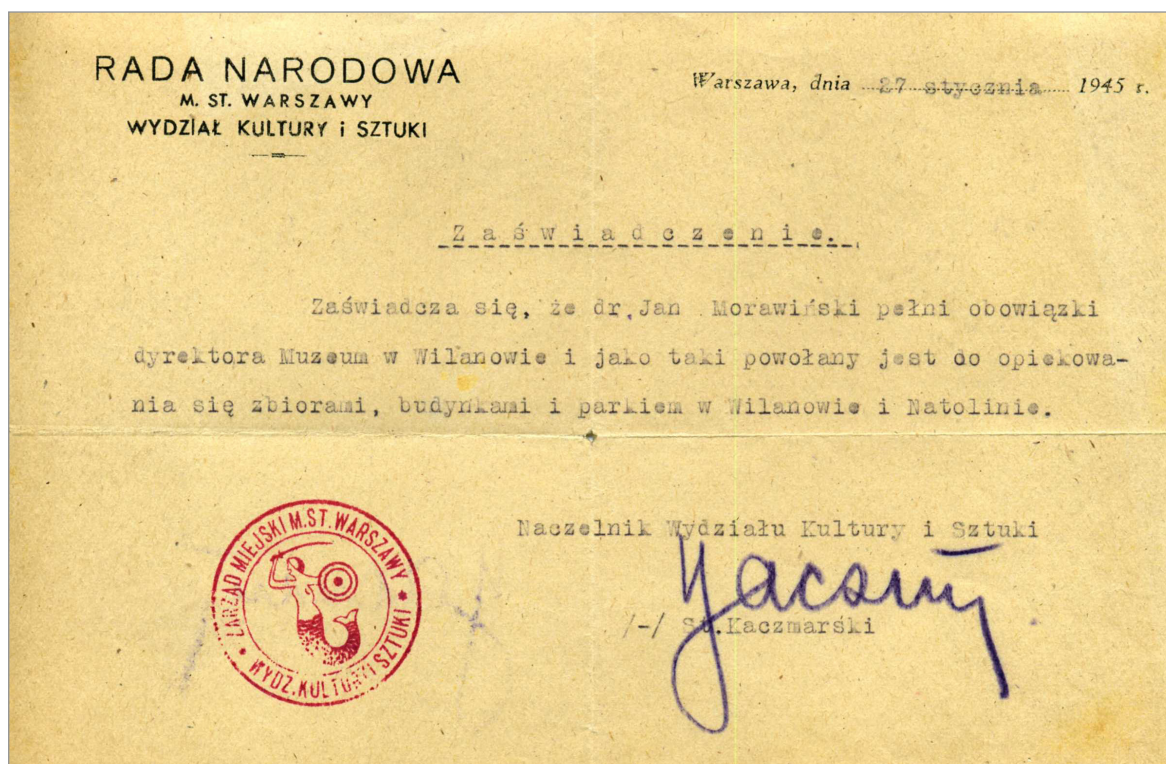
Abstract: Having been discharged from hospital in January 1945, Jan Morawiński became a curator at a new Branch of the National Museum in Warsaw. His main task was guardianship of the collection and Palace's preservation. On 13 January 1946, Morawiński left for Berlin's Polish Military Mission as a specialist in restituting Polish cultural assets from Germany. Morawiński's scope of activities covered first of all the issues of the restitution of Polish cultural assets, acquisition of *Polonica* from German collections, and purchase of art works. In the course of his mission he operated mainly within the British occupation zone in Germany. The Polish claims submitted by Morawiński to the British were related mainly to the Grasleben depository and the bells amassed in Hamburg. After months-long efforts, he succeeded in leaving for Hamburg in order to ascertain the presence of about

a thousand bells of Polish provenance there. Furthermore, Morawiński operated within the Soviet occupation zone. In Saxony's Nossen he discovered nine paintings which had come from Cracow. One of his greatest successes was to win the permission of the English to recover the archival resources originally from Gdansk, Elbląg, Szczecin, and Toruń. With the financing provided by the Ministry of Culture and Art he purchased, among others, the painting by Teodor Lubieniecki *Family in the Park Background*, a cup of Augustus II (1698), and two etchings featuring John III Sobieski. Having finished his Berlin assignment, he became head of the Polish Military Mission in the French occupation zone in Germany. In May 1949, he returned to Poland to become a Cultural Counselor at Poland's Embassy in Rome. Morawiński died suddenly in Warsaw on 13 December 1949.

Keywords: Jan Morawiński, National Museum in Warsaw, restitution, Polish Military Mission, Wilanów Museum.

Jan Morawiński, ranny podczas akcji pruszkowskiej, do 19 stycznia 1945 r. przebywał na rekonwalescencji w szpitalu w Pruszkowie¹, ale już 24 stycznia pojawił się w pałacu wilanowskim i zastał tam Bohdana Marconiego oraz Adama Stebelskiego, którzy otrzymali plenipotentję od nowej władzy do opieki nad pałacem i zbiorami artystycznymi (Marconi) oraz archiwum i biblioteką (Stebelski)². Wkrótce przejął po Marconim formalnie obowiązki kustosa nowo

powstałego Muzeum w Wilanowie, Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie (MNW)³. Zbiory wilanowskie zostały rozgrabione i rozproszone, a ich właściciele, rodzina Branickich, internowani w Nieborowie⁴, skąd w styczniu 1945 r. deportowani przez NKWD najpierw do Moskwy na Łubiankę, a stamtąd do Krasnogorska⁵. Opuszczony pałac wilanowski nie uległ poważniejszym uszkodzeniom, dłatego wkrótce stał się siedzibą kilku instytucji, a zaledwie jedno

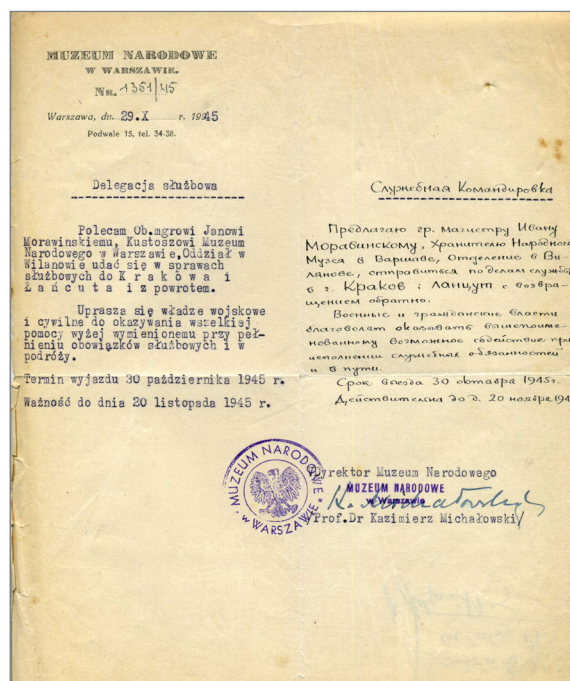


1. Zaświadczenie z 27 stycznia 1945 r. wystawione przez Wydział Kultury i Sztuki Rady Narodowej m.st. Warszawy, Archiwum AM

1. Certificate issued on 27 January 1945 by the Department of Culture and Art of the National Council of Warsaw Municipality, Agnieszka Morawińska's Archive

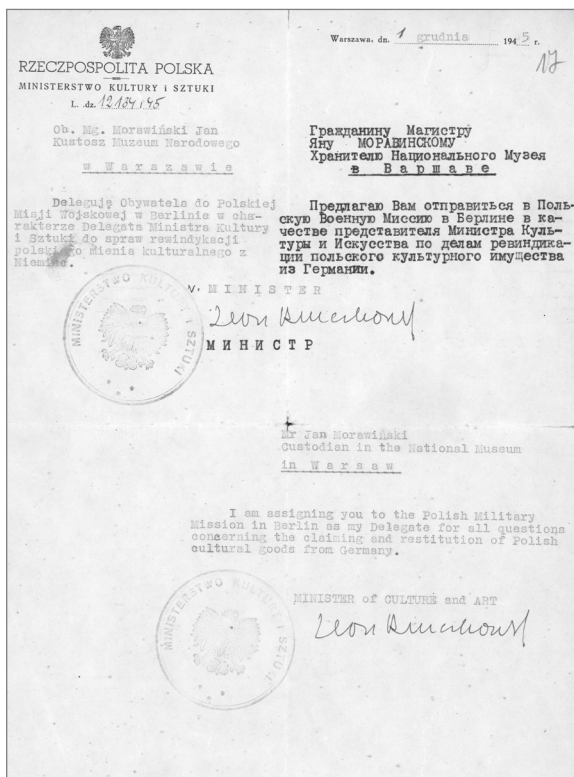
skrzydło pałacu zostało zaadaptowane na cele muzealne⁶. Pierwszym zadaniem nowego/starego kustosa Oddziału w Wilanowie były: zabezpieczenie pozostałych w pałacu zabytków, jak choćby malarstwa spakowanego przez Niemców i gotowego do wywiezienia⁷, oraz odzyskiwanie zabytków wywiezionych z pałacu, a także zabezpieczenie zbiorów pozostających bez opieki w innych pałacach i majątkach położonych w okolicy Wilanowa. Według „Kroniki Muzeum Narodowego” prowadzonej od 18 stycznia 1945 r.⁸ 6 lutego Morawiński uzyskał upoważnienie na przewiezienie do Wilanowa przedmiotów zabytkowych zgromadzonych w pałacu Potulickich w Oborach k. Konstancina⁸. W marcu 1945 r. przywiózł do Wilanowa książki z biblioteki w Oborach⁹ oraz wilanowski garnitur mebli Aubusson wywieziony przez Niemców do Zalesia. W kwietniu 1945 r., zgodnie z poleceniem Ministerstwa Kultury i Sztuki, przewiózł do Wilanowa opuszczony, składający się z 2501 tomów, księgozbiór z pałacu w Małej Wsi k. Grójca, należący do rodziny Morawskich¹⁰.

Działania Morawińskiego wpisywały się w tzw. akcję rewindykacyjną, którą prowadziło specjalne Biuro Rewindykacji i Odszkodowań pod kierownictwem prof. Władysława Tomkiewicza, utworzone w strukturze Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków¹¹. Podstawowym celem Biura były rewindykacja polskiego mienia kulturalnego wywiezionego przez okupanta do Niemiec i Austrii oraz opracowanie planów restytucyjnych w dziedzinie kultury, ale jak się okazało później, w ramach poszukiwań wywiezionych z Polski zabytków, do składnic w Warszawie i Krakowie przewożono również obiekty poniemieckie, a także mienie podworskie¹².



2. Delegacja dla Jana Morawińskiego do Krakowa i Łańcuta 29 października 1945 r., Archiwum AM

2. Assignment issued on 29 October 1945 to Jan Morawiński to go on business to Cracow and Łańcut, Agnieszka Morawińska's Archive



3. Delegacja wystawiona dla Jana Morawińskiego do Berlina z 31 grudnia 1945 r., Archiwum Akt Nowych, MKiS, sygn. 387/53a, s. 17

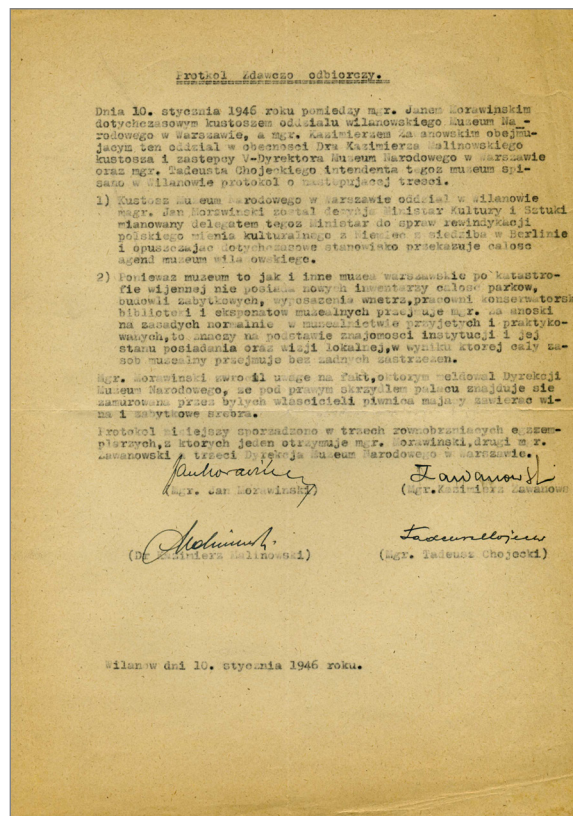
3. Assignment issued on 31 December 1945 to Jan Morawinski to go on business to Berlin, Central Archives of Modern Records, cat. no. 387/53a, p. 17

Na przykład w MNW prowadzono ewidencję zabytków rewindykowanych, w której jednakowo oznaczano rewindykowane przedwojenne zbiory MNW i innych instytucji, jak np. Państwowych Zbiorów Sztuki czy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, przedmioty przywiezione ze Śląska czy kolekcje podworskie z Kwilcza lub Małej Wsi, jak również zbiory zabezpieczone przez przypadkowe osoby i przekazane do MNW¹³.

Morawiński na szerokie wody rewindykacji został puszczony na początku 1946 r. Do tego czasu poszukiwał i zwoził ukradzione mienie wilanowskie. Uczestniczył także w misji prof. Michała Walickiego, który wyruszył na Pomorze Gdańskie, poszukując bezcennych zabytków średniowiecznych wywiezionych z Gdańska. Później pojechał do Łańcuta i Krakowa, gdzie na Wawelu znajdowała się tymczasowa składnica dóbr kultury rewindykowanych z Dolnego Śląska¹⁴. Oprócz tego opracował straty zbiorów wilanowskich¹⁵. Obowiązki kustosa zbiorów wilanowskich pełnił blisko rok, do czasu delegowania go przez Ministerstwo Kultury i Sztuki do Polskiej Misji Wojskowej przy Sojuszniczej Radzie Kontroli w Berlinie jako specjalisty ds. restytucji polskiego mienia kulturalnego z Niemiec¹⁶. Na podstawie protokołu zdawczo-odbiorczego z 10 stycznia 1946 r. przekazał formalnie Kazimierzowi Zawanowskiemu *całość agend muzeum wilanowskiego*¹⁷ i tym samym zakończył się rozdział jego życia związany z MNW.

Nowe zadania delegata Jana Morawińskiego zostały wyznaczone przez wiceministra kultury i sztuki Leona

Kruczkowskiego. Miały do nich należeć sprawy związane z rewindykacją polskiego mienia kulturalnego wywiezionego przez okupanta na teren byłej Rzeszy. Poza tym Kruczkowski polecił mu wyczerpać wszystkie środki po temu, by polskie mienie kulturalne wróciło jak najszybciej do kraju. Należy również dołożyć wszelkich starań, by uzyskać dla zbiorów krajowych tzw. polonica tj. obiekty związane z historią kultury, sztuką polską, a znajdując się w publicznych i prywatnych zbiorach niemieckich przed wybuchem wojny. Przeznaczony fundusz dyspozycyjny należy zużyć na zakup istotnie wartościowych dzieł sztuki, znajdujących się na wolnym rynku, uwzględniając w pierwszym rzędzie tzw. polonica. Odzyskiwane, względnie zakupione obiekty należy kierować do Warszawy do składnic Muzeum Narodowego, w sprawie transportu należy kierować się z przedstawicielaми Ministra Przemysłu w Berlinie. Należy co miesiąc przysyłać do MKiS sprawozdania z wyniku działalności i wyliczenie dodatku, a w nagłych i wątpliwych kwestiach porozumiewać się najbliższą drogą z Ministerstwem za pośrednictwem Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań¹⁸. Ponadto delegowany miał jeździć po terenie wszystkich czterech okupacji i docierać do małych przeważnie miejscowości z koniecznością nawiązywania kontaktu z niższymi, lokalnymi władzami okupacyjnymi¹⁹. W praktyce nigdy nie mógł zrealizować ostatniego zadania i od początku misji skupił się przede wszystkim na działaniach w brytyjskiej strefie okupacyjnej, praktycznie pomijając strefę amerykańską, w której działał Karol Estreicher²⁰.

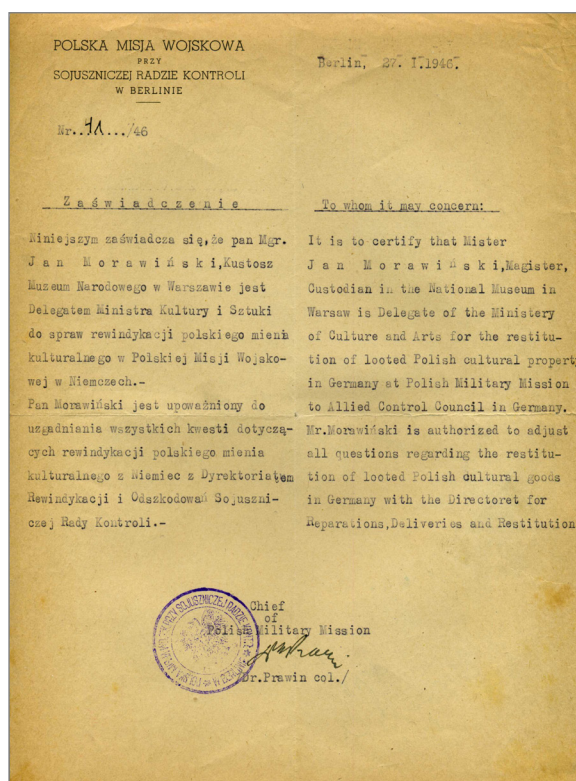


4. Protokół zdawczo-odbiorczy z 10 stycznia 1946 r., Archiwum AM

4. Hand-over Report of 10 January 1946, Agnieszka Morawińska's Archive

13 stycznia 1946 r. delegat Morawiński, zaopatrzony w paszport dyplomatyczny i 150 tys. marek okupacyjnych, pojechał pociągiem do Berlina²¹, gdzie zainstalowana była już Misja Rewindykacyjna Ministerstwa Przemysłu, przekształcona wkrótce w Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych pod kierunkiem dr. Stanisława Szenica, któremu zlecono koordynację całej dziedziny rewindykacji z terenu byłej Rzeszy Niemieckiej²². Morawiński zorientował się, że będzie miał kłopoty z realizacją swoich zadań, pracując tylko w Polskiej Misji Wojskowej, postanowił oprzeć swoją działalność na wspomnianej Misji Rewindykacyjnej²³.

W końcu stycznia Morawiński nawiązał kontakt z oficerami brytyjskimi zajmującymi się sprawami restytucji, którym przedstawił polskie dezyderaty. Byli to płk H.G. Jennings Bramly – szef protokołu Sojuszniczej Rady Kontroli Niemiec (Liaison & Protocol Section)²⁴ oraz R.H. Parker – zastępca szefa dyrektoriatu rewindykacji i odszkodowań (Reparations, Deliveries and Restitution Directorate)²⁵. Parker stwierdził, że *wiele z poszukiwanych rzeczy może już nie być na miejscu, gdyż przed zajęciem tych terenów przez armię brytyjską, miejscowe magazyny zostały dokładnie splądrowane*²⁶. Natomiast 29 i 30 stycznia spotkał się z płk. Geoffreyem Fairbankiem Webbem, kierownikiem działu rewindykacji kulturalnej (Chief of the Monuments and Fine Arts Section)²⁷, który obiecał, że *punktem jego honoru jest nie dopuścić ażeby Polskę w tej dziedzinie spotkała jeszcze jedna choćby najmniejsza krzywda*²⁸. Niestety były to tylko deklaracje... Morawiński większość swojej energii tracił na bezproduktywne kontakty z urzędnikami brytyjskimi, którym daleko było do amerykańskich bohaterów *Obrońców skarbów*, znanych z filmu George'a Clooneya. *Ogólne nastawienie Anglików do Polski dzisiejszej i jej przedstawicielstwa na tutejszym terenie jest negatywne. Objawia się to w nieufności okazywanej nam na każdym kroku, w niechęci i utrudnianiu wszelkich poczynąń* – pisał Morawiński w sprawozdaniu do ministerstwa z 9 listopada 1946 r.²⁹ *Żaden Anglik nie ma pojęcia o metodzie rabunków niemieckich i każdy okazuje jednakowo niedowierzające zdziwienie, gdy mu się tłumaczy, że Niemcy brali coś bez protokołu i pokwitowań lub bez komisji dwustronnej. Że inwentarze i kartoteki też brali, że nie można było fotografować, że nie było komu. To wszystko można wytłumaczyć dwu–pięciu osobnikom, ale nie wpoi się świadomości i zrozumienia wszystkim i nie spowoduje się zmiany metod identyfikacji i żądań angielskich w dziedzinie dokumentacji. Anglik się zawsze jednakowo dziwi że nie ma np. faktury kupna maszyn przez fabrykę Braci Borkowskich w Warszawie. Jak to jeśli maszyna naprawdę wasza to przecież możecie kazać sobie przysłać z Warszawy oryginał faktury. Należy znowu od początku, jak rekwirowano, kto był przy tym i o Powstaniu i o spalaniu. Z każdym jednakowo. I na końcu: to u was jakoś dziwnie, bo przecież faktury zawsze trzyma się w kasie pancерnej*³⁰. Poza tym wskazywał na duży udział Niemców w pracach administracyjnych: *Oficer [brytyjski], któremu jakaś dziedzina podlega, przeważnie ani nie umie ani nie chce. Posługuje się Niemcami, którzy są nadzwyczajnymi pracownikami o cudownych zaletach, podbijających wszystkie anglosaskie serca. (...) O jakichkolwiek poszukiwaniach rzeczy na własną rękę oczywiście mowy być nie może*³¹. Procedura rewindykacyjna przewidywała najpierw zgłoszenie meldunku przez stronę polską o obiektach wywiezionych z Polski z podaniem precyzyjnych danych na ich temat oraz potencjalnym miejscu, do którego zostały wywiezione. *Meldunek ten*



5. Zaświadczenie z 27 stycznia 1946 r., Archiwum AM

5. Certificate dated 27 January 1946, Agnieszka Morawińska's Archive

przesyłany do władz lokalnych, które zarządzają poszukiwanie w terenie. Po zlokalizowaniu zawiadamia się petenta, że natrafiono na część lub całość zgłoszonych rzeczy, poczym żąda się bliższych danych albo zezwala na przyjazd eksperta. Wtedy dopiero wolno złożyć pretensję o zwrot rzeczy tzw. „claim”. Po jego rozpatrzeniu następuje decyzja zwolnienia obiektu i ustalenie środków i metody transportu. Rola rewindykatora zatem, ogranicza się do dwóch momentów aktywności: złożenia meldunku i przygotowania „claimu”³². Na początku lutego 1946 r. Morawiński przedstawił na piśmie ogólne roszczenia polskie. Dotyczyły one przede wszystkim dzwonów polskich znalezionych w Hamburgu oraz dóbr kultury zgromadzonych w Grasleben³³.

W maju 1946 r. Morawiński otrzymał informacje o zidentyfikowaniu w Hamburgu blisko tysiąca dzwonów o proveniencji polskiej³⁴. Jednak dopiero 7 października przyszło zezwolenie na wyjazd Morawińskiego do Hamburga. Wyznaczono datę przyjazdu na 9, którą w ostatniej chwili /na godzinę przed moim wyjazdem/ zmieniono na 11. *Musiąłem się stawić na granicy o określonej godzinie, tam czekał już na mnie oficer angielski, który mnie nie odstępował aż do siedziby Kwatery Głównej w Bad-Salzflufen. Formalności, telefony, pisma i przepustki stamtąd do Hamburga sprawiły, że odległość Berlin-Hamburg wynoszącą 315 km zamieniła się na 760, a czas jej trwania 4 godziny samochodem zamienił się na 36 godzin, w rezultacie czego wyznaczony mi na zezwoleniu czas pobytu w strefie angielskiej /3 dni/ upłynął zanim mogłem dotrzeć do Hamburga. Odprowadzony przez oficera do bariery granicznej, wyjechałem, nie załatwiwszy nic*³⁵.



6. Rafał Hadziewicz (1803–1866), *Scena z dramatu wschodniego*, olej na płótnie, własność Zamku Królewskiego na Wawelu – Państwowych Zbiorów Sztuki, nr inw. PZS na Wawelu 8549, fot. Anna Stankiewicz

6. Rafał Hadziewicz (1803–1866), *Scene from Oriental Drama*, oil on canvas, property of the Wawel Royal Castle, State Collection of Art, ACNO PZS na Wawelu 8549, Photo Anna Stankiewicz



7. Alexandre-Jean Dubois-Drahonet (1791–1834), *Portret hrabiny Pully*, olej na płótnie, własność Zamku Królewskiego na Wawelu – Państwowych Zbiorów Sztuki, nr inw. PZS na Wawelu 1718, fot. Anna Stankiewicz

7. Alexandre-Jean Dubois-Drahonet (1791–1834), *Portrait of Countess Pulla*, oil on canvas, property of the Wawel Royal Castle, State Collection of Art, ACNO PZS na Wawelu 1718, Photo Anna Stankiewicz



8. Ignaz Wenzel Prasz (1708–1761), *Potyczka z Turkami*, olej na desce, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XII-A-865, fot. Paweł Czernicki

8. Ignaz Wenzel Prasz (1708–1761), *Skirmish with the Turks*, oil on board, National Museum in Cracow, ACNO MNK XII-A-865, Photo Paweł Czernicki



9. Johann Heinrich Roos (1631–1685), *Scena pasterska na tle ruin*, olej na płótnie, w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK XII-A-864, fot. Tomasz Fiołka

9. Johann Heinrich Roos (1631–1685), *Pastoral Scene against Ruins*, oil on canvas, National Museum in Cracow, ACNO MNK XII-A-864, Photo Tomasz Fiołka

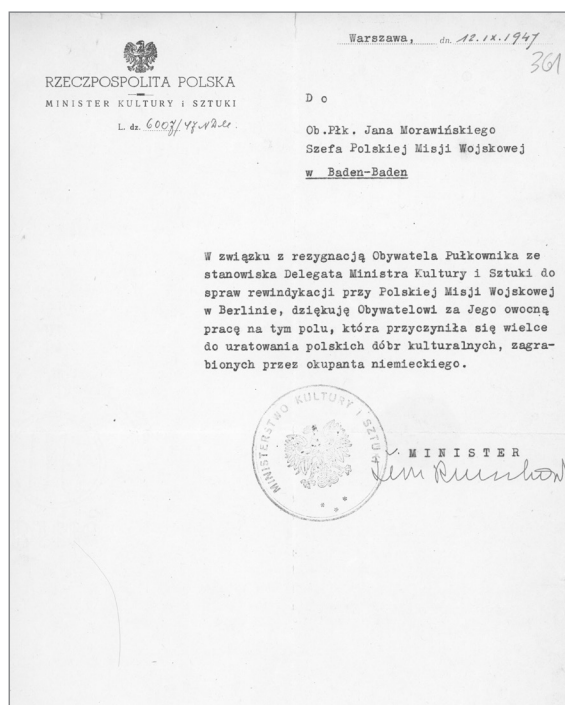
Niezrażony tym niepowodzeniem Morawiński pojechał do Hamburga w dniach 29 października–1 listopada 1946 r. Na miejscu stwierdził, że dzwony z ziem polskich złożone były w trzech składnicach: Norddeutsche Affinerie, Reiherstieg Holzlager i Getreidelager Michael. *Wszystkie dzwony /również i nasze/ podzielono w fabryce na 4 kategorie A, B, C, i D. Przy czym A. były to dzwony mało interesujące z wieku XVII i XVIII oraz wszystkie z XIX i XX, pozostałe zaś kategorie obejmowały*

starsze dzwony według ich doniosłości co do wartości formalnych i historyczno-kulturalnych. Dzwony z Polski zaliczono do kategorii A. z wyjątkiem trzech z kategorii B. Dzwony z kategorii A. niezależnie od pochodzenia przeznaczono do natychmiastowego przetopienia. (...) Najwięcej pozostało dzwonów polskich, z tego powodu, że jako uboższe w metal przydatny, pozostawiono je do najbardziej „chudych lat” przemysłu niemieckiego. Dają się one wyodrębnić bez trudu z olbrzymiej masy dzwonów niemieckich kategorii B, C i D i stanowiących zbiór wspianiałych i nie spotykanych u nas okazów dzwonów gotyckich, renesansowych i barokowych o nie zwykle szlachetnych formach, bogactwie ozdób i napisów. Mimo więc braku jakichkolwiek danych dokumentarnych i nielicznych kryteriów na samych obiektach dzwony nasze wyodrębnia się z całości bez trudu i bezbłędnie. W ciągu pełnych dwu dni obszedłem wszystkie niepolskie dzwony i mimo tendencyjnego mego stanowiska stwierdziłem lojalność i uczciwość niemieckich pracowników³⁶. Morawiński zwrócił uwagę, że roszczenia polskie oparte na ankietach dotyczyły tysiąca dzwonów, podczas gdy Anglicy w osobie kierownika administracyjnego Norddeutsche Affinerie dr. Piora posiadali listę z wykazem wszystkich dzwonów, które nadeszły do fabryki z terenów polskich. Na tej liście widniała liczba 8000 sztuk dzwonów o wadze ponad 750 ton, czyli znacznie przewyższająca szacunki przesłane przez ministerstwo. Morawiński miał nadzieję, że dzwony polskie niedługo zostaną zwolnione i gotowe do rewindykacji. Jednak jeszcze w 1947 r. sprawa nie była do końca załatwiona³⁷.

Obiekty zgromadzone w Grasseben zostały natomiast rewindykowane przez Estreichera ze strefy amerykańskiej poza wiedzą Morawińskiego. Podczas ostatniej rozmowy z [Christopherem] Norrisem w Berlinie, a zwłaszcza z nim i Miss [Anne Olivier] Popham w Kwaterze Głównej w Minden, robili mi oboje niemiłe wyrzuty, że dopominam się o rzeczy które już Polska dawno otrzymała przez Władze Amerykańskie. Na moje zdziwienie pokazali mi korespondencje z władzami amerykańskimi w której pytają czy przypadkiem amerykanie nie znaleźli obiektów, o które ja im wciąż suszę głowę i twierdzą, że są one w Grasseben. Pokazali mi odpowiedź amerykańską, że zarówno skrzynie z precjozami (monstrancje, kielichy oraz inne obiekty) z diecezji poznańskiej i gnieźnieńskiej jak i zbiór Muzeum Archeologicznego z Poznania wróciły już 3 maja do Polski było mi bardzo nieprzyjemnie w tym miejscu³⁸.

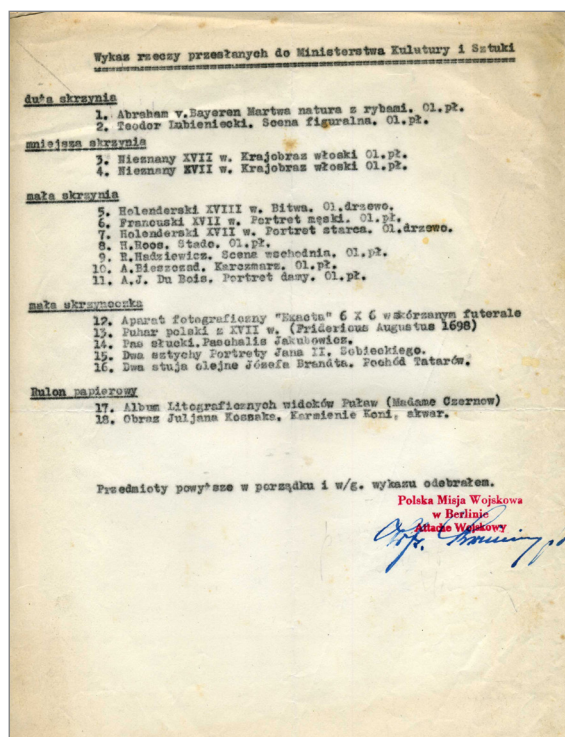
Podczas swojej misji Morawiński działał także na terenie radzieckiej strefy okupacyjnej. W budynku fabrycznym w Nossen w Saksonii znalazł dziewięć obrazów o proveniencji krakowskiej, które w 1947 r. wysłał do MNW. Większość tych obrazów została zwrócona właścicielom dopiero na początku XXI w. dzięki inicjatywie piszącego te słowa. Zastanawiało to, że obrazy niezwrócone do lat dwutysięcznych uznawane były przez Zamek Królewski na Wawelu i Muzeum Narodowe w Krakowie za utracone w czasie wojny. Były to następujące obrazy:

1. Rafał Hadziewicz – Scena wschodnia ol.pł. Wawel Nr 1757 Zb. Mycielskiego³⁹.
2. A.J. du Bois – Portret damy ol.pł. Wawel Nr 1644 Zb. Mycielskiego⁴⁰.
3. S. Bieszczad – Karczmarz Nr 58620 (Wawel?, Muz. Nar. Krak. ?)⁴¹
4. Niemiecki XVIII w. – Bitwa – ol. drz. Muz. Nar. Krak. 5862⁴².
5. H. Roos, Pejzaż ze sztafżem zwierzęcym, ol.pł. Muz. Nar. Krak. Nr 58619⁴³.



10. Podziękowanie Leona Kruczkowskiego dla Jana Morawińskiego, Archiwum Akt Nowych, MKiS, sygn. 387/53a, k. 361

10. Leon Kruczkowski expressing gratitude to Jan Morawicki, Central Archives of Modern Records, MKiS 387/53a, p. 361



11. Wykaz rzeczy przesłanych do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Archiwum AM

11. List of items sent to the Ministry of Culture and Art, Agnieszka Morawicki's Archive



12. Teodor Lubieniecki (1654–1718), *Rodzina na tle parku, przed 1700*, olej na płótnie, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 2454 MNW, fot. Piotr Ligier

12. Teodor Lubieniecki (1654–1718), *Family in the Park Background, before 1700*, oil on canvas, National Museum in Warsaw, ACNO MP 2454 MNW, Photo Piotr Ligier



13. Nieznana huta, Puchar-szklanica Augusta II, Saksonia, 1698, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. SZS 167 MNW, fot. Zbigniew Doliński

13. Unknown glassworks, Chalice-glass of Augustus II, Saxony, 1698, National Museum in Warsaw, ACNO SZS 167 MNW, Photo Zbigniew Doliński

6. *Francuski XVIII – Portret męski, ol.pł. Wawel Nr 1662*⁴⁴.

7. *Holender. ? XVIIw. – Portret starca, ol.drz. Muz.Nar.Nr 124077*⁴⁵

8. 8–9 *Nieznany – Dwa krajobrazy pendant ol.pł. Nr*⁴⁶

Natomiast w drezdeńskiej Gemäldegalerie Morawiński znalazł trzy nadstawy stołowe (podstawy patery) w formie trzech gracji, pochodzące z Zamku Królewskiego w Warszawie. Ponadto uzyskał informacje od dyrektora Galerii dr. Ernsta Zimmermanna, że Joseph Mühlmann przysłał do Drezna z Warszawy trzy obrazy: Nicolasa de Largillière'a *Portret damy z psem i małpką* wymieniony w Katalogu Galerii Malarstwa Obcego z 1938 r. MNW pod numerem 73⁴⁷, malarza niderlandzkiego *Opłakiwanie Chrystusa* z ok. 1520 r. (nr katalogowy 120)⁴⁸ oraz bliżej nieokreślony tryptyk niderlandzki. Pomimo polskich znaków obrazy Largillière'a i niderlandzki zostały wywiezione do ZSRR i powróciły do Polski dopiero we wrześniu 1956 r. wśród 12-tysięcznego zbioru polskich zabytków.

Jednym z największych sukcesów Morawińskiego było uzyskanie zgody na rewindykację archiwaliów z terenu Gdańska, Elbląga, Szczecina i Torunia, które znalazły się w składnicach niemieckich. Po wielomiesięcznych zabiegach w dniach 15–16 listopada przebywał w Bad Salzdetfurth, Goslar i Bünde, gdzie ponownie rozmawiał z Anglikami – Norrisem i Cecilem A.F. Meckingssem na temat polskich archiwów. Rozmowy te stworzyły przychylną atmosferę i doprowadziły do wydania zgody na zwrot do Polski archiwaliów oraz przyjazd w ich sprawie eksperta z Polski. Dzięki zabiegom Morawińskiego podpisany został dokument, w którym Anglicy zgodzili się na wydanie archiwów pochodzących z Ziemi Zachodnich i Północnych – gdańskich, elbląskich i szczecińskich. Obraz tych działań odświeża korespondencja Morawińskiego z Witoldem Suchodolskim, naczelnym



14. Manufaktura Paschalisa Jakubowicza, pas kontuszowy, jedwab, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. SZT 798 MNW, fot. Krzysztof Wilczyński

14. Jakubowicz Manufactory, kontush sash, silk, National Museum in Warsaw, ACNO SZT 798 MNW, Photo Krzysztof Wilczyński

dyrektorem archiwów. W piśmie z 28 listopada 1946 r. Morawiński wskazał na Stebelskiego, dyrektora Archiwum Głównego Akt Dawnych, jako odpowiednią osobę do kontynuacji pracy nad rewindykacją archiwów⁴⁹. Od tej pory sprawą powrotu archiwaliów do kraju zajmował się Stebelski, który wyjechał do składnicy w Goslar w grudniu 1946 r.⁵⁰, a w maju 1947 r. rewindykował do Polski 19 wagonów polskich archiwaliów.

Wykonywane obowiązki i wyczerpująca praca nadszarpnęły zdrowie Morawińskiego. W liście do Tomkiewicza ze stycznia 1947 r. napisał o przeżytym ataku serca, który spowodował trzytygodniową przerwę w pracy⁵¹. Kolejne sprawozdanie Morawińskiego, z 1 kwietnia 1947 r., przynosi informacje dotyczące m.in. dalszych poszukiwań waz gołuchowskich i dzwonów. Zgromadzony do tej pory materiał pozwolił na złożenie „claimu”, w którym domagał się zwrotu wszystkich istniejących jeszcze dzwonów wywiezionych z Polski i należących do kościołów na Ziemiach Odzyskanych oraz o zwrot metalu w zamian za rozbite dzwony⁵². Morawiński zapowiedział także rezygnację z bycia delegatem ds. rewindykacji: w ostatnich miesiącach z powodu przepracowania i złych warunków zapadłem ciężko na zdrowiu i nie będę w stanie zajmować się sprawami rewindykacji kulturalnej z terenu strefy brytyjskiej Niemiec i w najbliższym czasie opuszczę Berlin⁵³. W czerwcu 1947 r. Morawiński przestał być delegatem ds. restytucji mienia kulturalnego Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Oprócz głównych działań związanych z restytucją polskich zabytków Morawiński wypełniał inne zadania. Za fundusze otrzymane z Ministerstwa Kultury i Sztuki zakupił obrazy: Teodora Lubienieckiego *Portret rodziny na tle parku*⁵⁴, Abrahama van Beyerena *Martwa natura z rybami*⁵⁵, studia olejne Józefa Brandta *Pochód Tatarów*⁵⁶ oraz akwarelę Juliusza Kossaka *Karmienie koni (W stajni)*⁵⁷. Ponadto nabył puchar-szkłanicę Augusta II z 1698 r. z napisem F.A.R.P.E.S. (Fridericus Augustus Rex Poloniae Elector Saxoniae)⁵⁸, pas słucki z manufaktury Paschalisa Jakubowicza⁵⁹, album litograficzny Madame Czernow z 18 widokami Puław⁶⁰ oraz dwa sztychy przedstawiające Jana III Sobieskiego, autorstwa Philiberta Bouttatsa⁶¹ i Pietera Schencka⁶². Przedmioty te wraz

z obrazami krakowskimi znalezionymi w Nossen wysłano do Warszawy 27 czerwca 1947 r.⁶³, a 10 lipca 1947 r. zostały przyjęte do Muzeum Narodowego.

W połowie czerwca 1947 r. Morawiński został odwołany z funkcji rewindykatora dóbr kultury⁶⁴. Wcześniej bawił w Warszawie w Ministerstwie Spraw Zagranicznych (MSZ) w sprawie ewentualnej zmiany miejsca pracy⁶⁵. Rozważał również możliwość powrotu do Muzeum Dawnej Warszawy⁶⁶, ale ostatecznie pozostał w MSZ. Mianowany pułkownikiem, został szefem Polskiej Misji Wojskowej we francuskiej strefie okupacyjnej w Niemczech w Baden-Baden⁶⁷, dokąd wyjechał 28 czerwca 1947 r.⁶⁸ *Jest to miejscowość w górach – pisał – znane centrum lecznicze chorób sercowych na Europę, dobre warunki... wszystko to sprawiło, że propozycję przyjąłem*⁶⁹. Do maja 1949 r. zajmował się sytuacją społeczno-polityczną na terenie wspomnianej strefy⁷⁰. Nadal interesował się sztuką i miał na uwadze dobro polskiej kultury, czego dowodem jest choćby zakup w Baden-Baden dwóch portretów: nieokreślonego malarza z kręgu Marcina Kobera, *Portret Stefana Batorego*⁷¹ oraz nieokreślonego malarza z warsztatu Quesnela, *Portret Henryka Walezego*⁷². Obrazy te 24 kwietnia 1951 r. zostały przekazane MNW przez Marię Morawińską⁷³. Późniejsze badania dowiodły, że pochodzą ze zbiorów Romana Potockiego z pałacu na Krakowskim Przedmieściu 15/17. Obrazy te zostały zwrócone przez MNW spadkobiercom Potockiego w 2013 r.

Ostatni okres w życiu Morawińskiego to walka z chorobą. Medycyna okazała się bezsilna wobec problemów zdrowotnych, spowodowanych niewątpliwie przeżyciami wojennymi i wyczerpującą pracą. W maju 1949 r. powrócił do kraju, by w październiku, mimo pogarszającego się stanu zdrowia, objąć stanowisko radcy kulturalnego w Ambasadzie RP w Rzymie. Jego krótko sprawowana misja w tejże ambasadzie przyniosła m.in. dokładny raport na temat polskich instytucji kulturalnych działających wówczas w Rzymie. Zajmował się tam np. powołaniem Instytutu Polskiego⁷⁴. Zmarł nagle 13 grudnia 1949 r. podczas pobytu w Warszawie... Tu kończy się opowieść o Janie Morawińskim, postaci zasłużonej dla ratowania i odzyskiwania polskich dóbr kultury, a niedocenionej w dotychczasowej literaturze przedmiotu.

Streszczenie: Po opuszczeniu szpitala w styczniu 1945 r. Jan Morawiński został kustoszem nowego Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie. Jego głównymi zadaniami były opieka nad zbiorami oraz zabezpieczenie pałacu. 13 stycznia 1946 r. wyjechał na placówkę do Polskiej Misji Wojskowej w Berlinie jako specjalista ds. restytucji polskiego mienia kulturalnego z Niemiec. Do zakresu działania Morawińskiego miały należeć przede wszystkim sprawy związane z rewindykacją polskiego mienia kulturalnego, pozyskanie poloników ze zbiorów niemieckich oraz zakupienie dzieł sztuki. Podczas swojej misji działał przede wszystkim w brytyjskiej strefie okupacyjnej Niemiec. Roszczenia polskie przedstawione przez niego stronie brytyjskiej dotyczyły głównie składnicy w Grasleben oraz dzwonów zgromadzonych w Hamburgu. Po wielomiesięcznych zabiegach udało mu się wyjechać do Hamburga

i na miejscu stwierdzić obecność ok. tysiąca dzwonów o polskiej proveniencji. Morawiński działał także na terenie radzieckiej strefy okupacyjnej. W Nossen w Saksonii znalazł dziewięć obrazów o proveniencji krakowskiej. Jednym z największych jego sukcesów było uzyskanie zgody Anglików na rewindykację archiwaliów pochodzących z terenu Gdańska, Elbląga, Szczecina i Torunia. Za fundusze otrzymane z Ministerstwa Kultury i Sztuki zakupił m.in. obraz Teodora Lubienieckiego *Portret rodziny na tle parku*, puchar Augusta II z 1698 r., dwa sztychy przedstawiające Jana III Sobieskiego. Po zakończeniu pracy w Berlinie został szefem Polskiej Misji Wojskowej we francuskiej strefie okupacyjnej w Niemczech. W maju 1949 r. powrócił do kraju, by w październiku, mimo pogarszającego się stanu zdrowia, objąć stanowisko radcy kulturalnego w Ambasadzie RP w Rzymie. Zmarł nagle w Warszawie 13 grudnia 1949 r.

Słowa kluczowe: Jan Morawiński, Muzeum Narodowe w Warszawie, rewindykacja, Polska Misja Wojskowa, Muzeum w Wilanowie.

Przypisy

- * Niniejszy artykuł jest kontynuacją opowieści o Janie Morawińskim. Por. R. Olkowski, *Zapomniany bohater – Jan Morawiński (1907-1949)*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 260-271.
- ¹ Zaświadczenie wystawione 19.01.1945 r. przez dr Michała Dobulewicza, dyrektora Szpitala Powiatowego w Pruszkowie. Dokument w posiadaniu Agnieszki Morawińskiej (dalej: Archiwum AM).
- ² Muzeum Narodowe w Warszawie (dalej: MNW), Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. rkps 2146, Kronika Muzeum Narodowego w Warszawie od 18 stycznia 1945 r. (dalej: Kronika), s. 12.
- ³ Umocowanie Morawińskiego na stanowisku kustosa bądź dyrektora Muzeum w Wilanowie odbywało się wielotorowo. 24 stycznia 1945 r. został upoważniony przez ppłk. Ignacego Płażewskiego, szefa Wojskowego Instytutu Naukowo-Wydawniczego Naczelnego Dowództwa Wojska Polskiego, *do zabezpieczenia i konserwacji pałacu, zbiorów i budowli zabytkowych oraz parków w Wilanowie i Natolinie*. Natomiast 27 stycznia 1945 r. wystawione zostało zaświadczenie przez Wydział Kultury i Sztuki Rady Narodowej m.st. Warszawy, 22 marca 1945 r. zaś otrzymał zaświadczenie podpisane przez ministra Wincentego Rzymowskiego – dokumenty z Archiwum AM. O okolicznościach, w jakich pałac w Wilanowie stał się oddziałem MNW, prof. Stanisław Lorentz opowiedział Robertowi Jarockiemu. Por. R. Jarocki, *Rozmowy z Lorentzem*, Warszawa 1981, s. 286.
- ⁴ Po wywiezieniu Branickich z Wilanowa pałacem opiekował się m.in. Adam Stebelski. Prowadził on w tym czasie korespondencję z Beatą Branicką, która martwiła się: *Przejęta jestem b. p. Morawińskim, czy prawda, że nogę mu mają odjąć – to by było straszne dla niego – biedny, ile on się nacierpieć musiał, a tak się bał kalectwa, aż straszno o tym myśleć*. Archiwum Główne Akt Dawnych, Spuścizna Adama Stebelskiego,teczka niesygn., List z 15.12.1944 r.
- ⁵ Do Polski wrócili dopiero w październiku 1947 r. A. Branicka-Wolska, *Listy niewysłane*, Łomianki 2012, s. 465.
- ⁶ Stwierdzenie takie padło w rozmowie Morawińskiego z prof. Lorentzem podczas wizji lokalnej w Wilanowie 5 lutego 1945 r. Kronika, s. 26. Rozmowa ta stała się podstawą raportu na temat sytuacji Wilanowa, przygotowywanego przez Lorentza dla Ministerstwa Kultury i Sztuki, mieszczącego się wówczas w Lublinie.
- ⁷ B. Marconi, *Wspomnienia z lat 1939-1945*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1967, t. 11, s. 277.
- ⁸ Kronika, s. 30.
- ⁹ MNW, Akta Działu Inwentarzy Muzeum Narodowego w Warszawie,teczka „Mała Wieś”.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ O Tomkiewiczu zob. M. Karpowicz, *W. Tomkiewicz 1899-1982*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, nr 1, s. 105; W. Kowalski, *Władysław Tomkiewicz jako teoretyk i praktyk likwidacji skutków wojny w dziedzinie kultury*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1992, nr 4, s. 126-128.
- ¹² L.M. Karecka, *Mienie zwane podworskim w Muzeum Narodowym w Warszawie*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 44-57.
- ¹³ *Eadem*, *Akcja rewindykacyjna w latach 1945-1950. Spór o terminologię czy o istotę rzeczy*, „Ochrona Zabytków” 2002, nr 3-4, s. 404-409; L.M. Kamińska, *Powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2016, nr 57, s. 74-80; *eadem*, *Wawelska i warszawska – największe powojenne składnice przemieszczanych dóbr kultury w Polsce. Przyczynek do szerszego opracowania*, „Muzealnictwo” 2017, nr 58, s. 249-256.
- ¹⁴ Archiwum AM, Delegacja służbowa MKiS nr L.dz. 5296/45 z 20.08.1945 r.; drugi egzemplarz: Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: AMNW), sygn. 12/41, s. 157; Archiwum AM, delegacja służbowa MNW nr 1451/45 z 29.10.1945r.; także AMNW, sygn. 12/41, s. 159. W łańcucie miał za zadanie sprawdzić, czy zachowało się archiwum hr. Potockich. Archiwum AM, Pismo Witolda Suchodolskiego z 29.10.1945 r. Natomiast w składnicy na Wawelu stwierdził obecność części obrazów wywiezionych z Wilanowa przez Niemców 31 października 1944 r. Znakomita większość obrazów wilanowskich wróciła z ZSRR dopiero w 1951 i 1956 r.
- ¹⁵ Archiwum Akt Nowych, Zespół Ministerstwo Kultury i Sztuki (dalej: AAN, MKiS), sygn. 387/19, Rachunki za: *Przepracowanie archiwum wilanowskiego oraz zbieranie materiałów archiwalnych dla celów rewindykacji* z 28 sierpnia 1945 r. oraz referaty: *Muzeum wilanowskie* z 21 września 1945 r. oraz *Galeria i zbiory wilanowskie w czasie okupacji* z 30 września 1945 r., s. 8, 50.
- ¹⁶ *Ibidem*, sygn. 387/53a, Delegacja z 31.12.1945 r. podpisana przez ministra Leona Kruczkowskiego, s. 17. Na dokumencie widnieje błędna data 1 grudnia.
- ¹⁷ Archiwum AM, Protokół zdawczo-odbiorczy z 10.01.1946 r.
- ¹⁸ *Ibidem*, Pismo L. Kruczkowskiego z 31.12.1945 r.; kopia pisma: AAN, MKiS, sygn. 387/53a, s. 18. Podobne zadania otrzymali wcześniej m.in. delegaci z Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu Zdzisław Kępiński i Przemysław Wojciechowski, delegowani do sowieckiej strefy okupacyjnej w październiku 1945 r. AAN, MKiS, sygn. 387/52, s. 13.
- ¹⁹ AAN, MKiS, sygn. 387/53a, Pismo MKiS z 7.01.1946 r., s. 23.
- ²⁰ O misji Karola Estreichera powstało wiele artykułów i opracowań. Zob. np.: W. Kowalski, *Działalność restytucyjna Karola Estreichera po II wojny światowej*, „Muzealnictwo” 1988, nr 31, s. 3-12; I. Lewek, *Pierwsza podróż rewindykacyjna Karola Estreichera do amerykańskiej strefy okupacyjnej w Niemczech*, „Muzealnictwo” 2015, nr 45, s. 19-27.
- ²¹ Część kwoty – 47 000 marek wydał na całkowite umundurowanie wojskowe: *mundur, płaszcz, czapkę, pas, koszulę i krawat oraz na kupno aparatu fotograficznego*. AAN, MKiS, sygn. 387/53a, List Morawińskiego do W. Tomkiewicza z 6.07.1946 r., s. 118-119.
- ²² *Ibidem*, Sprawozdanie za okres 13.01.-21.01.46, s. 25.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*, Notatka z przebiegu rozmowy z H.G. Jenningsem Bramly z dnia 26.01.46 r., s. 26.
- ²⁵ *Ibidem*, Notatka z przebiegu rozmowy z R.H. Parkerem z dnia 28.01.1946 r., s. 27.
- ²⁶ *Ibidem*, s. 27.
- ²⁷ *Ibidem*, Notatki z przebiegu rozmów z Webbem z 29-30.01.1946 r., s. 28, 30.
- ²⁸ *Ibidem*, Notatka z przebiegu rozmowy z Webbem z dnia 30.01.1946 r., s. 30.
- ²⁹ Pierwsze 10 miesięcy działalności restytucyjnej w Berlinie zostały opisane w: *ibidem*, Sprawozdanie Morawińskiego dla Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 9.11.1946 r., s. 158-175.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*.

- ³² *Ibidem*.
- ³³ *Ibidem*, General list of looted polish goods in Germany, British Zone, s. 33-36. W Grasleben miały znajdować się zbiory Muzeum Wielkopolskiego, Muzeum Prehistorycznego w Poznaniu, zbiory z Kórnik, Gniezna, archiwa poznańskie, gnieźnieńskie, wazy gołuchowskie itp.
- ³⁴ *Ibidem*, Telefonogram płk Prawina i Morawińskiego do MKiS z dnia 1.06.1946 r., s. 87.
- ³⁵ *Ibidem*, Sprawozdanie Morawińskiego...
- ³⁶ *Ibidem*.
- ³⁷ Pismo mjr. R. Kozłowskiego do Biura Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych w Warszawie i Berlinie: *Więcej jak pół roku temu prasa polska podała do wiadomości, że dzwony do Polski wróciły. Niestety nie wróciły i nie wiadomo, kiedy wrócą, jeżeli nareszcie kogoś nie przysłecie, kto się do tej sprawy uczciwie weźmie*. AAN, Biuro Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych, sygn. 287/262, s. 7. Dopiero na początku 1948 r. pojechał w tej sprawie Tadeusz Gostyński.
- ³⁸ AAN, MKiS, sygn. 387/53a, Sprawozdanie Morawińskiego...
- ³⁹ Własność Zamku Królewskiego na Wawelu – Państwowych Zbiorów Sztuki (dalej: PZS-W). Rafał Hadziewicz (1803-1866), *Scena z dramatu wschodniego*, olej na płótnie, nr PZS na Wawelu 8549 (dawny 1757). Wpisany do księgi depozytowej MNW pod nr 189746 MNW, zwrócony do PZS-W 5.12.2001 r. protokołem nr III-520/01, w latach 1965-1997 w dekoracji Teatru Wielkiego w Warszawie.
- ⁴⁰ Własność PZS-W. Alexandre-Jean Dubois-Drahonet (1791-1834), *Portret hrabiny Pully*, olej na płótnie, nr PZS na Wawelu 1718 (dawny 1644) został wydany do PZS-W dnia 20.03.1968 r. protokołem nr III-171/68.
- ⁴¹ Własność Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej: MNK). Seweryn Bieszczad (1852-1923), *Żyd karczmarz*, olej na płótnie, 60 x 44 cm, nr inw. MNK II-a-1323 (dawny 58620). W MNW błędnie nadano mu własnościowy nr inw. 130769 MNW, później MP 2315; wydany do Krakowa dnia 14.01.2002 r. protokołem nr III-30/02.
- ⁴² Własność MNK. Ignaz Wenzel Prasz (1708-1761), *Potyczka z Turkami*, olej na desce, 45,5 x 63,5 cm, nr inw. MNK XII-A-865 (dawny 58681). W MNW wpisany do księgi depozytów pod nr. 189717 MNW, wydany jw.
- ⁴³ Własność MNK. Johann Heinrich Roos (1631-1685), *Scena pasterska na tle ruin*, druga połowa XVII w., 49,3 x 44,5 cm, olej na płótnie, nr inw. MNK XII-A-864 (dawny 58686). W MNW wpisany do księgi depozytów pod nr. 190030 MNW, w latach 1988-2002 na ekspozycji w Muzeum Łazienki Królewskie, wydany jw.
- ⁴⁴ Własność PZS-W. Szkoła Nicolasa de Largillière, *Portret mężczyzny*, olej na płótnie, nr PZS na Wawelu 636 (dawny 1642) wpisany do księgi depozytowej MNW pod numerem 189716 MNW, wydany do PZS-W 5.12.2001 r. protokołem III-520/01.
- ⁴⁵ Własność MNK. Szkoła holenderska, *Portret starca*, olej na desce, nr 124077 MNK, wpisany do księgi depozytów MNW pod nr. 183991. W MNK uznawany jest niesłusznie za stratę wojenną, w rzeczywistości zginął już po wojnie, wypożyczony do dekoracji gmachu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych PRL. W 1973 r. stwierdzono brak 17 obrazów wypożyczonych z MNW, wśród nich był *Portret starca*. Przeprowadzone śledztwo w sprawie kradzieży obrazów nie przyniosło rezultatów. Wszystkie obrazy decyzją MKiS wykreślono z inwentarza. Niestety nie zachował się wizerunek tego obrazu.
- ⁴⁶ Własność MNK. Nieznany malarz, Niemcy (?), *Krajobraz włoski z akweduktem*, XVIII w., olej na płótnie, nr inw. MNK XII-A-856 (dawny 124070) oraz Nieznany malarz, Włochy (?), *Krajobraz nadmorski (Krajobraz włoski z morską zatoką)*, druga połowa XVIII w., olej na płótnie, 86 x 154 cm, nr inw. MNK XII-A-857 (dawny 124071). Oba obrazy wypożyczone do dekoracji MKiS dnia 26.07.1951 r. prot. nr III-425/51; obraz nr 124070 został zwrócony do MNK bezpośrednio z MKiS dnia 22.08.1990 r., zaś obraz nr 124071 (nr ks. depozytów 190032 MNW) wydany do Krakowa z MNW 25.04.1991 r. protokołem nr III-246/91.
- ⁴⁷ Nr inw. M.Ob.686 MNW (dawny 47186 MNW). Zakup do MNW od Kazimierza Zdziarskiego w 1925 r.
- ⁴⁸ Nr inw. M.Ob.825 MNW (dawny 126259 MNW). Zakup do MNW od Katarzyny Nędzyńskiej i Anieli Cholewińskiej w 1938 r.
- ⁴⁹ AAN, MKiS, sygn. 387/53a, s. 268.
- ⁵⁰ *Ibidem*, Delegacja dla Stebelskiego z 5.03.1947 r., s. 329. Jego pracę opisał W. Stępnik, *Misja Adama Stebelskiego. Rewindykacja archiwaliów polskich z Niemiec w latach 1945-1949*, Warszawa-Łódź 1989.
- ⁵¹ AAN, MKiS, sygn. 387/53a, List z dnia 18.04.1947 r., s. 313.
- ⁵² *Ibidem*, Sprawozdanie z dnia 18.04.1947 r., s. 342.
- ⁵³ *Ibidem*, s. 342.
- ⁵⁴ Nr inw. MP 2454 MNW (dawny 164062 MNW).
- ⁵⁵ Nr inw. M.Ob.675 MNW (dawny 186896 MNW). Obecna atrybucja Giuseppe Recco.
- ⁵⁶ Nr inw. 131124-131125 MNW.
- ⁵⁷ Nr inw. Rys.Pol.4414 MNW (dawny 146261 MNW).
- ⁵⁸ Nr inw. SZS 167 MNW (dawny 188504 MNW).
- ⁵⁹ Nr inw. SZT 798 MNW.
- ⁶⁰ Nr inw. Gr.Pol.2317 MNW (dawny 145001 MNW).
- ⁶¹ Nr inw. Gr.Pol.15684 MNW.
- ⁶² Nr inw. Gr.Pol.15379 MNW.
- ⁶³ Dział Inwentarza MNW, Materiały rewindykacyjne, t. 11. W liście Morawińskiego z 27 czerwca 1947 r. znajduje się ciekawy opis kulis tej akcji: *Przed moim wyjazdem do Baden-Baden przygotowałem obrazy do transportu i załatwiłem liczne skomplikowane formalności graniczne. Miały jechać ciężarówką p. Żmijewskiego, który wozí nam żywność z kraju. Po przyjeździe do Berlina stwierdziłem, że żadne papiery nie pomagają i żołnierze graniczni sowieccy nie przepuszczają nic od czasu, gdy nasi im podebrali słoninę z kilku ciężarówek. Nawinął się z pomocą attache wojskowy pułk. [Kazimierz] Sidor, który wozí często różne rzeczy do sztabu ich ciężarówką i ma z sojusznikami swoje własne chody. Poza tym samochód jest konwojowany. Postanowiliśmy wysłać obrazy jako pakiety dyplomatyczne z listem kurierskim i pod pieczęcią lakową, podobno to wzbudza respekt i jest szanowane*. AAN, MKiS, sygn. 387/53a, s. 349.
- ⁶⁴ Jego następcą został Tadeusz Kułakowski, a po nim Czesław Stefański, który działał do 1951 r. już na terenie powstałej w 1949 r. NRD. Sprawy dzwonoń zajmował się Tadeusz Gostyński.
- ⁶⁵ *Proponowano mi przejście na spokojniejszą placówkę, w grę wchodziła Belgia albo Szwajcaria*. AAN, MKiS, sygn. 387/53a, List z dnia 4.04.1947 r., s. 344.
- ⁶⁶ *Jak myśleć o organizowaniu warsztatu pracy istniejącego dziś i przez długi jeszcze czas tylko na papierze, myślę o Muzeum Dawnej Warszawy, o uganianiu*

się, ujadaniu o budżet, personel, kredyty budowlane... Ibidem, s. 314.

⁶⁷ Polska Misja Wojskowa w Baden-Baden powstała 1 sierpnia 1946 r. Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych (dalej: AMSZ), zespół 6, wiązka 106,teczka 1716, s. 53.

⁶⁸ S. Konarski, *Morawiński Jan (1907-1949)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976, s. 696: podana błędna data pobytu Morawińskiego w Baden-Baden: *od czerwca 1948*; również mylną datę – 15 czerwca 1948 r. – wskazał Z. Rewski, *Jan Morawiński 6.II.1907 – 13.XII.1949*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1951, nr 4, s. 208.

⁶⁹ AAN, MKiS, sygn. 387/53a, s. 344.

⁷⁰ Ostatnie sprawozdanie wysłał z datą 1 kwietnia 1949 r.; sprawozdanie z 27 maja 1949 r. podpisał nowy szef Misji – Jan Jastrzębski. AMSZ, zespół 6, wiązka 111,teczka 1751.

⁷¹ Nr inw. 189679 MNW.

⁷² Nr inw. M.Ob.2458 (dawny 185963 MNW).

⁷³ Archiwum AM.

⁷⁴ AMSZ, zespół 8, wiązka 7,teczka 112.

mgr Roman Olkowski

Absolwent historii Uniwersytetu Gdańskiego i Podyplomowego Studium Muzealniczego na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 1995–2013 pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie, w 2010 r. objął stanowisko specjalisty ds. badania proveniencji muzealiów, do marca 2012 na stanowisku zastępcy głównego inwentaryzatora. Od maja 2013 r. pracownik Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku na stanowisku kustosa i kierownika Działu Zbiorów. Autor publikacji *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (1860–1940, 1948). Zarys historyczny i katalog zbiorów*, t. 1–3 (Warszawa 2020) oraz artykułów z zakresu badania proveniencji dzieł sztuki publikowanych w „Muzealnictwie”, „Adlojadzie” i „Rocznikach Sztuki Śląskiej”. Współpracownik Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w sprawach odzyskiwania dzieł sztuki; r.olkowski@muzeumpilsudski.pl.

Word count: 4 178; **Tables:** –; **Figures:** 14; **References:** 74

Received: 05.2022; **Reviewed:** 05.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 08.2022



DOI: 10.5604/01.3001.0015.9467

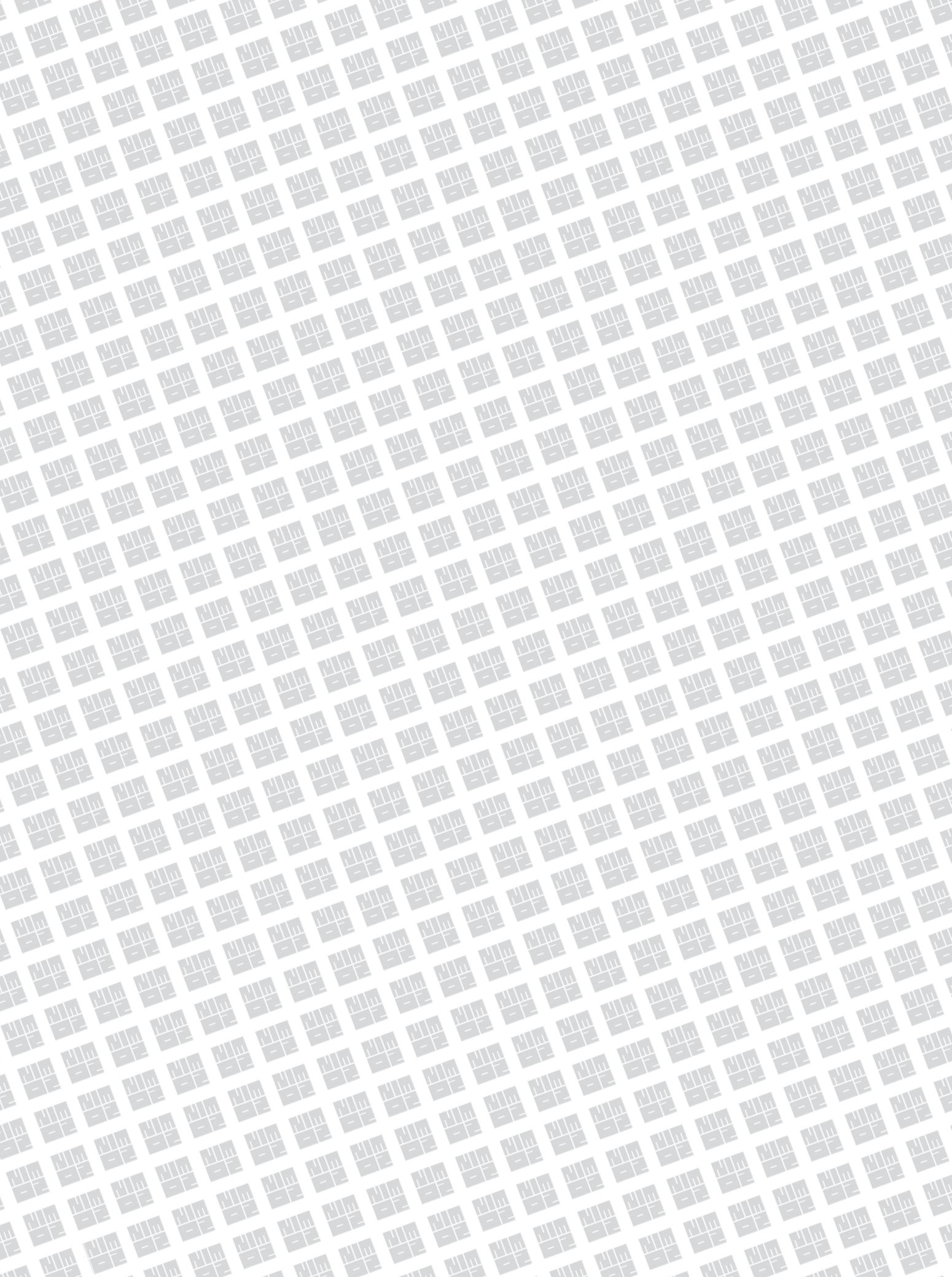
Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Olkowski R.; ZAPOMNIANY BOHATER – JAN MORAWIŃSKI (1907–1949). CZĘŚĆ DRUGA. Muz., 2022(63): 95-105

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>





IN MEMORIAM



ROMAN TUBAJA (1944–2021)

ROMAN TUBAJA (1944–2021)

Jan Święch

Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0002-7966-5472

Abstract: On 17 April 2021, Roman Tubaja, an ethnographer, museum curator, and a long-standing director of the Ethnographic Museum in Toruń named after Maria Znamierowska-Prüffer, passed away. Born on 16 February 1944 in Warlubie, Kociewie, he graduated in ethnography from the Jagiellonian University in 1966. As of 1967, he worked at the Ethnographic Museum in Toruń continuing there throughout all his career, and moving up the entire promotion ladder. Having been appointed Head of the Folk Architecture Department in 1970, in 1978, he was promoted to become Deputy Director for Research, while on 1 April

1980, he was assigned to become Director of the Ethnographic Museum in Toruń, which he remained for almost 30 years until his retirement in 2009. An excellent logistician, during his term of office he consistently extended and modernized the Museum, doubling the volume of the collection; furthermore, he held team stationary ethnographic research in the regions forming Gdansk Pomerania. Roman Tubaja's academic output is made up of almost 40 papers tackling folk architecture as well as history and theory of ethnographic museology, of conceptual works, and of numerous conference speeches. He also authored several museum exhibitions.

Keywords: Roman Tubaja, Ethnographic Museum in Toruń, ethnographic museology, open-air museums, organizational activity, collecting, academic output, theory of museology, consultancy and social activism.

17 kwietnia 2021 r. zmarł w Toruniu Roman Tubaja – etnograf, muzealnik, wieloletni dyrektor Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Należał do coraz mniej licznej grupy muzealników, którzy całe swoje życie zawodowe związali z jedną tylko placówką.

Urodził się 16 lutego 1944 r. w Warlubiu na Kociewiu. Do szkoły podstawowej i liceum ogólnokształcącego uczęszczał w Bydgoszczy. Jak wspominał, humanistyczne zainteresowania, w szczególności kulturami starożytnymi basenu Morza Śródziemnego, zdecydowały, że po uzyskaniu świadectwa maturalnego w 1961 r., przystąpił do egzaminów wstępnych na studia z zakresu archeologii śródziemnomorskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim¹. Jednak na obleganym przez młodzież kierunku nie znalazł się na liście osób przyjętych, ale wobec dobrze zdanych egzaminów zaproponowano Romanowi Tubaji studia w zakresie etnografii na Wydziale

Filozoficzno-Historycznym wspomnianego Uniwersytetu. Przyjęta skwapliwie oferta okazała się udanym wyborem, lata studiów etnograficznych zaś przełożyły się na głębokie zainteresowania złożonością kultury ludowej Pomorza oraz muzealnictwem. W 1966 r. uzyskał magisterium na podstawie pracy „Wkład muzeów Polski południowej w poznanie i popularyzację kultury pasterskiej Górców i Podhala”, napisanej pod kierunkiem prof. Mieczysława Gładysza².

W 1967 r. Roman Tubaja podjął pracę w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Twórcą i pierwszym dyrektorem tej znakomitej placówki była prof. Maria Znamierowska-Prüfferowa, która wprowadziła do polskiego muzealnictwa etnograficznego nowatorskie formy dokumentacji i ekspozycyjnej prezentacji kultury ludowej³. Zetknięcie się z niezwykłą osobowością Pani Profesor uformowało poglądy Romana Tubaji na muzealnictwo etnograficzne oraz dalsze

jego działania, co po latach wspominał: *Stworzyła w tym muzeum (ME w Toruniu – J. Ś.) zespół pracowników o różnych specjalnościach, w którym każdy – dzięki Jej sugestywnemu działaniu – czuł się niezwykle potrzebnym, wręcz niezbędnym... Dbała o podnoszenie kwalifikacji zawodowych pracowników... Była dla całego zespołu autorytetem naukowym... Miała fascynującą osobowość: pogodna, niezwykle życzliwa ludziom, wymagająca (więcej od siebie niż od innych)... Cechowała ją tolerancja w stosunku do ludzi o innych poglądach i wyznawanych wartościach... Bez wątpienia była dla nas – Jej pracowników – autorytetem moralnym...*⁴

Z Muzeum Etnograficznym w Toruniu związał Roman Tubaja całe swoje życie zawodowe, przechodząc kolejno wszystkie stanowiska służbowe, poczynawszy od asystenta, przez adiunkta i kustosza, a na starszym kustoszu kończąc. W 1970 r. został kierownikiem Działu Budownictwa Ludowego, w 1978 r. objął stanowisko wicedyrektora ds. naukowych, a 1 kwietnia 1980 r. powołano go na dyrektora toruńskiego Muzeum Etnograficznego. Funkcję tę pełnił nieprzerwanie przez blisko 30 lat, do czasu przejścia na emeryturę w 2009 r.⁵

Dorobek organizacyjny Romana Tubaji w toruńskiej placówce etnograficznej obejmuje prowadzenie kolejnych etapów rozbudowy ekspozycji na wolnym powietrzu, magazynów zbiorów, zaplecza dydaktycznego oraz modernizacji pozostałych budynków muzeum. I tak będąc jeszcze asystentem Działu Budownictwa Ludowego w latach 1967–1969, uczestniczył w pracach translokacyjnych obiektów architektury z Kujaw, Kaszub i Borów Tucholskich do powstającego Parku Etnograficznego w Toruniu. Od 1970 r., już jako kierownik wspomnianego Działu, kontynuował prace do końca pierwszego etapu budowy Parku i jego udostępnienia zwiedzającym w 1974 r. Następnie w latach 1989–1996, będąc dyrektorem Muzeum, opracował koncepcję rozbudowy Parku Etnograficznego i doprowadził do uzupełnienia ekspozycji o obiekty budownictwa wiejskiego z ziemi dobrzyńskiej, ziemi chełmińskiej oraz Kociewia. W latach 1985–1987 dzięki Tubaji doszło do wybudowania przymuzealnego amfiteatru. Inwestycja ta pozwoliła na rozszerzenie działalności oświatowej.

Równolegle trwały prace remontowe i adaptacyjne w dwóch pozyskanych zabytkowych spichlerzach przy ul. Rabskiej, w których w magazynach demonstracyjnych umieszczono ogromną kolekcję sztuki ludowej i folkloru oraz pracownię naukową.

W latach 1990–1995 Roman Tubaja podjął decyzję o rozbudowie Parku Etnograficznego w Kaszczorku. Opracowany program tegoż oddziału Muzeum Etnograficznego w Toruniu nie został wprawdzie w całości zrealizowany, ale powstała pełna ekspozycja poświęcona zajęciom wodnym, którą udostępniono zwiedzającym⁶. Natomiast część wytypowanych i wykupionych obiektów reprezentujących architekturę Doliny Dolnej Wisły, nietranslokowanych do Kaszczorka, znalazła ostatecznie swoje miejsce w kolejnym oddziale toruńskiego Muzeum Etnograficznego – Olenderskim Parku Etnograficznym w Wielkiej Nieszawce⁷.

Znakomicie też koordynował i nadzorował Roman Tubaja remonty budynków Muzeum, położonych przy Wałach Gen. Sikorskiego 19. Projekt „Wielokulturowość – tolerancja – integracja – modernizacja Muzeum Etnograficznego w Toruniu” był jednym z pierwszych w kraju, realizowanym w oparciu o fundusze unijne w latach 2005–2007.



Fot. A. Zakrzewski

Prowadzone inwestycje nie odbiły się na polityce kolekcjonerskiej Muzeum. Do tej podstawowej funkcji Roman Tubaja przywiązywał szczególną wagę. W okresie jego dyktowania toruńska placówka powiększyła swoje zbiory z 23 000 do 57 000 muzealiów.

Pomimo szeregu obowiązków administracyjnych Tubaja organizował i brał udział w badaniach naukowych. Szczególnie efektywne okazały się zespołowe badania stacjonarne prowadzone przez zespół pracowników merytorycznych Muzeum Etnograficznego w Toruniu. Objęły one swoim zasięgiem tereny Kaszub, Borów Tucholskich, Kociewia, ziemi chełmińskiej, Kujaw, Pałuk oraz Doliny Dolnej Wisły, przynosząc ogromny materiał z zakresu budownictwa ludowego, gospodarki podstawowej, rzemiosł, sztuki ludowej, ludowego lecznictwa, zwyczajów, obrzędów rodzinnych i dorocznych oraz kilka tysięcy muzealiów⁸.

Na dorobek naukowy Romana Tubaji składają się: prace koncepcyjne, blisko 40 publikacji, liczne wystąpienia konferencyjne oraz kilka scenariuszy wystaw muzealnych. Jest autorem koncepcji muzeum typu skansenowskiego w Myślicinku pod Bydgoszczą (tereny Pomorza Gdańskiego) oraz muzeum na wolnym powietrzu w Mogilnie (obszar Kujaw, Krajny i Pałuk). Oba te projekty nie wyszły jednak poza etap projektowy⁹. Trzecia koncepcja i szczegółowy program (przygotowane wspólnie z Janem Święchem) są realizowane jako Kujawsko-Dobrzyński Park Etnograficzny w Kłóbce¹⁰.

Zakres tematyczny publikowanych artykułów Romana Tubaji obejmuje problematykę budownictwa ludowego, muzealnictwa etnograficznego, w szczególności zaś muzealnictwa na wolnym powietrzu. Nowatorskie teksty z tej ostatniej grupy to te poświęcone ekspozycjom wstępnym w muzeach typu skansenowskiego w kraju¹¹, problemom rekonstrukcji krajobrazu kulturowego w tychże muzeach¹² czy też porządkujący artykuł o nazewnictwie polskich muzeów na wolnym powietrzu¹³. Był również autorem wielu

krajowych i zagranicznych wystąpień konferencyjnych oraz kilku wystaw muzealnych.

Roman Tubaja angażował się także w prace różnych ciał doradczych, towarzystw naukowych i stowarzyszeń branżowych. Aktywnie pracował m.in. w sekcji skansenowskiej przy Komitecie Narodowym ICOM w Polsce, został członkiem ds. muzealnictwa skansenowskiego w Polsce Komisji Doradczej Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki. Brał też udział w pracach zespołu realizującego program Ministerstwa Kultury i Sztuki, pt. „Ochrona i konserwacja zabytkowych obiektów drewnianych”, oraz Zespołu ds. Budownictwa Drewnianego powołanego przez Generalnego Konserwatora Zabytków.

Był członkiem Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (PTL), prezesem toruńskiego oddziału PTL oraz członkiem Zarządu Głównego PTL we Wrocławiu, członkiem Zarządu Związku Muzeów Polskich, członkiem założycielem Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce i długoletnim sekretarzem jego Zarządu.

Ogromne doświadczenie zawodowe Romana Tubaji sprawiło, że powoływano go do rad muzealnych wielu placówek, m.in.: Muzeum Wsi Kieleckiej w Kielcach, Muzeum

Wsi Mazowieckiej w Sierpcu, Muzeum Pierwszych Piaśnów na Łednicy, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynie, Muzeum – Kaszubskiego Parku Etnograficznego we Wdzydzach Kiszewskich.

Roman Tubaja mocno angażował się w pracę zawodową. Dla środowiska muzealników, związanych w szczególności z placówkami na wolnym powietrzu, stał się niekwestionowanym autorytetem. Był osobą barwną, z różnymi ludzkimi słabościami, ale jednocześnie świetnym kompanem skupiającym wokół siebie zawsze wiele osób. Zapisał piękną kartę w historii muzealnictwa etnograficznego w Polsce.

Wysiłek organizacyjny i naukowy Romana Tubaji został doceniony. Otrzymał m.in.: złotą odznakę „Za Opiekę nad Zabytkami”, odznakę „Zasłużony Działacz Kultury”, nagrodę III stopnia Ministra Kultury i Sztuki „Za Osiągnięcia w Dziedzinie Prac Naukowych, Projektowych i Popularyzatorskich z Dziedziny Ochrony Zabytków i Muzealnictwa”, Dyplom Honorowy Ministerstwa Kultury i Sztuki „Za Osiągnięcia w Upowszechnianiu Kultury”, medal im. Izzydora Gulgońskiego, Srebrny Krzyż Zasługi oraz Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

Streszczenie: 17 kwietnia 2021 r. zmarł w Toruniu Roman Tubaja – etnograf, muzealnik, wieloletni dyrektor Muzeum Etnograficznego im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu. Urodził się 16 lutego 1944 r. w Warlubiu na Kociewiu. Studia wyższe w zakresie etnografii ukończył w 1966 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1967 r. podjął pracę w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Z placówką tą związał całe swoje życie zawodowe, przechodząc kolejno wszystkie stanowiska służbowe. W 1970 r. został kierownikiem Działu Budownictwa Ludowego, w 1978 r. objął stanowisko wicedyrektora ds. naukowych, a 1 kwietnia 1980 r. powołano go na dyrektora

toruńskiego Muzeum Etnograficznego. Funkcję tę pełnił nieprzerwanie przez blisko 30 lat, do czasu przejścia na emeryturę w 2009 r. Był znakomitym organizatorem. W latach dyrektorowania systematycznie rozbudowywał i modernizował placówkę, podwoił zbiory muzealiów, organizował zespołowe etnograficzne badania stacjonarne w regionach wchodzących w skład Pomorza Gdańskiego. Na dorobek naukowy Romana Tubaji składają się: blisko 40 artykułów z zakresu budownictwa ludowego oraz historii i teorii muzealnictwa etnograficznego, prace koncepcyjne oraz liczne wystąpienia konferencyjne. Był też autorem kilku wystaw muzealnych.

Słowa kluczowe: Roman Tubaja, Muzeum Etnograficzne w Toruniu, muzealnictwo etnograficzne, muzea na wolnym powietrzu, działalność organizacyjna, kolekcjonerstwo, dorobek naukowy, teoria muzealnictwa, działalność doradcza i społeczna.

Przypisy

- ¹ Z *Romanem Tubają rozmawia Teresa Lasowa*, w: *Muzea, muzealia, muzealnicy. Ważne rozmowy*, P. Jaskanis (red.), Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Kraków-Warszawa 2016, s. 115.
- ² *Ibidem*, s. 115.
- ³ J. Świątek, *Muzealium – między kryzysem a potrzebą autentyczności. Odkrywanie kontekstu*, w: *I Kongres Muzealników Polskich*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 69-70.
- ⁴ Z *Romanem Tubają rozmawia...*, s. 118.
- ⁵ E. Tyczyńska, *Roman Tubaja (1944-2021)*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2021, nr 16, s. 213.
- ⁶ R. Tubaja, *Park Etnograficzny w Kaszczorku*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2003, nr 6, s. 97-106.
- ⁷ E. Tyczyńska, *Olenderski Park Etnograficzny w Wielkiej Nieszawce – założenia i realizacja*, „Muzealnictwo” 2021, nr 62, s. 97-107.
- ⁸ B. Szychowska-Boebel, R. Tubaja, *Zespołowe badania terenowe Muzeum Etnograficznego w Toruniu w latach 1974-1977*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Toruniu” 1978, t. 1, s. 197-210.
- ⁹ R. Tubaja, *Muzea etnograficzne typu skansenowskiego na Pomorzu. Koncepcja i realizacja*, „Biuletyn Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce” 2005, nr 5, s. 19-28.
- ¹⁰ J. Świątek, *Chłopskie budownictwo zagrodowe Kujaw w XIX wieku i pierwszej połowie XX wieku*, Towarzystwo Wydawnicze „Historia Iagellonica”, Kraków 2012, s. 243-252.
- ¹¹ R. Tubaja, *Ekspozycja wstępna w muzeum typu skansenowskiego*, w: *Międzynarodowa Konferencja Skansenowska, Sanok 27-30 maj 1978. Referaty*, Muzeum Budownictwa Ludowego, Sanok 1978, s. 83-93.

¹² *Idem*, Wyposażenie wnętrza w muzeum typu skansenowskiego – rekonstrukcja obrazu kulturowego, „Acta Scansenologica” 1989, t. 5, s. 161-166.

¹³ J. Święch, R. Tubaja, Nazewnictwo muzeów na wolnym powietrzu w Polsce. Między poprawnością naukową a świadomością potoczną, „Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu” 2012, t. 3, s. 11-30.

prof. dr hab. Jan Święch

Etnolog, kustosz dyplomowany, pracownik naukowo-dydaktyczny Zakładu Teorii Muzealnictwa i Dokumentacji Etnograficznej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Długoletni kierownik Podyplomowego Studium Muzeologicznego UJ. Autor wielu publikacji – monografii, artykułów, katalogów, materiałów z zakresu budownictwa wiejskiego i muzealnictwa etnograficznego oraz kilkudziesięciu wystaw muzealnych; jan.swiech@uj.edu.pl.

Word count: 1975; **Tables:** –; **Figures:** 1; **References:** 13

Received: 02.2022; **Accepted:** 02.2022; **Published:** 04.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.8229

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Święch J.; ROMAN TUBAJA (1944–2021). Muz., 2022(63): 5-8

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

PANI DYREKTOR ZOFIA GOŁUBIEW (1942–2022)

DIRECTOR ZOFIA GOŁUBIEW (1942–2022)

Janusz Czap

Kraków

ORCID 0000-0003-0029-3926

Abstract: The tribute to Director Zofia Gołubiew (1942–2022) covers mainly the period when she ran the National Museum in Cracow in 2000–2015. Having begun her career at the Jagiellonian University, where in 1972 she graduated in art history, two years later she accepted the proposal to work at Cracow's National Museum (MNK), and this is how she started her relationship with the oldest Polish public museum which became her professional destination and 'shared home' at which she continued working uninterruptedly for 41 years, until she retired on 31 December 2015. She began as a publishing house editor (1974–1980), to subsequently run the Department of Polish Modern Painting and Sculpture (1980–1996); subsequently, she served as Deputy Academic and Educational Director (1996–2000), to finally become the Director of the National Museum in Cracow in 2000 (2000–2015) as recommended by Director Tadeusz Chruściński

retiring in 2000. The eighth Director of the institution, she was the first woman to hold the position in more than 140-year's history of MNK.

The 15 years under her as MNK's Director constituted a dynamic period of the institution's development. It was the time span encompassing numerous renovations and modernizations, organizational changes, and the introduction of innovative solutions which have become contemporary standards in Polish museology. The list of her professional accomplishments is long and impressive, although there have still remained some projects and dreams she was unable to accomplish. The latter, however, does not question the fact that the final result of Zofia Gołubiew's directorship was the consolidation of MNK's brand, confirming the truth entailed in the thesis that MNK is the most important and most modern of the Polish museums, easily recognizable both domestically, and abroad.

Keywords: Zofia Gołubiew, National Museum in Cracow (MNK), MNK's Director, 19th century.

Bo ja pracę w muzealnictwie zawsze widziałam przede wszystkim jako służbę – zbiorom i ludziom. I zdania w tej sprawie nie zmieniałam¹.

Panią Zofię Gołubiew poznałem w 1992 r., kiedy kierowała Działem Nowoczesnego Polskiego Malarstwa i Rzeźby w Muzeum Narodowym w Krakowie, w którym rozpocząłem właśnie swoją pierwszą pracę jako konserwator dzieł sztuki. Kustosz i kierownik działu w jednym z największych polskich muzeów to dla młodego pracownika osoba, do

której podchodzi się z szacunkiem, ale również naturalnym dystansem. Tak rozpoczęta znajomość trwała i rozwijała się przez trzy dekady. Mój szacunek do Pani Zofii Gołubiew nie tylko pozostał, ale także wzrastał w miarę zacieśniania się naszej współpracy i kolejnych efektów Jej działań i decyzji. Natomiast dystans szybko znikł, bo kto znał Panią Zofię, potwierdzi, że była osobą otwartą, bezpośrednią i umiejącą zjednywać sobie ludzi.

Zofia Gołubiew urodziła się 20 kwietnia 1942 r. w Krakowie i z tym miastem związała swoje życie. W 1972 r.

ukończyła studia z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Początkowo planowała zostać krytykiem sztuki nowoczesnej, a pierwsze teksty pisała do tygodnika „Kultura”. Zostały one zauważone przez prof. Zdzisława Żygulskiego, który w 1974 r. zaproponował Jej pracę w Muzeum Narodowym w Krakowie (MNK). Propozycja została przyjęta i tak rozpoczęła się historia związku Pani Zofii Gołubiew z najstarszym polskim muzeum publicznym, które stało się Jej zawodowym przeznaczeniem i – jak sama określiła – „wspólnym domem”, w którym nieprzerwanie pracowała przez 41 lat, do momentu przejścia na emeryturę 31 grudnia 2015 r.

Pracę zaczęła od funkcji redaktora wydawnictwa (1974–1980) i co ważne, pomimo kolejnych awansów, redaktorem z wyboru pozostawała zawsze, co – jak mówiła – zawdzięczała swojej mamie, która była polonistką i uczyła nas szacunku do języka i jego zasad². Pracownicy MNK dobrze pamiętają słynny zielony długopis, którym nanosiła swoje dekretacje i merytoryczne uwagi, ale też poprawiała błędy czy dodawała brakujące przecinki na wszelkiego rodzaju tekstach i dokumentach, które trafiały na Jej biurko.

Następnie, w latach 1980–1996, kierowała Działem Nowoczesnego Polskiego Malarstwa i Rzeźby i była kuratorem wystaw, np. *Tadeusz Kantor. Malarstwo, rzeźba* (1991) czy „odlotowej” – *Obecność Matejki* (1993). W 1996 r. została zastępcą dyrektora ds. naukowych i oświatowych, by w 2000 r. z rekomendacji ustępującego dyrektora Tadeusza Chruścickiego objąć stery MNK. Pani Zofia Gołubiew była ósmym z kolei dyrektorem i pierwszą kobietą na tym fotelu w ponad 140-letniej historii MNK. Początek Jej dyktowania przypadł na wyjątkowy moment, jakim było wejście w nowe tysiąclecie, co znalazło odzwierciedlenie w ramowym programie nowej Pani Dyktator. *Postawiłam na program kontynuacji wypracowanej przez pokolenia moich poprzedników tradycji, ale też na pewnego rodzaju reformę. Żyjemy w nowych czasach, co łączy się z nową sytuacją ekonomiczną i medialną. Moim obowiązkiem jest dostosowanie działalności muzealnej do wymogów XXI wieku*³.

Połączenie tradycji z reformami w naturalny sposób wynikało z przekonania, postawy zawodowej i cech charakteru Pani Zofii Gołubiew. Dla muzealnika, a później dyktatora zawsze ważna dla Niej była *mądra ciągłość i kontynuacja* muzealnej, wielopokoleniowej historii i działań, zarówno tych strategicznych wynikających z zapisów statutowych, jak i tych indywidualnych charakteryzujących poprzednich dyktatorów, na czele z Feliksem Koperą oraz szczególnie Jej bliskim dyktatorem i przyjacielem Tadeuszem Chruścickim. Oprócz jasnej deklaracji, że *zawsze starałam się uczyć od nich, analizować ich dyktatury, z których każda miała swoją specyfikę odpowiadającą danym czasom*⁴, swój szacunek do poprzedników podkreślała również symbolicznie w swoim gabinecie, gdzie nie zmieniła wystroju po dyktatorze Chruścickim, a wstawiła jedynie biurko po dyktatorze Koperze, którego portret namalowany przez Fryderyka Pautscha wisiał tam zawsze na centralnym miejscu.

W działaniach cechowały ją pracowitość, zaangażowanie i stałe poszukiwanie nowych wyzwań. W podejmowaniu decyzji kierowała się odwagą, uporem i nierzadko bezkompromisowością. Większość z nich konsultowała kolegalnie, chociaż podejmowała również przynależne dyktatorowi decyzje autorytarnie. W myśl wyznawanej zasady: *możesz się bać, bylebyś nie stchórzył*, potrafiła zwalczać stereotypy,



1. Pani Dyktator Zofia Gołubiew przed Gmachem Głównym MNK, 2015, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

1. Director Zofia Gołubiew in front of MNK's Main Building, 2015, Photo Archive of the National Museum in Cracow

zmieniać przyzwyczajenia i przekraczać utarte granice muzealne, ale nie ulegała przy tym chwilowym trendom czy modom. Bardzo ważna dla Niej była dbałość o staranność wykonania każdego zadania. Często nam powtarzała, że *jak się coś robi, to się to robi porządnie*, czego wymagała zarówno od siebie, jak i swoich współpracowników.

Wdrażanie swojego dyktatorskiego programu zaczęła od poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytanie: co dzisiaj, w XXI w., oznaczają słowa: „muzeum”, „narodowe”, „w Krakowie”. Efektem było zredagowanie misji MNK i zapisanie jej w statucie w 2001 r., po raz pierwszy w historii instytucji. Równocześnie wyznaczała cele, które powinniśmy realizować w tak dynamicznie zmieniającym się świecie, gdzie muzeum przestawało być li tylko świątynią sztuki, a kolejna fala mody na muzea niosła ze sobą nowe oczekiwania publiczności, nakierowane na poszukiwania atrakcyjnych miejsc spędzania czasu wolnego. Pani Dyktator dobrze to rozumiała i była przekonana, że muzea powinny aktywnie odpowiadać na nowe wyzwania, choć oczywiście na odpowiednim poziomie. Od samego początku postawiła na otwartość i przyjazność instytucji w różnych formach i dla bardzo szerokiego i zróżnicowanego grona odbiorców.

Aby teoria stała się praktyką, potrzebne było spełnienie kilku warunków. Jeden z kluczowych stanowiło doprowadzenie stanu technicznego budynków i instalacji we wszystkich



2. Pani Dyrektor Zofia Gołubiew w trakcie remontu Galerii w Sukiennicach, wernisaż „Galerii na płocie”, 24 lipca 2008 r., Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

2. Director Zofia Gołubiew in the course of the renovation of the Sukiennice Gallery, preview of the „On the Fence Gallery”, 24 July 2008, Photo Archive of the National Museum in Cracow

oddziałach do poziomu bezawaryjności. Taki stan rzeczy wynikał przede wszystkim z historycznego niedofinansowania instytucji i tym samym braku możliwości podjęcia działań remontowych na odpowiednią skalę, pomimo starań poprzedników. A trzeba pamiętać, że MNK mieści się w kilkunastu zabytkowych budynkach, z których praktycznie każdy wymagał remontu lub modernizacji.

Dzisiaj można potwierdzić, iż w ciągu 15 lat kierowania MNK Pani Dyrektor udało się zrealizować ten ambitny cel. Obok determinacji i uporu, wsparcia dobrze przygotowanego merytorycznie zespołu muzealnego, duże znaczenie odegrały tutaj nowe uwarunkowania geopolityczne i szanse wynikające z przystąpienia Polski do Unii Europejskiej. Pani Dyrektor w pełni wykorzystała ten moment historyczny. W latach 2007–2013 MNK pozyskało ponad 100 mln zł, co wraz z dotacjami od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa pozwoliło na sfinansowanie inwestycji, których liczba i zakres postawiły MNK w pozycji lidera wśród muzeów w naszym kraju⁵. Za kadencji Pani Dyrektor przeprowadzono remont i modernizację prawie wszystkich budynków, m.in. kamienicy Szotańskich, Pałacu Biskupa Erazma Ciołka, Domu Jana Matejki, Galerii w Sukiennicach, Spichlerza, Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego i wybudowano Pawilon Józefa Czapskiego.

Chociaż lista remontów jest imponująca i potwierdza bezprecedensową skalę i jakość działań inwestycyjnych

zrealizowanych pod kierunkiem Pani Dyrektor⁶, to pozostało jeszcze kilka projektów, których nie udało się Jej zakończyć. Najważniejsze wśród nich to remont Gmachu Głównego oraz budowa Centrum Konserwacji i Magazynowania Zbiorów.

Jak już pisałem, Pani Dyrektor bardzo zależało, aby Muzeum było jak najbardziej przyjazne i dostępne dla naszych gości. Upierała się, by drzwi do MNK były zawsze szeroko otwarte, i to zarówno w tym symbolicznym, jak i fizycznym znaczeniu. To drugie powodowało nasze polemiki, gdyż taki stan mógł zaburzać warunki konserwatorskie we wnętrzach muzealnych. Dyskusja na argumenty kończyła się zazwyczaj kompromisem, czyli drzwi pozostawały szeroko otwarte, ale montowano dodatkowe zabezpieczenia, np. kurtynę powietrzną czy przeszklenia. Należy też podkreślić, iż wszystkie oddziały MNK zostały przystosowane dla osób z dysfunkcją ruchu i opiekunów z dziećmi w wózkach.

Jednak najważniejszym warunkiem do realizacji dyrektorskiego programu był odpowiednio dobrany i zorganizowany zespół współpracowników. Rozumiejąc, że ewolucja kadr muzealnych opiera się na coraz większej różnorodności i specjalizacji zawodowej, korzystała z wiedzy i doświadczenia wieloletnich pracowników z różnych pionów, a równocześnie powoływała nowe jednostki organizacyjne, gdzie zatrudniała specjalistów. Przy czym bardzo Jej zależało, aby wszyscy pracownicy MNK czuli się tak samo docenieni, i podkreślała, że *instytucja nasza opiera się na paru „filarach” – technicznym, ekonomicznym, administracyjnym, marketingowym,*

ochrony – a nie tylko na pracy kustoszy, edukatorów czy konserwatorów. Dla mnie ważny był każdy pracownik – od pań sprząających i pilnujących w galeriach do wicedyrektorów⁷.

I właśnie razem z takim, budowanym przez lata, zespołem wprowadzała ewolucyjne, a czasem rewolucyjne z ducha zmiany, które potwierdzały nowoczesność, a niejednokrotnie awangardowość w działaniach MNK. Oczywiście nie wszyscy i nie zawsze popierali te zmiany, czy też jednakowo chętnie angażowali się w ich realizację. Zazwyczaj jednak udawało się przekonać większość, jak w przypadku projektu Muzeum Otwarte, kiedy *nie wszystkie działania (...) znalazły od razu akceptację u pracowników, zwłaszcza naukowych. Zmiana mentalności muzealników i ich zrozumienie wymogów nowych czasów następowały jednakże bardzo szybko, i wkrótce to ich pomysłem zawdzięczaliśmy mnóstwo nowych, świetnych przedsięwzięć⁸.* Niemniej jednak to właśnie niespełniona wizja zespołu, gdzie *wszyscy pracownicy muzeum, staniemy się jedną wielką rodziną. Że będziemy się wzajemnie rozumieć i doceniać. To trochę takie kobiece podejście* była najczęściej podawaną odpowiedzią na pytanie: czy coś się pani nie udało?⁹

Wymieniając najważniejsze zmiany organizacyjne, należy zacząć od „zdemokratyzowania” modelu zarządzania muzeum i powołania na początku kadencji Kolegium Dyrektorskiego. Innym ważnym krokiem były zmiany w obszarze działalności naukowej i w efekcie przyznanie MNK w 2010 r. przez ministra nauki i szkolnictwa wyższego statusu jednostki naukowej jako pierwszemu muzeum w Polsce. Duże znaczenie miała również reorganizacja działów zbiorów, gdzie w miejsce dotychczasowych 21 powstało 12 działów. Pozwoliło to na bardziej wszechstronne prowadzenie badań naukowych na podstawie podziałów na epoki, a nie jak dotychczas według dyscyplin sztuki. Prekursorską decyzją było utworzenie Pionu Konserwacji i Przechowywania Zbiorów. W ramach tej zmiany Pani Dyrektor podjęła też jedną ze swoich „w duchu rewolucyjnych” decyzji, akceptując zaproponowany przez zastępców podział odpowiedzialności w obszarze opieki nad zbiorami. W konsekwencji fizyczną opiekę nad muzealiami, dotychczas sprawowaną przez kustoszy, powierzono konserwatorom i magazynierom.

Można przytaczać kolejne przykłady nowości organizacyjnych, jak np. powołanie Działu Wystaw i Wydawnictw, Sekcji Pozyskiwania Funduszy, Biura Obsługi Klienta, Sekcji Technologii Informatycznych czy utworzenie Laboratorium Analiz i Nieniszczących Badań Obiektów Zabytkowych (LANBOZ), gdzie obok konserwatorów zatrudnieni zostali fizycy i chemicy, w tym pierwsi w historii MNK obcokrajowcy. Ta ostatnia, obok projektu Nowe Sukiennice i wystawy prac Marca Chagalla, została uznana przez Panią Dyrektor jako jedno z trzech najważniejszych wydarzeń, z których była najbardziej dumna¹⁰.

Zawsze pierwszoplanową działalność każdego muzeum stanowią wystawy – najlepiej widoczny produkt firmowy, który muzeum oferuje swoim gościom. Nowe czasy również w tym obszarze zdeterminowały konieczność zmian. W przypadku galerii stałych Pani Dyrektor miała świadomość, że MNK, podobnie jak wiele innych muzeów, nie jest *Luwrem i nie może sobie pozwolić na to, by po prostu wywiesić obrazy¹¹.* Pomimo że poszczególne galerie zmieniały się, np. Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku (2010), to impulsem do zainicjowania dyskusji o zupełnie nowej koncepcji prezentowania własnych

zbiorów było rozpoczęcie w 2013 r. prac nad projektem przebudowy i modernizacji Gmachu Głównego. Powołany został zespół, który na podstawie zgłoszonych przez pracowników z różnych pionów pomysłów przygotował ramową koncepcję opowiadania o sztuce i kulturze w Polsce przez wieki. Niestety tego zadania Pani Dyrektor nie zdążyła zakończyć, mimo zaawansowanych prac i marzenia, aby *doprowadzić do powstania tego scenariusza, na co chciałam poświęcić w dużej mierze rok 2016, ostatni – jak planowałam – rok mojej pracy w Muzeum. Po latach uporczywej walki o finanse, prowadzenia licznych niełatwych remontów i prac inwestycyjnych oraz administracyjnych, taka merytoryczna koncepcyjna praca byłaby dla muzealnika dającą satysfakcję przyjemnością¹².*

W przypadku wystaw czasowych o podążaniu z duchem czasu świadczyło z jednej strony zachowanie tradycyjnej, wysokiej jakości ich przygotowania merytorycznego i aranżacyjnego, a z drugiej – nowe podejście: jako do wielozadaniowego projektu wystawienniczego nadzorowanego przez koordynatora, a realizowanego przez zespół specjalistów odpowiedzialnych za poszczególne zadania. W efekcie powstały wystawy wielokontekstowe i w pewnym sensie nietypowe, ale *jednak nie dla samej nietypowości, ale dlatego, że coś przez tę nieszablonową formę staramy się powiedzieć. Konsekwentnie rozszerzamy rozumienie muzeum¹³.* Ważną zasadą było też tradycyjne przygotowanie wystaw na podstawie oryginałów i wyważonego korzystania z modnych, ale szybko tracących na atrakcyjności, multimediiów.

Trudno tutaj wymienić blisko 500 wystaw czasowych zorganizowanych w MNK oraz innych muzeach i instytucjach w kraju i za granicą w czasie dyrektury Pani Zofii Gołubiew. Należy podkreślić nie tylko ich liczbę, lecz także różnorodność. Zgodnie z przyjętym założeniem, że *sztuka ma charakter totalny, międzygatunkowy, jest rodzajem synergii¹⁴,* MNK proponowało swojej publiczności ogromny i wielobarwny ich wachlarz. Były to monografie polskich artystów, np. *Zofia Stryjeńska* (2009), *Maksymilian Gierymski* (2014), wystawy okolicznościowe, np. *Stanisława Wyspiańskiego Teatr Ogromny* (2007), wystawy problemowe, np. *Zawsze Młoda! Polska sztuka około 1900* (2012) oraz cykle promujące sztukę współczesną, np. *Galeria żywa czy Graficy krakowscy*. Specjalność stanowiły też wystawy „przyjemne”, przygotowywane głównie ze zbiorów własnych, np. *Zawsze pod ręką. Torebki damskie od średniowiecza do współczesności* (2009) oraz wystawy innych rodzajów sztuki, jak moda, np. *Modna i już! Moda w PRL* (2015), film, np. *Stanley Kubrick* (2014), architektura, np. *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza* (2013), fotografia, np. *Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii* (2012) czy komiks, np. *Manga – Manggha – manga – komiksowość i animacja w sztuce japońskiej* (2001).

Ważną kategorią były wystawy sztuki europejskiej, np. *Od Maneta do Gauguina. Impresjoniści i postimpresjoniści z Musée d'Orsay* (2001), *Turner. Malarz żywiołów* (2011). Dyptyk tworzyły z nimi wystawy sztuki polskiej organizowane przez MNK w muzeach zagranicznych, np. *Skarby i kolekcje artystyczne, czyli Złote Czasy Rzeczypospolitej* w Pałacu Królewskim w Madrycie (2011).

Potwierdzeniem wysokiej jakości i atrakcyjności wystaw przygotowywanych przez MNK były liczne nagrody i wyróżnienia¹⁵, a przede wszystkim rzesze publiczności



3. Uroczystość podziękowania Pani Dyrektor Zofii Gołubiew za pracę w MNK, Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, 10 grudnia 2015 r., Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

3. Ceremony of thanking Director Zofia Gołubiew for her work at MNK, Sukiennice 19th-century Polish Art Gallery, 10 December 2015, Photo Archive of the National Museum in Cracow

odwiedzającej krakowskie Muzeum Narodowe¹⁶ i pozytywnie oceniającej nasze ekspozycje¹⁷.

Również w tym temacie pozostały niespełnione marzenia Pani Dyrektor, a szczególnie o niezrealizowanych pokazach dzieł *Meli Muter*, jako *trzeciej wielkiej polskiej artystki po Zofii Stryjeńskiej i Oldze Boznańskiej, które miały swoje prezentacje w MNK. Marzyłam też o przedstawieniu w Polsce twórczości ich amerykańskiej „koleżanki”, Georgii O’Keeffe, która to wystawa bliska już była realizacji, zwłaszcza że z kolei absolutnie nie było nas stać na sprowadzenie dzieł innego wielkiego Amerykanina, Edwarda Hoppera, co od lat również było moim marzeniem¹⁸.*

Warto jeszcze przedstawić dwa obszary działalności, dzięki którym na początku XXI w. MNK znalazło się w awangardzie muzealnej. W 2000 r. jako pierwsze polskie muzeum uczestniczyliśmy w europejskim projekcie badawczym, który okazał się „pierwszą jaskółką” w temacie międzynarodowej współpracy konserwatorskiej, ale też pozyskiwania europejskich funduszy. Efektami udziału MNK w kilkunastu kolejnych były rozbudowa i profesjonalizacja działalności konserwatorskiej, co pozwoliło nie tylko podnieść poziom opieki nad własnymi zbiorami, ale również udostępnić nasze kompetencje innym muzeom w Polsce i za granicą, np.

konserwacja chorągwi hetmańskiej Iwana Mazepy z Muzeum Historycznego w Charkowie (2007–2008) czy badania obrazu Leonarda da Vinci *Dama z gronostajem* ze zbiorów Fundacji XX Czartoryskich (2012). Potwierdzeniem profesjonalizmu tych działań były przyznane nagrody i wyróżnienia¹⁹.

Podobnie rzecz się miała z działalnością edukacyjną, której nowy wymiar, wprowadzony przez edukatorów muzealnych oraz zapraszanych specjalistów, np. pedagogów, psychologów, artystów, stał się kolejną, dobrze rozpoznawalną wizytówką MNK, docenianą przez publiczność i wielokrotnie nagradzaną²⁰. Muzeum oferowało różnorodne programy dla gości w każdym wieku, a jednym z priorytetów było otwarcie na osoby zagrożone wykluczeniem z aktywności kulturalnej ze względu na niepełnosprawność ruchową, wzrokową, słuchową lub intelektualną.

Na koniec warto podać jeszcze liczbę 85 501 – nowe nabytki, zakupione, otrzymane i pozyskane w depozyt, o które w latach 2001–2015 wzbogaciło się MNK.

To oczywiście niepełna lista dokonań Pani Dyrektor. Ale pisząc niniejsze wspomnienie, starałem się przedstawić te najbardziej charakterystyczne dla Jej dyktury i znaczące dla realizacji zadeklarowanego w 2000 r. programu, którego celem miało być *dostosowanie działalności muzealnej do wymogów*

XXI wieku²¹. I trzeba przyznać, że zrobiła bardzo wiele, aby się to udało. 15 lat Jej dyktowania MNK to dynamiczny okres rozwoju instytucji. Czas licznych remontów i modernizacji, zmian organizacyjnych i nowatorskich rozwiązań, które szybko stały się współczesnymi standardami muzealnymi. Efektem końcowym było wzmocnienie marki MNK, potwierdzające słuszność tezy o byciu jednym z najważniejszych i najnowocześniejszych polskich muzeów, znanym i dobrze rozpoznawalnym w naszym kraju i za granicą.

Pani Dyktor podsumowała swoją pracę w grudniu 2015 r., kiedy w Sukiennicach żegnała się ze „swoim Muzeum”: *Gdy obejmowałam stanowisko, obiecałam nie stracić niczego z tej muzealnej tradycji, ale i wprowadzić muzeum w XXI wiek. Jeśli to się udało, to dzięki moim koleżankom i kolegom. Praca w muzeum jest zespołowa. Wszelkie sukcesy są zawsze zasługą zespołu, a nie dyrektora.*

Po przejściu na emeryturę nie zwolniła bynajmniej tempa. Porządkowała swoje archiwum i nadal aktywnie uczestniczyła w życiu kulturalnym, będąc jego obserwatorem i recenzentem oraz służąc wiedzą ekspercką. Udało Jej się też zrealizować marzenie, jakim było wydanie w 2021 r. książki *Nasz wspólny dom. Muzeum Narodowe w Krakowie w latach 2000–2015*. Cały czas pozostawała w kontakcie z wieloma współpracownikami z MNK. Chociaż nasze drogi zawodowe rozeszły się, to nadal interesowała się tym, co się teraz

u nas dzieje, jakie mamy plany. Jedną z ostatnich wiadomości, którą otrzymałam od Pani Dyktor, był e-mail pod koniec 2021 r., w którym pisała: *Bardzo chciałabym się spotkać z Państwem i pogadać po staremu, poplotkować... Może wiosną. Na razie przesyłam Wam życzenia dobrych, zdrowych Świąt oraz pełnego sukcesów Roku 2022!*

Niestety wiosenne spotkanie już się nie odbyło. Zofia Gołubiew zmarła 9 marca 2022 r. Msza święta żałobna odbyła się w bazylice Mariackiej, a Pani Dyktor spoczęła w Alei Zasłużonych na cmentarzu Rakowickim w Krakowie.

Zofia Gołubiew pełniła zaszczytne funkcje, m.in. należała do Rady do Spraw Muzeów i Miejsc Pamięci Narodowej działającej przy Ministrze Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2000–2012) i Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa (2001–2022).

Jej wieloletnia praca, którą traktowała jako wielką służbę, (...) *mojemu Krakowowi i mojemu muzeum*²², została uhonorowana licznymi odznaczeniami i wyróżnieniami. Zofia Gołubiew otrzymała m.in.: Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2005), Order Księżnej Olgi II klasy (Ukraina, 2008), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2011), odznaczenie Kawalera I klasy Królewskiego Norweskiego Orderu Zasługi (Norwegia, 2012), tytuł „Najbardziej Wpływowa Kobieta Małopolski” (2013), Laur Krakowa XXI wieku (2015), tytuł „Małopolanin Roku” (2015).

Streszczenie: Wspomnienie o Pani Dyktor Zofii Gołubiew (1942–2022) obejmuje głównie okres Jej kierowania Muzeum Narodowym w Krakowie w latach 2000–2015. Swoją drogę zawodową rozpoczęła na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie w 1972 r. ukończyła studia z zakresu historii sztuki. Dwa lata później przyjęła propozycję pracy w krakowskim Muzeum Narodowym i tak zaczęła się historia związku z najstarszym polskim muzeum publicznym, które stało się Jej zawodowym przeznaczeniem i „wspólnym domem”, w którym nieprzerwanie pracowała przez 41 lat, do momentu przejścia na emeryturę 31 grudnia 2015 r. Pracę zaczęła od stanowiska redaktora wydawnictwa (1974–1980), następnie kierowała Działem Nowoczesnego Polskiego Malarstwa i Rzeźby (1980–1996), pełniła funkcję zastępcy dyrektora ds. naukowych i oświatowych (1996–2000), by w 2000 r. z rekomendacji

ustępującego dyrektora Tadeusza Chruścickiego objąć stery Muzeum Narodowego w Krakowie (2000–2015). Była ósmym z kolei dyrektorem, a pierwszą kobietą na tym stanowisku w obecnie już ponad 140-letniej historii MNK.

15 lat Jej dyktowania MNK to dynamiczny okres rozwoju instytucji. Czas wielu remontów i modernizacji, zmian organizacyjnych i nowatorskich rozwiązań, które stały się współczesnymi standardami polskiego muzealnictwa. Lista Jej zawodowych dokonań jest długa i imponująca, chociaż pozostało jeszcze kilka projektów i marzeń, których nie udało się zrealizować. Nie zmienia to faktu, iż efektem końcowym dyktury Pani Zofii Gołubiew było duże wzmocnienie marki MNK, potwierdzające słuszność tezy o byciu jednym z najważniejszych i najnowocześniejszych polskich muzeów, dobrze rozpoznawalnym zarówno w naszym kraju, jak i za granicą.

Słowa kluczowe: Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, dyktor MNK, XXI wiek.

Przypisy

¹ *Czuję się tak, jakbym opuszczała dom, w którym się wychowałam*, dziennikpolski24.pl [dostęp: 15.05.2022].

² *Zofia Gołubiew – Życie i twórczość* | Artysta | culture.pl [dostęp: 15.05.2022].

³ Zofia Gołubiew w rozmowie z Magdaleną Huzarską-Szumiec, *Ściana, gwóźdź i obraz – to już nie wystarczy*, „Gazeta Krakowska” 22 IX 2000.

⁴ Z. Gołubiew, P. Wasilewski, *Nasz wspólny dom. Muzeum Narodowe w Krakowie 2000–2015*, Kraków-Warszawa 2021, s. 48–50.

⁵ P. Sarzyński, *Z czym do narodu?*, „Polityka” 2013, nr 44, s. 82; *idem*, *Ranking polskich muzeów narodowych* | *Z czym do narodu?*, polityka.pl [dostęp: 20.05.2022].

⁶ Inwestycje MNK były wielokrotnie nagradzane, np. nagroda główna w konkursie „Polska Pięknieje – 7 Cudów Funduszy Europejskich” (2011), Grand Prix Sybilla 2013.

⁷ Z. Gołubiew, P. Wasilewski, *op. cit.*, s. 23.

⁸ *Ibidem*, s. 31.

⁹ *Czuję się tak, jakbym opuszczała dom, w którym się wychowałam...*

¹⁰ *Zofia Gołubiew: Wiem, co jest ważne*, radiokrakow.pl [dostęp: 20.05.2022].

- ¹¹ Zofia Gołubiew, manageronline.pl [dostęp: 20.05.2022].
- ¹² Z. Gołubiew, P. Wasilewski, *op. cit.*, s. 37-38.
- ¹³ Rozmowa z Zofią Gołubiew: *Jesteśmy cienką warstewką*, teologiapolityczna.pl [dostęp: 15.05.2022].
- ¹⁴ Zob. Muzeum Narodowe w Krakowie. *Raport 2014-2015*, s. 6, https://media.mnk.pl/images/upload/pliki/Raport_MNK_2014-2015.pdf [dostęp: 20.05.2022].
- ¹⁵ Na przykład na Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla za wystawy: *Jan Matejko. Opus magnum* (2001), *Leon Wyczółkowski* (2002), *Za modą przez wieki* (2003), *Wokół Wita Stwosza* (2005).
- ¹⁶ W latach 2001-2015 MNK odwiedziło ok. 7 300 000 osób, a rekordowa frekwencja została odnotowana w 2015 r. – 812 116 osób i była to jednocześnie najwyższa liczba wśród polskich muzeów narodowych.
- ¹⁷ Na przykład pierwsze miejsce w podsumowaniu wydarzeń muzealnych 2009 r. „Dziennika Polskiego” za wystawę *Zofia Stryjeńska 1891-1976*, pierwsze miejsce w rankingu tygodnika „Polityka” oraz rankingu „Dziennika Polskiego” na najważniejsze muzealne wydarzenie roku 2012 i Marka Radia Kraków za wystawę *Turner. Malarz żywiołów*, pierwsze miejsce dla MNK w rankingu tygodnika „Polityka” oceniającym zbiory i współczesną działalność największych muzeów w Polsce (2013).
- ¹⁸ Z. Gołubiew, P. Wasilewski, *op. cit.*, s. 35-36.
- ¹⁹ Na przykład na Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla za: utworzenie LANBOZ (2004), konserwację chorągwi hetmańskiej Iwana Mazepy (2008). Za tą ostatnią prezydent Ukrainy Wiktor Juszczenko uhonorował Panią Dyrektora i konserwatorów orderami państwowymi.
- ²⁰ Na przykład na Konkursie na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla: *Na tropach Europy* (2003), *Muzeum wielu możliwości* (2008). MNK kilkakrotnie otrzymało też certyfikaty „Miejsce przyjazne maluchom” i „Miejsce przyjazne seniorom”.
- ²¹ Zofia Gołubiew w rozmowie z Magdaleną Huzarską-Szumiec, *Ściana, gwóźdź i obraz...*
- ²² *Laur dla Zofii Gołubiew*, gosc.pl [dostęp: 15.05.2022].

Bibliografia

- Czuję się tak, jakbym opuszczała dom, w którym się wychowałam*, dziennikpolski24.pl [dostęp: 15.05.2022].
- Gołubiew Zofia, Wasilewski Piotr, *Nasz wspólny dom. Muzeum Narodowe w Krakowie 2000-2015*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Kraków-Warszawa 2021.
- Laur dla Zofii Gołubiew*, gosc.pl [dostęp: 15.05.2022].
- Muzeum Narodowe w Krakowie. Raport 2014-2015*, s. 6, https://media.mnk.pl/images/upload/pliki/Raport_MNK_2014-2015.pdf [dostęp: 20.05.2022].
- Rozmowa z Zofią Gołubiew: *Jesteśmy cienką warstewką*, teologiapolityczna.pl [dostęp: 15.05.2022].
- Sarzyński Piotr, *Ranking polskich muzeów narodowych | Z czym do narodu?*, polityka.pl [dostęp: 20.05.2022].
- Sarzyński Piotr, *Z czym do narodu?*, „Polityka” 2013, nr 44, s. 82.
- Zofia Gołubiew w rozmowie z Magdaleną Huzarską-Szumiec, *Ściana, gwóźdź i obraz – to już nie wystarczy*, „Gazeta Krakowska” 22 IX 2000.
- Zofia Gołubiew, manageronline.pl [dostęp: 20.05.2022].
- Zofia Gołubiew: *Wiem, co jest ważne*, radiokrakow.pl [dostęp: 20.05.2022].
- Zofia Gołubiew – *Życie i twórczość* | Artysta | culture.pl [dostęp: 15.05.2022].

dr Janusz Czop

Konserwator dzieł sztuki, specjalizuje się w konserwacji muzealnej. Pracował w Muzeum Narodowym w Krakowie (1992–2019), jako główny konserwator (1997–2019) i wicedyrektor ds. konserwacji i przechowywania zbiorów (2013–2016), w Muzeum Fotografii w Krakowie jako pełnomocnik dyrektora ds. zarządzania zbiorami (2019–2021). Od stycznia 2019 r. pełni funkcję pełnomocnika dyrektora NIMOZ ds. Centralnego Magazynu Zbiorów Muzealnych; jczop@nimo.pl.

Word count: 4 178; **Tables:** –; **Figures:** 3; **References:** 22

Received: 06.2022; **Accepted:** 06.2022; **Published:** 08.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0015.9450

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.



This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Czop J.; PANI DYREKTOR ZOFIA GOŁUBIEW (1942–2022). *Muz.*, 2022(63): 79-85

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>

Muz., 2022(63): 194-201
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 09.2022
data akceptacji – 09.2022
DOI: 10.5604/01.3001.0016.0556

ALOJZY OBORNY (1933–2022) – WSPOMNIENIE ŻONY

ALOJZY OBORNY (1933–2022) IN A POSTHUMOUS TRIBUTE BY HIS WIFE

Aneta I. Oborny

Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu
ORCID 0000-0002-7167-4892

Abstract: Alojzy Oborny (1933–2022) was an art historian (MA 1955), assistant at the Pszczyna Castle Museum (1955–1958), Head of the Raciborz Museum (1958–1961), a long-standing director of the Świętokrzyskie Museum, as of 1975 Director of the National Museum in Kielce (1961–1987, 1990–2002), Deputy Director for Research at the National Museum in Krakow (1987–1990). A co-organizer and honorary member of the Kielce Branch of the Polish Art Historian Association, he was a long-standing member of the Council for Museums at the Ministry of Culture, as well as the president and a member of museum councils. He co-founded the Rotary Club in Kielce of which he was a member. As an art disseminator, he cooperated

with Kielce dailies and cultural periodicals, as well as with the Kielce Radio. It was thanks to his efforts that the Former Palace of Cracow Bishops in Kielce was allocated to the Świętokrzyskie Museum (1971) which he subsequently raised to the dignity of the National Museum (1975). An active organizer of museum life, from the 1970s he initiated and co-organized an international cultural exchange, locating the Kielce museum collection and the offer of the Kielce Museum within the realm of Europeans culture. An expert in Polish painting, he created the Gallery of Polish Painting of the National Museum in Kielce. Oborny authored and co-authored museum exhibitions as well as several dozen publications and books on art, particularly Polish painting.

Keywords: art historian, museum curator, art populariser, director, Świętokrzyskie Museum, National Museum in Kielce.

Wspomnienie o muzealniku, o jego życiu zawodowym, kreślone z perspektywy osoby mu najbliższej, ma swoją specyfikę. Bohatera wspomnienia ukazuje poprzez pryzmat emocji, nadając temu wspomnieniu wartość subiektywną. W przypadku Alojzego Obornego to wartość istotna, bo przypomnienie i podsumowanie jego dorobku tylko poprzez inwentaryzację zawodowych sukcesów, poza kontekstem jego osobowości i okoliczności towarzyszących ważnym wydarzeniom, byłoby ukazaniem jego dokonań w sposób płaski, a przez to być może i nie do końca prawdziwy. Ważne są aktywność i jej rezultaty, ale też to, co stanowiło paliwo tej

aktywności, co budowało człowieka przez wiele lat tak zaangażowanego w realizację swoich idei na polu kultury.

W muzealnictwie, etatowo, był blisko pół wieku. Jeśli dodamy czas, kiedy działał nadal jako ekspert, członek rad muzealnych i recenzent działań w zakresie muzealnictwa – 67 lat. Muzealnictwo było jego życiem, w nim ogniskował swoje pasje, z czasem punkt ciężkości przenosząc na rodzinę. Emocje, miłość do życia i działanie stanowiły główne komponenty jego osobowości napędzające codzienność, tak w życiu zawodowym, jak i osobistym. Siła człowieka gór, konsekwencja, optymizm i poczucie humoru pomagały mu



1. Alojzy Oborny, 2001 rok, archiwum rodziny

1. Alojzy Oborny, 2001, family collection

tworzyć, realizować zamierzenia i pokonywać trudności. Był pragmatykiem. Stawiał na konkrety. Miał niechęć do działań pozorowanych, z których niewiele wynikało, choć budujących dorobek w sensie statystycznym. Lubił pracować tylko w wybranych obszarach i na tych polach być skuteczny. Z otwartością i łatwością budował relacje, także te w wymiarze międzynarodowym, które w życiu osobistym przekładały się na wieloletnie przyjaźnie. Elokwencja, wiedza, radiowy tembr głosu i urok osobisty otwierały mu drogę także do sukcesów w obszarze popularyzacji sztuki. Ten podstawowy bagaż cech pozwalał mu stworzyć bez mała od podstaw kieleckie muzealnictwo, które po kilkunastu latach pracy doprowadził do wymiaru narodowego.

Alojzy Oborny urodził się 22 października 1933 r. w Bielsku-Białej. To przemysłowe, piękne miasto, ze śladami dawnego znaczenia, ujawniającymi się w bogatej architekturze głównie dziewiętnastowiecznego historyzmu, ukształtowało go. To miasto kochał. Do końca życia wielokrotnie do niego powracał, do miejsc, z którymi był związany, by spotykać się z przyjaciółmi ze szkolnej ławy, robić wypad na beskidzkie trasy, które przemierzał w dzieciństwie i wczesnej młodości. Pochodził z rodziny o czeskich korzeniach. Ojciec był zamożnym właścicielem warsztatu mechaniki samochodowej. Status materialny pozwalał rodzinie na posiadanie dwóch samochodów: Tatry i Mercedesa, którymi odbywano liczne wycieczki. Najbardziej w pamięci pozostała jedna z ostatnich

– wyprawa do Wiednia. Wybuch II wojny światowej zmienił wszystko. Bielsko wcielono do Reichu. Ojca wywieziono na roboty do Niemiec, skąd nie wrócił. Rzeczywistość powojenna to trudne warunki życia, z którymi Alojzy zmierzał się z optymizmem zjednującym mu przyjaciół. Jego pierwszym powołaniem było dziennikarstwo. Jednak ten zawód w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej okazał się nieodpowiedni dla człowieka o określonym poziomie etycznym. Znakomita znajomość historii połączona z umiłowaniem piękna zawiodły go do Krakowa, gdzie studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, w Collegium Maius, słuchając wykładów koryfeusza polskiego muzealnictwa – profesorów Wojśława Molè, Adama Bochnaka, Karola Estreichera. Kraków był ważny. Tu – poza zdobywaniem wiedzy, kształtowaniem smaku artystycznego, zadzierzgiwał nowe, w wielu wypadkach bardzo trwale przyjaźnie wśród kolegów. Niektórzy z nich w przyszłości, podobnie jak i on, organizować będą placówki muzealne w Polsce – jak chociażby Igor Płazak czy Tadeusz Chruścicki. Tu, w Krakowie, wciąż doświadczał trudów rzeczywistości, wspierany przez zaprzyjaźnionych księży i świeckich pracowników parafii przy ul. Kopernika, a także rodzinnej parafii katedralnej w Bielsku. Ta życzliwość i wiara katolicka, w której został wychowany, na zawsze pozostawiły w nim szacunek dla Kościoła i jego przedstawicieli.

Studia ukończył w 1955 r. z tytułem magistra historii sztuki. Praca czekała na niego w Muzeum w Pszczynie, gdzie w latach 1955–1957 był asystentem, pozostawiając po sobie pierwszą monografię pszczyńskiego zabytku, pisaną w oparciu o trudne obcojęzyczne archiwalia¹. W kolejnych latach (1958–1961) kierował Muzeum Regionalnym w Raciborzu, wspominając bardzo dobrze współpracę z kilkudziesięcioosobowym zespołem i angażując się, poza pracą organizacyjną, także w pracę popularnonaukową. Ten okres przedstawiany jest jako przełomowy dla raciborskiego muzeum: zatrudnieni wówczas specjaliści przyczynili się do prawidłowego działania działów muzealnych². Wówczas też spod jego pióra wyszedł informator *Ziemia raciborska*³. Praca muzealnika zawiodła go do Szklarskiej Poręby, gdzie poznał i zacieśnił kontakty z Władysławem Hofmanem, zachowując pamiątkę tych relacji – pastel artysty, utrwalający wizerunek młodego dyrektora w konwencji romantycznej. W Raciborzu zaszły ważne zmiany w jego życiu osobistym – poznał i poślubił pierwszą towarzyszkę życia, Wiesławę, nauczycielkę matematyki, dzięki wsparciu której w kolejnych latach mógł poświęcać się działalności organizatorskiej, a także zdobywać uznanie jako popularyzator sztuki.

Rok 1961 był przełomowy – Alojzy Oborny, znany w środowisku krakowskich muzealników, wytypowany przez prof. Jerzego Szablowskiego, dyrektora Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, dostał propozycję objęcia stanowiska dyrektora Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach. Tu rozpoczął nową drogę zawodową, która stała się najważniejszą w jego życiu. Pierwsze wrażenia nie napawały optymizmem. Alojzy Oborny wraz z żoną zamieszkał w miejscu bardzo kulturalnym – w pokoju na zapleczu kina w Wojewódzkim Domu Kultury, wieczorami chcąc nie chcąc słuchając, poza filmami i kronikami filmowymi, prób kultowego kabaretu Yeti. W muzeum, choć zlokalizowanym w mieście wojewódzkim, kadra pracowników liczyła wówczas zaledwie 17 osób, znacznie mniej niż w muzeum w powiatowym Raciborzu. Ówczesna siedziba Muzeum Świętokrzyskiego

– kamienica mieszczańska przy Rynku, była w bardzo złym stanie. Rozpoczęcie prac remontowo-budowlanych stało się priorytetem nowego dyrektora. W ich ramach przewidziano m.in. założenie centralnego ogrzewania, przebudowę i modernizację wszystkich sal i znajdujących się w nich ekspozycji, stworzenie nowej wystawy przyrodniczej o tematyce geologicznej, modernizację wystawy etnograficznej jako skarbnicy wiedzy o regionie, stworzenie galerii malarstwa polskiego od XVIII w., ze szczególnym uwzględnieniem artystów pochodzących z regionu świętokrzyskiego, i ekspozycję najnowszych dzieł Kielecczyny. Już w 1962 r. uruchomiono nowo wyposażone pracownie: stolarską, fotograficzną, rok później pierwszą w muzeum pracownię konserwatorską. Muzeum zyskało salę kinowo-odczytową na 120 osób do wykładów i filmów z zakresu sztuki. Poprawiono warunki przechowywania zbiorów, znacznie powiększając powierzchnię magazynów muzealnych. Ważnym wydarzeniem było wydanie w 1963 r. pierwszego tomu „Rocznika Muzeum Świętokrzyskiego”. To pierwszy większy zbiór materiałów naukowych, pierwsze w regionie wydawnictwo ciągłe, które pozwalało publikować swoje prace naukowcom i badaczom regionu kieleckiego oraz pracownikom muzeum. Od kolejnego tomu stałą pozycją wydawnictwa była *Kronika muzealna*, w cenny sposób dokumentująca dorobek zespołu muzealnego. Wśród zespołu recenzentów wydawnictwa znalazły się nazwiska wybitnych

specjalistów, m.in. profesorów Aleksandra Gieysztora czy Romana Reinfussa. Kiedy kamienica mieszczańska przy Rynku została w pełni i gruntownie przeobrażona, stała się miejscem dla ekspozycji czasowych i stałych związanych z kulturą regionu kieleckiego oraz pracowni. Okazała się jednak zbyt ciasna, by pomieścić wizję nowego dyrektora.

Od początku działalności w Kielcach Alojzy Oborny dążył do pozyskania Dawnego Pałacu Biskupów Krakowskich, wówczas będącego siedzibą Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej (PWRN). Głośno i stanowczo apelował o to już w pierwszym tomie wspomnianego periodyku muzealnego⁴. Miał świadomość, że wybudowany w pierwszej połowie XVII w. dla bpa Jakuba Zadzikiego pałac – perła wczesnobarokowej architektury, najlepiej zachowana tego typu rezydencja z pierwszej połowy XVII w. w Polsce – dawał możliwość stworzenia muzeum o charakterze artystycznym, ponadregionalnym, odwołującym się do dawnego znaczenia miasta biskupów krakowskich. Plany zakupowe muzeum obejmowały więc stałe powiększanie zbiorów Działu Sztuki, w tym nabycie mebli i tkanin z XVI i XVII w. Pomijając różne koncepcje, główną intencją ówczesnych władz było jednak przekazanie rezydencji na cele oświatowe – pałac miał być siedzibą szkoły inżynierskiej. Powoływano się na lokalizację w pałacu dawnej Szkoły Akademiczno-Górnicznej – pierwszej polskiej uczelni technicznej utworzonej w Kielcach w 1816 r.,



2. Uroczystość oficjalnego podniesienia Muzeum Świętokrzyskiego do rangi muzeum narodowego, 20 listopada 1975 r., pałac kielecki, archiwum Muzeum Narodowego w Kielcach, https://mnki.pl/palac/pl/edukacja/cykl:_historyczna_kartka_z_kalendarza/20_listopada

2. Ceremony of the official promoting of the Świętokrzyskie Museum to become the National Museum, 20 November 1975, Kielce Palace, archives of the National Museum in Kielce, https://mnki.pl/palac/pl/edukacja/cykl:_historyczna_kartka_z_kalendarza/20_listopada



3. Otwarcie wystawy akwafort holenderskiego grafika i rzeźbiarza Ru van Rossema, 1980 r., archiwum rodziny

3. Opening of the exhibition of etchings of the Dutch etcher and sculptor Ru van Rossem, 1980, family collection



4. Wizyta Jana Pawła II w pałacu kieleckim, 3 czerwca 1991 r., archiwum rodziny

4. Visit of John Paul II to the Kielce Palace, 3 June 1991, family collection

zapominając, że jej laboratoria mieściły się nie w gmachu głównym, ale w skrzydle północnym biskupiej rezydencji. Po dyskusjach, zabiegach dyplomatycznych, pozyskując bezcenne poparcie tuzów polskiego muzealnictwa, udało się zdobyć pałac dla muzeum. W 1968 r., kiedy instytucja obchodziła 60-lecie swego powstania, jako dwudzieste w Polsce najstarsze muzeum, oficjalnie już planowała zagospodarowywanie pałacowych wnętrz. W obecności ministra kultury z rąk dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Stanisława Lorentza muzeum otrzymało pierwszy symboliczny eksponat do nowej siedziby: srebrną wagę augsburską z pierwszej połowy XVIII w. Oddano także w depozyt Muzeum Świętokrzyskiemu cenne zbiory złotnicze, ceramiczne i tkackie, które stały się potem jego własnością⁵. W 1970 r. cały wysiłek zespołu muzealnego koncentrował się na zbieraniu materiałów do scenariusza wystawy zabytkowych wnętrz. Na podstawie zachowanych inwentarzy pałacowych z XVII–XIX w. ustalono pierwotne

funkcje pomieszczeń i zdobyto wiadomości na temat ich wyposażenia, penetrowano rynek antykwaryczny, konserwowano obiekty, współpracując ze specjalistami muzeów narodowych w Warszawie i Krakowie. Wreszcie 15 stycznia 1971 r. PWRN w Kielcach wydało uchwałę, na mocy której zespół pałacowy wraz z przynależnymi budynkami i terenami został przekazany Muzeum Świętokrzyskiemu. Akt ten zbiegł się z jubileuszem IX wieków Kielc. Na życzenie władz przyśpieszono otwarcie nowych wystaw w pozyskanym obiekcie. Zespół muzealny miał tylko osiem miesięcy na przygotowanie dwóch wielkich ekspozycji na powierzchni ponad 1300 m². Stopień trudności obrazował fakt, że urzędujący na parterze pałacu Zakład Ubezpieczeń Społecznych opuścił pomieszczenia dopiero w czerwcu. Gromadzone od lat pod kierunkiem dyrektora muzealia nie mogły w całości wypełnić pałacowych wnętrz. Brakowało obiektów o odpowiedniej randze artystycznej, szczególnie w zakresie tkanin i ceramiki. Zaowocowała współpraca m.in. z Muzeum Narodowym w Warszawie i jego oddziałem w Wilanowie, Muzeum Narodowym w Krakowie, Kurią Metropolitalną w Krakowie, Muzeum Wojska Polskiego czy Muzeum Historycznym m.st. Warszawy. Propagator idei zlokalizowania Muzeum Świętokrzyskiego w dawnym biskupim pałacu, prof. Lorentz, przekazał wartościowy zbiór sztuki zdobniczej, tkanin i mebli dla pałacu, w tym unikatowe gobeliny flamandzkie. Muzeum Narodowe w Warszawie przekazało w darze gobelin przedstawiający bitwę pod Granikiem⁶. Otwarcie ekspozycji muzealnych w pałacu miało miejsce 18 września 1971 r. Chyląc czoło przed wykonawcami tej tytanicznej pracy, realizatorami tamtych wydarzeń, warto we wspomnieniu zauważyć, iż znalazły one swój artystyczny komentarz w portrecie olejnym Alojzego Obornego pędzla Krzysztofa Jackowskiego. Z charakterystyczną dla tego artysty nutą groteski, satyry, dyrektor ukazany jest na tle pałacu i draperii w stylu van Dycka, ubrany w perukę Ludwika XIV. W lewej dłoni z władczą gracją trzyma barokowe zwierciadło, w którym widzi siebie jako dawnego właściciela pałacu, bpa Zadzika, prawą zaś wyciąga, jakby od niechcenia, do prof. Lorentza, hojnie obdarowującego go skarbami polskiej kultury, które wyjmuje ze swojej szkatuły. Obraz trafnie ujmie wydarzenie, jego kontekst i głównego aranżera. Choć prof. Lorentz nie tylko Kielce wspomagał depozytami, však korzyści z jego wsparcia czerpały także Płock, Szczecin czy Toruń, jednak liczba i jakość obiektów pozyskanych dla pałacu w Kielcach, jego zaangażowanie na rzecz kieleckiego muzeum były imponujące. Praca dyrektora to także praca zespołu muzealnego. Warto wspomnieć o filarach, na których ówczesny „lider” muzeum mógł się opierać i które cenił. Wśród nich Aleksandra Dobrowolska, organizatorka muzeów: Henryka Sienkiewicza w Oblęgorku, Stefana Żeromskiego w Kielcach i Jana Kochanowskiego w Czarnolesie, które za dyrektora Obornego stały się oddziałami Muzeum, archeolog Janusz Kuczyński – autor znakomitych artykułów naukowych, m.in. o kieleckiej pobiskupiej rezydencji, z którym Alojzy Oborny napisze przewodnik po pałacu⁷ czy Barbara Modrzejewska, z którą przygotowuje publikację o zbiorach malarstwa polskiego⁸. Galeria Malarstwa Polskiego tworzona była przez Alojzego Obornego od początku jego kieleckiej drogi. Zastane przez niego zbiory miały charakter regionalny. Malarstwo reprezentowały głównie portrety z tzw. mienia podworskiego czy urokliwe pejzaże Józefa Szermentowskiego.



5. Galeria malarstwa polskiego z krakowskich Sukiennic w Muzeum Narodowym w Kielcach, otwarcie 18 stycznia 1991 r., archiwum rodziny

5. Gallery of Polish painting from the Cracow Cloth Hall at the National Museum in Kielce, Opening on 18 January 1991, family collection

Jednym z priorytetów dyrektora było rozbudowywanie kolekcji polskiego malarstwa. Wiedza historyka sztuki i intuicja dawały mu zdolność wyłuskiwania i pozyskiwania do zbiorów obiektów wysokiej klasy. Krążyły anegdota o tym, w jaki sposób ubiegał specjalistów muzeów narodowych w zdobywaniu co bardziej cennych obiektów. W takich wyścigach pozyskana została *Dziewczynka w czerwonej sukience* Józefa Pankiewicza – ikona Galerii, ukochany obraz dyrektora, *Paganini* Felicjana Szczęsnego Kowarskiego czy osiemnastowieczna pałacowa tapiseria *Triumf Ateny*. Do „annałów” przeszły odkryte przez dyrektora, uchodzące niegdyś za zaginione, *Skarby sezamu* Stanisława Wyspiańskiego – słynny prezent ślubny dla Dagny i Stanisława Przybyszewskich, które wyciągnął zza szafy krakowskiego marszanda, rekomendowane przez jego właściciela jako „knot”⁹. Kiedy dziś analizujemy liczbę i wartość artystyczną zbiorów zakupywanych wówczas dla kieleckiego, najpierw przecież skromnego regionalnego muzeum, można oniemiać ze zdziwienia graniczącego z podziwem, niedyktowanego wszak egotyzmem romantycznym przez lata związanej z bohaterem wspomnienia piszącej te słowa. Warto przeanalizować kroniki „Roczników Świętokrzyskich”, sterty wydań kieleckiego „Echa Dnia” oraz innych gazet i czasopism z artykułami o sztuce Alojzego Obornego czy audycje radiowe przybliżające szczegóły o skali, wartości pozyskiwanych do kolekcji dzieł i okolicznościach im towarzyszących. Grassi, Michałowski, Kostrzewski, Gerson, Brandt, A. Gieryski, Wyczółkowski, M. Gottlieb, Małczewski, Boznańska, Wyspiański, Pankiewicz, Krzyżanowski, Wojtkiewicz, Gwozdecki, Weiss, Frycz czy Zak to nazwiska tworzące od lat kielecką pałacową

galerię malarstwa, sytuowaną w skali kraju na V–VI miejscu. Te osiągnięcia – gromadzenie zbiorów, pozyskanie pałacu i organizacja jego wnętrza, jak również nowatorskie propozycje i działania w zakresie oświaty, poziom wiedzy i wysiłek zespołu muzealnego pozwoliły dyrektorowi doprowadzić Muzeum Świętokrzyskie do rangi muzeum narodowego.

Stało się to 15 października 1975 r. zarządzeniem ministra kultury i sztuki. Oficjalna uroczystość odbyła się 20 listopada tego samego roku. Reprezentacyjna Izba Stołowa Górna zapełniła się wówczas gośćmi, wśród których znaleźli się wybitni przedstawiciele nauki i kultury – wspomniany już prof. Jerzy Szablowski, dyrektor Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, prof. Kazimierz Michałowski, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, przekazujący na własność kieleckiemu muzeum siedemnastowieczną tapiserię *Święta Rodzina na tle pejzażu ogrodowego*¹⁰. Znaczenie tego wydarzenia mogą dziś docenić w pełni tylko ci, którzy pamiętają miasto nad Silnicą tamtych lat. Kielce zyskały rangę ponadregionalną, posiadając siódme w Polsce muzeum narodowe ze zbiorami artystycznymi.

Poziom, na którym znalazło się kieleckie muzealnictwo, pozwolił dyrektorowi i ówczesnym władzom na działania z większym rozmachem, lokując kielecką ofertę muzealną w kulturalnej przestrzeni Europy. W kolejnych latach Muzeum Narodowe w Kielcach udostępniało swoje wystawy w Atenach, Berlinie, Londynie, Pradze, Helsinkach, Norimberdze, Chemnitz czy Höxter. W aterskiej Pinakotece Narodowej wystawa *Polskie malarstwo krajobrazowo-rodzajowe XIX i XX wieku* była sukcesem sztuki polskiej, po raz pierwszy pokazywanej w ojczyźnie Fidasza na tak dużą

skalę, spotykając się z szerokim oddźwiękiem w kilkunastu gazetach i tygodnikach, przynosząc „rewizytę” sztuki greckiej w Kielcach¹¹. W Londynie uwagę przykuwał *Polski portret reprezentacyjny XVII i XVIII wieku*. Wymiana kulturalna i szerokie kontakty europejskie pozwalały na prezentację także zbiorów obcych w mieście nad Silnicą. Wystawa akwafort holenderskiego wybitnego grafika Ru van Rossema, sztuka grecka, zbiory niemieckie podnosiły wartość muzealnej oferty Kielc. Muzeum znalazło się w Europie, zanim Polska formalnie przystąpiła do Unii Europejskiej. Jego zbiory i miejsce ich prezentacji budziły szacunek obcokrajowców, a otwartość dyrektora Obornego na współpracę przekładała się na jego wieloletnie kontakty i przyjaźnie z dyrektorami i artystami z Aten, Helsinek, Niemiec i Holandii, w której w latach 70. Alojzy Oborny spędził miesiące na stypendium jako historyk sztuki. Trwałość tych relacji wpłynęła w jakimś stopniu na życie osobiste i zawodowe także piszącej te słowa, towarzyszącej dyrektorowi jako małżonka i dzielącej jego pasję od 1993 r. Lata 80. XX w. dla Muzeum Narodowego w Kielcach to też czas bardzo wartościowych i docenianych przez jury Konkursu na Wydarzenie Muzealne Roku Sybilla muzealnych wystaw i publikacji, jak wystawy: *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów*, *Pejzaż Wojciech Weissa* (Łukasz Kossowski), katalog broni (Ryszard de Latour), inwestycji (m.in. remont skrzydła południowego i jego części zachodniej oraz innego budynku pałacowego, umieszczenie w nich administracji, pracowni

naukowych i magazynów zbiorów, remont głównego korpusu pałacu, w kolejnych latach remont pałacyku Sienkiewiczza w Oblęgorku). Niechęć dyrektora do fraternizowania się z ówczesnymi władzami i nieukrywane kontakty z ówczesnym biskupem ordynariuszem „skazały go” w 1987 r. na trzyletnią banicję do Krakowa, gdzie w Muzeum Narodowym pełnił funkcję zastępcy dyrektora ds. naukowych¹². W nowych warunkach społeczno-politycznych, po trzech latach, powrócił do Muzeum Narodowego w Kielcach, kontynuując nie tylko misję muzealną podjętą przed laty. Poza muzeum nadal pracował jako wykładowca historii sztuki w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Kielcach, współpracował z dziennikami, periodykami kulturalnymi oraz Radiem Kielce jako publicysta i felietonista popularyzujący sztukę. Był też współzałożycielem i członkiem Rotary Club w Kielcach, należał do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, którego kielecki oddział współorganizował kilkadziesiąt lat wcześniej oraz do Polskiego Komitetu Narodowego ICOM.

3 czerwca 1991 r. Alojzy Oborny przyjmował Jana Pawła II, który poza oficjalnym planem złożył wizytę w pałacu kieleckim jako sukcesor biskupów krakowskich, żywo interesując się zbiorami i pamiętając poprzednie spotkanie z dyrektorem Obornym w Krakowie, kiedy sam był jeszcze kardynałem metropolitą krakowskim. Jej owocem stały się wypożyczone dla pałacu w Kielcach portierze herbowe bpa Jakuba Zadzik. Lata 90. XX w., czas przemian, trudny dla instytucji kultury, działających przy ograniczonych budżetach, bez możliwości



6. Władysław Aleksander Malecki – poeta pejzażu – wykład Alojzego Obornego w ramach projektu *Malecki – urzeczeni pejzażem*, promującego obraz *Pejzaż z okolic Szydłowca* W.A. Maleckiego zakupiony do zbiorów szydłowieckiego muzeum, 21 marca 2016 r., Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu – zamek, archiwum Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu

6. Władysław Aleksander Malecki; *Poet of Landscape*: Alojzy Oborny's lecture as part of the *Malecki: Enchanted with Landscape* Project promoting the painting *Landscape from around Szydłowiec* by W.A. Malecki purchased for the Szydłowiec Museum, 21 March 2016, Museum of Folk Musical Instruments in Szydłowiec: Castle, Museum's archives

pozyskiwania środków unijnych, był jednak dla muzeum kieleckiego pomyślny. To kolejne inwestycje i sukcesy wystawieniczne, dostrzegane przez jury ogólnopolskich konkursów: *Sztuka niemiecka w zbiorach polskich* (Anna Gliwińska), pierwsza monograficzna wystawa malarstwa wybitnego polskiego pejzażysty Władysława Aleksandra Maleckiego (scenariusz i katalog Alojzy Oborny), *Ornamenta ecclesiae: sztuka sakralna diecezji kieleckiej* (Krzysztof Myśliński). Szczególnie dwie pierwsze z wymienionych miały fundamentalne znaczenie dla kieleckiego muzeum. Znakomity monachijski, pejzażysta o niepowtarzalnym dukiem pędzla – Malecki, urodzony w podkieleckim Masłowie, został wyjęty z mroków zapomnienia i przywrócony światu. *Sztuka niemiecka...* w opinii obserwatorów wydarzeń tamtych lat, jak przypominał podczas uroczystości pogrzebowych w katedrze kieleckiej Juliusz Braun – w latach 80. dziennikarz, potem poseł na sejm, członek Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, prezes zarządu TVP – była wyrazem odwagi dyrektora w przełamywaniu niechęci do drażliwego, trudnego tematu i przyczyniła się do budowania mostu porozumienia z zachodnim sąsiadem. Ten czas to także m.in. wystawa prezentująca malarstwo polskie z galerii w krakowskich Sukiennicach (1991), stworzenie nowego scenariusza Galerii Malarstwa Polskiego i ulokowanie jej w skrzydle

północnym pałacu, po jego remoncie wykonanym za pozyskane przez dyrektora środki finansowe w Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, prace konserwatorsko-budowlane przywracające blask wnętrzu pałacowemu czy odtworzenie przy pałacu ogrodu włoskiego ze środków pozyskanych od miasta.

Po odejściu na emeryturę Alojzy Oborny wciąż działał jako ekspert, członek i przewodniczący rad muzealnych, członek Rady ds. Muzeów przy Ministrze Kultury. Najwięcej czasu poświęcał jednak rodzinie i podróżom. Cieszył się życiem w najdrobniejszych, czasami wydawałoby się prozaicznych przejawach. Sekundował ludziom polskiego sukcesu. Był gorącym kibicem Igi Świątek, Korony Kielce i wszystkich, których talent wynosił Polskę na arenie międzynarodowej. Podziwiał i promował piękno polskiej sztuki, architektury – tu, jako historyk sztuki, ujawniał ukrytą nutę romantyzmu. Do końca kochał kielecki pałac. Każda udana inwestycja utrwalała urok i podkreślająca godność tego zabytkowego obiektu bardzo go cieszyła. Z troską podchodził do spraw rodziny, która miała dla niego ogromną wartość. W życiu prywatnym nie używał wielkich słów. Zawsze czyny były wyrazem jego uczuć, jego oddania. Aktywny do końca. Odszedł jako osobowość należąca do dawnego świata odpowiedzialności, pasji i wartości etycznych.

Streszczenie: Alojzy Oborny (1933–2022) historyk sztuki (magister 1955), asystent w Muzeum WnętrzPałacowych w Pszczynie (1955–1958), kierownik Muzeum w Raciborzu (1958–1961), wieloletni dyrektor Muzeum Świętokrzyskiego, od 1975 r. Muzeum Narodowego w Kielcach (1961–1987, 1990–2002), zastępca dyrektora ds. naukowych w Muzeum Narodowym w Krakowie (1987–1990). Współorganizator i członek honorowy Oddziału Kieleckiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Wieloletni członek Rady ds. Muzeów przy Ministrze Kultury, przewodniczący i członek rad muzealnych. Współzałożyciel i członek Rotary Club w Kielcach. Jako popularyzator sztuki współpracował z kieleckimi dziennikami i periodykami

kulturalnymi oraz Radiem Kielce. Dzięki jego staraniom Dawny Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach pozyskany został dla Muzeum Świętokrzyskiego (1971), które następnie doprowadził do godności Muzeum Narodowego (1975). Aktywny organizator życia muzealnego. Od lat 70. XX w. inicjator, organizator i współorganizator międzynarodowej wymiany kulturalnej lokującej kieleckie zbiory muzealne i ofertę kieleckiego muzeum w orbicie europejskiej przestrzeni kulturalnej. Twórca Galerii Malarstwa Polskiego Muzeum Narodowego w Kielcach. Ekspert w dziedzinie malarstwa polskiego. Autor i współautor kilkudziesięciu publikacji i książek z zakresu sztuki, szczególnie malarstwa polskiego, a także wystaw muzealnych.

Słowa kluczowe: historyk sztuki, muzealnik, popularyzator sztuki, dyrektor, Muzeum Świętokrzyskie, Muzeum Narodowe w Kielcach.

Przypisy

- ¹ A. Oborny, *Pałac w Pszczynie. Dzieje budowlane i artystyczne*, Pszczyna 1972.
- ² Zob. <https://web.archive.org/web/20141020150119/http://muzeum.raciborz.pl/historia.php> [dostęp: 4.10.2022].
- ³ A. Oborny, *Ziemia raciborska. Informator*, Warszawa 1958.
- ⁴ Idem, *Muza okręgu kieleckiego. Stan obecny – plany i zamierzenia na przyszłość*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1963, t. 1, s. 11.
- ⁵ Idem, *Kronika muzealna 1968*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1970, t. 6, s. 681.
- ⁶ Idem, *Kronika muzealna 1971*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1973, t. 8, s. 421-422.
- ⁷ J. Kuczyński, A. Oborny, *Pałac w Kielcach. Przewodnik*, Kraków 1981.
- ⁸ *Zbiory malarstwa polskiego. Katalog*, B. Modrzejewska, A. Oborny (oprac.), Warszawa 1971.
- ⁹ *Skarby sezamu. Obiekt tygodnia*, https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2012/pokaz/136,skarby_sezamu,2 [dostęp: 4.10.2022].
- ¹⁰ A. Oborny, *Kronika muzealna 1975*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1977, t. 10, s. 513-518.
- ¹¹ J. Kuczyński, A. Oborny, E. Postoła, *Kronika muzealna 1979-1982*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1984, t. 13, s. 386.
- ¹² W skierowanym do władz piśmie wyrażającym poparcie dla dyrektora Alojzego Obornego prof. Aleksander Gieysztor pisał m.in.: *Muzeum Narodowe w Kielcach dzięki wydanej, pełnej oddania i wysoce kompetentnej pracy jego dyrektora pozyskało bardzo dobry zespół pracowniczy, ukształtowało cenne zbiory, uzyskało autorytet naukowy i ekspozycyjny w kraju, nawiązując też pożyteczne kontakty zagraniczne*. J. Kuczyński, *Kronika muzealna 1987*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 1993, t. 17, s. 337-338.

dr Aneta I. Oborny

Doktor nauk humanistycznych, historyk kultury, muzykolog, publicysta, krytyk muzyczny, kustosz dyplomowany. Autor książek i artykułów naukowych z zakresu problematyki muzycznej, w ostatnich latach przedstawianej w perspektywie interdyscyplinarnej, w szczególności w odniesieniu do sztuk pięknych; autor wystaw oraz projektów muzealnych. Juror ogólnopolskich konkursów. Członek ICOM. Od 2011 r. dyrektor Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu; dyrektormlim@muzeuminstrumentow.pl.

Word count: 5 161; **Tables:** –; **Figures:** 6; **References:** 12

Received: 09.2022; **Accepted:** 09.2022; **Published:** 10.2022

DOI: 10.5604/01.3001.0016.0556

Copyright©: Some rights reserved: National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o.

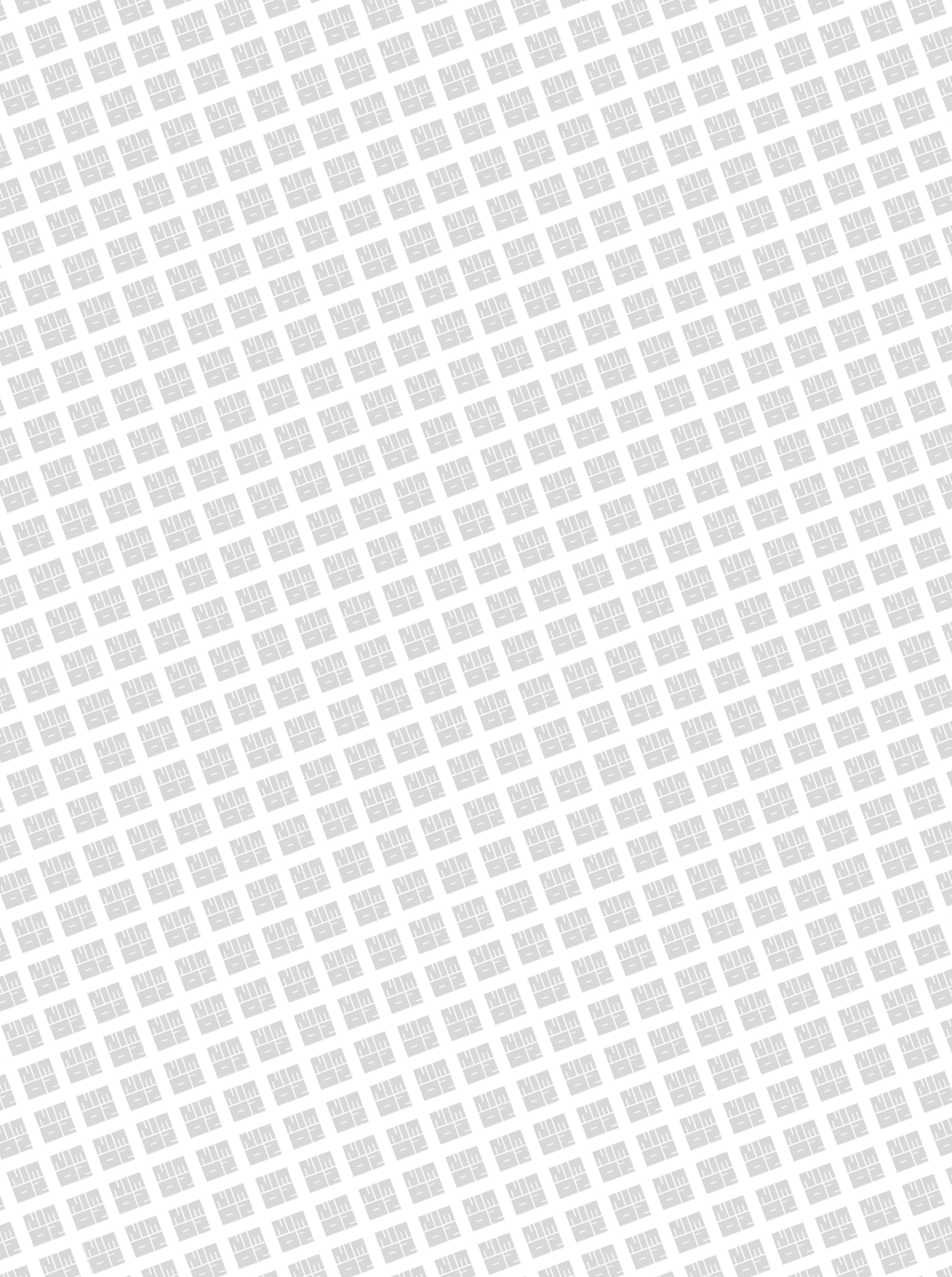


This material is available under the Creative Commons – Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). The full terms of this license are available on: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Oborny A.I.; ALOJZY OBORNY (1933–2022) – WSPOMNIENIE ŻONY. *Muz.*, 2022(63): 194–201

Table of contents 2022: <https://muzealnictworocznik.com/issue/14332>



Regulamin publikacji prac w czasopiśmie naukowym „Muzealnictwo”

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

1. Czasopismo „Muzealnictwo” publikuje prace oryginalne i przeglądowe w języku polskim i angielskim z dziedziny muzealnictwa i nauk pokrewnych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki związanej z aktywnością muzeów: historii muzeów i kolekcji muzealnych, badań naukowych prowadzonych przez muzealników, badań proveniencyjnych muzealiów, edukacji w muzeach, digitalizacji zbiorów muzealnych, promocji muzeów, prawa obowiązującego muzea i prawa tworzonego dla muzeów, muzealnictwa za granicą, recenzji książek dotyczących muzealnictwa, słownikowych biogramów osób zasłużonych dla polskiego muzealnictwa, wspomnień pośmiertnych o muzealnikach. Artykuły przysłane do publikacji nie mogą być wcześniej publikowane w formie drukowanej lub elektronicznej zarówno w części, jak i w całości. Prace zakwalifikowane do druku, na podstawie umów zawieranych z autorami, stają się własnością Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.

2. Artykuły publikowane są w formie elektronicznej na stronie www.muzealnictworocznik.com. Prace umieszczane są na stronie niezwłocznie po zaakceptowaniu przez redakcję czasopisma i przejściu procesu recenzji, opracowania językowego i autoryzacji. Drukowana wersja ukazuje się z częstotliwością roczną jako zbiór prac opublikowanych wcześniej na stronie internetowej czasopisma.

3. Artykuły przedkładane do publikacji należy wgrać do elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów na stronie www.muzealnictworocznik.com, zakładka: „Złóż manuskrypt”.

4. Prace można też przysłać drogą elektroniczną na adres muzealnictwo@nimoz.pl lub mkocus@nimoz.pl. Artykuły zapisane na nośniku USB należy przysłać na adres pocztowy redakcji.

- Teksty powinny być przygotowane w postaci dokumentu MS Word lub pliku RTF, o objętości nie większej niż 12 stron znormalizowanego tekstu (21 600 znaków ze spacjami).
- Do tekstu właściwego artykułu należy dołączyć streszczenie (maksimum 1800 znaków ze spacjami), słowa kluczowe (minimum 5 słów kluczowych) oraz notę biograficzną autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami) wraz z numerem/numerami ORCID.
- W tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje.
- Ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję) ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji lub przedruku zamieszczanych ilustracji.

5. Data otrzymania kompletnych materiałów składających się na pracę jest uważana za datę wpłynięcia pracy do redakcji, o czym zawiadamiany jest autor.

6. Redakcja zastrzega, iż umieszczenie artykułu na stronie www.muzealnictworocznik.com lub przysłanie go do wydawcy nie oznacza jego automatycznej publikacji w czasopiśmie „Muzealnictwo”. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

7. W przypadku odrzucenia artykułu przez redakcję autor zostanie poinformowany o odmowie publikacji w terminie 30 dni od chwili złożenia artykułu, a przysłane materiały zostaną usunięte z bazy artykułów redakcji.

8. Poszczególne elementy pracy wgranej na stronę www.muzealnictworocznik.com powinny być umieszczone w następującej kolejności:

Praca oryginalna (w języku polskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja,
- określenie charakteru pracy autorów artykułu (prace, które faktycznie były wykonywane w trakcie przygotowywania artykułu):

A – projekt badań,

B – wykonanie badań,

C – analiza statystyczna,

D – interpretacja danych,

E – przygotowanie manuskryptu,

F – przegląd piśmiennictwa,

F – przegląd piśmiennictwa,

G – finansowanie badań,

- ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana,
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami z podziałem na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja,
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy podzielona na części: wstęp, materiały i metody, wyniki, dyskusja, podziękowania,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami),
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji,
- tabele ponumerowane liczbami arabskimi i opatrzone tytułami należy dołączyć w oddzielnych plikach MS Word,
- rysunki i wykresy należy numerować jak ilustracje i dołączyć do pracy w oddzielnych plikach MS Word,
- jakość wykonania ilustracji powinna zapewnić czytelność po publikacji,
- jeżeli materiał ilustracyjny jest przedrukowywany z innych prac należy uzyskać zgodę na przedruk.

Praca przeglądowa (w języku polskim lub angielskim):

- tytuł pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim),
- imię i nazwisko autora/autorów oraz ich afiliacja (ewentualnie nazwa instytucji, w ramach działania której praca została napisana),
- adres autora odpowiedzialnego za korespondencję, czyli kontakt z redakcją (adres pocztowy, adres poczty elektronicznej),
- streszczenie pracy w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, maksimum 1800 znaków ze spacjami),
- słowa kluczowe w języku polskim (lub w języku polskim i angielskim, minimum 5 słów kluczowych),
- spis skrótów i inne informacje (jeżeli jest to uzasadnione),
- treść pracy,
- w tekście należy zaznaczyć miejsca umieszczenia tabel, wykresów i ilustracji,
- ilustracje należy dołączyć w osobnych plikach JPG (rozdzielczość minimum 300 dpi, w liczbie do 10, do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami zamieszczonymi w oddzielnym pliku MS Word – autor artykułu zobowiązany jest mieć prawo do publikacji zamieszczanych ilustracji,
- przypisy,
- spis piśmiennictwa (do 100 pozycji),
- nota biograficzna autora/autorów (maksimum 500 znaków ze spacjami) wraz z numerem ORCID.

9. Przypisy i piśmiennictwo:

Przypisy umieszczamy po tekście właściwym artykułu, stosując następujące zasady ich zapisu:

- tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie,
- tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki, projektów oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy zapisać kursywą,
- cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego zapisując je kursywą,
- konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką,
- cytując treści internetowe stosujemy zapis zawierający adres strony internetowej oraz datę odczytu, np. www.muzealnictworocznik.com [dostęp: 06.12.2017].

Przypisy powinny być zapisane według przykładów:

- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- *Tytuł*, Imię i Nazwisko (red.), Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: Imię i Nazwisko, *Tytuł*, Wydawca, Miejsce wydania Rok wydania, s. xxx.
- Imię i Nazwisko, *Tytuł*, w: „*Tytuł czasopisma*”, Numer lub data wydania, s. xxx.

Piśmiennictwo (bibliografię) umieszczamy po wykazie przypisów stosując następujące zasady i kolejność zapisu poszczególnych pozycji bibliografii:

- obowiązuje porządek alfabetyczny według nazwisk autorów wykazanych pozycji,
- należy podać pełne nazwisko i imię autora (podawane są nazwiska wszystkich autorów, chyba że ich liczba przekracza 15), tytuł pracy, jeżeli mamy do czynienia z przekładem – imię i nazwisko tłumacza, nazwę wydawnictwa, miejsce i rok wydania publikacji,

- tytuły książek i artykułów zapisujemy kursywą,
- tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowach, prostą czcionką.

10. Recenzowanie artykułów:

- Wszystkie przedłożone do publikacji artykuły przechodzą przez procedurę preselekcji (ocenę kolegium redakcyjnego), do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku tej procedury. Prace recenzowane są przez dwóch niezależnych recenzentów. Intencją redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego. W procesie recenzji zastosowanie ma zasada tzw. podwójnie ślepej oceny, która powoduje, że autorzy i recenzenci nie znają swoich tożsamości. Recenzja ma formę pisemną i kończy się sugestiami recenzenta dotyczącymi niezbędnych poprawek i uzupełnień oraz końcowym wnioskiem o dopuszczeniu artykułu do publikacji lub odrzuceniu go. Sekretarz redakcji informuje autorów o uwagach i sugestiach recenzentów. Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku. Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów numeru w wersji drukowanej czasopisma.
- Autor po zapoznaniu się z treścią recenzji może podjąć decyzję o wprowadzeniu do artykułu sugerowanych przez recenzentów korekt i uzupełnień. Autor zobowiązany jest nanieść korekty i uzupełnienia w terminie wskazanym przez redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.
- Artykuł poprawiony przez autora zostaje skierowany do opracowania językowego i ponownie przekazany autorowi do autoryzacji. Autor zobowiązany jest odesłać zautoryzowany tekst w ciągu trzech dni od daty jego otrzymania.

11. „Ghostwriting” oraz „guest authorship”:

Wszystkie wykryte przypadki nierzetelności naukowej w postaci plagiatów, praktyk „ghostwriting” oraz „guest authorship” będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Z „ghostwriting” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji bez ujawnienia swojego udziału. Z „guest authorship” („honorary authorship”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora był znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji.

12. Ostateczna decyzja co do publikacji artykułów należy do redaktora naczelnego i kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”.

Adres redakcji:

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”
Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów
ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl lub mkocus@nimoz.pl

Adres wydawcy:

Index Copernicus International Sp. z o.o.
ul. Kasprzaka 31A/184, 01-234 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 487 53 93
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com lub office@indexcopernicus.com

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”, działając w imieniu Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, oraz wydawca czasopisma – Index Copernicus International Sp. z o.o. uprzejmie dziękują wszystkim autorom, recenzentom i osobom współpracującym z redakcją, które przyczyniły się do powstania tegorocznego numeru czasopisma.

Numer drukowany jest podsumowaniem roku wydawniczego 2022. Wszystkie artykuły w formie elektronicznej były regularnie publikowane w wersji on-line czasopisma pod adresem www.muzealnictworocznik.com

Zachęcamy Państwa do nawiązania współpracy z czasopismem w kolejnym roku wydawniczym. Redakcja rocznika przyjmuje już artykuły naukowe na rok 2023. Manuskrypty powinny być przygotowane zgodnie z powyższym regulaminem publikacji. Autorzy chcący zgłosić pracę do redakcji powinni skorzystać z elektronicznego systemu zgłaszania manuskryptów, który jest dostępny na stronie internetowej rocznika. W razie jakichkolwiek pytań prosimy o kontakt z redakcją lub z wydawcą.

Zapraszamy Państwa do współpracy oraz aktywnego uczestnictwa w tworzeniu czasopisma „Muzealnictwo”.

Publishing Terms and Conditions of the Scientific Journal 'Museology'

pISSN 0464-1086, eISSN 2391-4815

1. The journal 'Museology' publishes original works and reviews in both Polish and English concerning museology and related disciplines, in particular works exploring the subjects of museums' activities: history of museums and their collections, research undertaken by museum curators, provenance studies of museum exhibits, education in museums, digitalisation, promotion, legal regulations in force and those currently created for museums, museums in foreign countries, reviews of books on museology, biographical notes for a dictionary of distinguished professionals in Polish museums' field, obituaries. Submitted articles must not have been published previously, either in print or electronically, as a whole or in part. Authors of works accepted for publication assign their copyright to the National Institute for Museums and Public Collections by signing an agreement.

2. Articles are published in an electronic form on www.muzealnictworocznik.com. They are accessible on the website soon after being accepted by an editorial office, positively reviewed, edited and authorised. The printed version comes out once a year as a collection of all the materials already published on the website.

3. Articles can be submitted by using the online manuscript submission system available on the website www.muzealnictworocznik.com, bookmark: 'Submit manuscript'.

4. Materials for publications can also be sent electronically to: muzealnictwo@nimoz.pl or mkocus@nimoz.pl. If stored on a USB flash drive, they should be sent to the postal address of the editorial office.

- Manuscript should be saved as a MS Word document or a RTF file, not exceeding 12 pages in a standardised format (21 600 characters with spaces).
- Manuscript should be accompanied by: an abstract (maximum 1800 characters with spaces), keywords (minimum 5 keywords), and a biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number/numbers.
- Sections of the manuscript, where relevant illustrations are going to be placed, should be clearly indicated by the author.
- Illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required). Author is obliged to obtain any necessary permissions for publishing or reprinting attached illustrations.

5. A date when the complete materials for publication are delivered to the editorial office is regarded as a date of the submission, of which the author is notified.

6. Submitting an article via the online system or by posting it to the publisher does not automatically imply it will be published in the journal 'Museology'. A final decision on its publication is made by the Editor-in-Chief and the editorial council of the journal.

7. In case the article is not accepted by the editorial office, the author will be informed about it within 30 days from the date of its submission; any materials sent for publication will be deleted from the 'Museology' editorial database.

8. Individual components of the article submitted via the online system on www.muzealnictworocznik.com should be delivered in the following order:

Original work (in Polish language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliations,
- the type of works done by the authors (nature of studies actually conducted prior to completion of the article):

A – research project,

B – conducting research,

C – statistical analysis,

D – interpretation of data,

E – preparing the manuscript,

F – literature review,

G – research funding,

- the name of an institution, if applicable, in which the study was conducted,
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),
- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces) with sections: introduction, materials and methods, results, discussion,
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual article divided into sections: introduction, materials and methods, results, discussion, acknowledgements,
- endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number,
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- tables, marked by Arabic numerals and explanatory titles, should be attached in separate MS Word files,
- drawings and diagrams should be numbered similarly to illustrations and attached to the article in form of separate MS Word files,
- resolution of the images should be high enough so that their quality after publishing is not compromised,
- in case the illustration originates from other publication, it is crucial to obtain permission for reprinting it.

Review (in Polish or English language):

- the title in Polish (or in both Polish and English),
- first and second names of the author/authors and their affiliation (the name of an institution, if applicable, in which the review was written),
- the address of an author responsible for the contact with the editorial office (postal address, e-mail address),
- the abstract in Polish (or in both Polish and English, maximum 1800 characters with spaces),
- keywords in Polish (or in both Polish and English, minimum 5 keywords),
- the list of abbreviations and other information (if necessary),
- the actual manuscript,
- indication of the approximate location for each table, diagram or illustration within the manuscript,
- illustrations should be attached in separate JPG files (resolution minimum of 300 dpi, no more than 10 in total, for selection by the editorial team); they should be numbered and captioned (separate MS Word file for captions is required); the author is obliged to obtain permission for publishing illustrations, if necessary,
- endnotes,
- the list of literature (up to 100 titles),
- the biographical note of the author/authors (maximum 500 characters with spaces) with ORCID number.

9. Endnotes and literature:

References to the sources should be placed at the end of the article, according to the following guidelines:

- titles of periodicals should be written in inverted commas,
- titles of books and their parts, i.e. chapters and articles, titles of artworks, projects, foreign terms within the manuscript should be written in italics,
- quotations should be distinguished from the main text by using italics,
- parts of text needed to be highlighted should be written in bold,
- when quoting the Internet sources, an address of the website is required as well as the date when the content was accessed, e.g. www.muzealnictworocznik.com [access: 06.12.2017].

While preparing endnotes, please follow guidelines below:

- First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- *Title*, First name and Surname (ed.), Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: First name and Surname, *Title*, Publisher, Place of publishing Year of publishing, p. xxx.
- First name and Surname, *Title*, in: 'Title of periodical', Number of issue or date of edition, p. xxx.

Literature (bibliography) should be placed after endnotes, in accordance with following requirements:

- individual items are ordered alphabetically by names of their authors,
- full surname and first name of the author should be given (names of all the authors are required unless there are more than 15 of them), title of the work, in case of the translated work – first name and surname of the translator, name of the publisher, place and year of publishing,

- titles of books and articles should be written in italics,
- titles of periodicals and serial publications should be written in inverted commas, in a normal font-style.

10. Reviewing of the articles:

- All the submitted articles first undergo the procedure of pre-selection (an evaluation of the editorial council); it is followed by the reviewing procedure concerning those pre-selected as a result of the council's debate. Articles are assessed by two independent reviewers. It is an intention of the editorial office that at least one of the reviewers is a practitioner in the museum field. The procedure is based on the so-called double-blind evaluation, which means that both authors and reviewers stay anonymous throughout the review process. The review is in a written form, with the conclusion containing suggestions for necessary improvements and corrections, as well as the recommendation, whether the article should be accepted to be published or rejected. The secretary of the editorial office informs the authors about the suggestions and recommendations of the reviewers. The editorial office does not send back the rejected articles. The full list of the reviewers is accessible both on the website of the journal 'Museology' and in its printed edition.
- After reading the reviews, author can make a decision if intends to revise the article according to suggestions given by reviewers. When deciding to do so, author should meet the deadlines indicated by the editorial office. Editors reserve the right to introduce small corrections and abbreviations.
- The revised article is then edited by the editorial team, and sent back to the author for authorisation. Author is obliged to return the authorised article within three days.

11. 'Ghostwriting' and 'guest authorship':

If any dishonest practices are discovered, such as plagiarism, 'ghostwriting' or 'guest authorship', they will be exposed, including notification of relevant entities (institutions where authors are employed, scholars' societies, editors of scholarly journals associations etc.). 'Ghostwriting' occurs when an individual makes a substantial contribution to the research being published but is not listed as an author. 'Guest authorship' ('honorary authorship') occurs when an individual regarded as an author/co-author of the publication had in fact a marginal contribution or none.

12. The final decision on publishing the submitted articles is made by the Editor-in-Chief along with the 'Museology' editorial council.

Address of the editorial office:

Editorial office of the journal 'Museology'
National Institute for Museums and Public Collections
Goraszewska Street 7, 02-910 Warszawa
tel.: (+48 22) 256 96 03
e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl or mkocus@nimoz.pl

Address of the publisher:

Index Copernicus International Ltd.
Kasprzaka Street 31A/184, 01-234 Warszawa
tel./fax: (+48 22) 487 53 93
e-mail: p.stypulkowski@indexcopernicus.com or office@indexcopernicus.com

The editorial office of the annual journal 'Museology', acting on behalf of the National Institute for Museums and Public Collections, together with the publisher – Index Copernicus International Ltd., would like to express appreciation and gratitude to all the authors, reviewers, and those taking part in preparation of the current issue of the periodical.

The printed edition gathers the publications of the year 2022. All the articles in an electronic version have been published on a regular basis on www.muzealnictworocznik.com

We invite you to cooperate with the 'Museology' editorial office in the next year. The submission of the scholarly articles to be published in 2023 has already started. Manuscripts should be prepared in accordance with the publishing regulations listed above. Authors who wish to submit their articles are kindly asked to use the online manuscript submission system accessible on the journal's website. Please contact either the editorial office or the publisher in case of any questions.

If you ever wish to cooperate with us on preparing future issues of the journal 'Museology', your participation will be always welcomed and appreciated.

RECENZENCI NUMERU 63, ROK 2022

prof. dr hab. Irena Dżurkowska-Kossowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. dr hab. Wojciech Kowalski (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
prof. dr hab. Roman Kozłowski (Instytut Katalizy i Fizykochemii Powierzchni im. Jerzego Habera Polskiej Akademii Nauk)
prof. dr hab. Piotr Tadeusz Kwiatkowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny)
prof. dr hab. inż. Robert Sitnik (Politechnika Warszawska)
prof. IS PAN dr hab. Marta Leśniakowska (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk)
prof. ucz. dr hab. Mateusz Bieczyński (Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu)
prof. ucz. dr hab. Małgorzata Bogunia-Borowska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
prof. ucz. dr hab. Łukasz Gaweł (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
prof. ucz. dr Jerzy Gorzelik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
prof. ucz. dr hab. Piotr Korduba (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. ucz. dr hab. Hubert Kowalski (Uniwersytet Warszawski)
prof. ucz. dr hab. Leszek Krutulski (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku)
prof. ucz. dr hab. Piotr Oszczanowski (Muzeum Narodowe we Wrocławiu)
prof. ucz. dr hab. Monika Rekowska (Uniwersytet Warszawski)
prof. ucz. dr hab. Tomasz F. de Rosset (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
prof. ucz. dr hab. Jolanta Skutnik (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
prof. ucz. dr hab. Wojciech Szafrąński (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. ucz. dr hab. Maciej Szymanowicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
prof. ucz. dr hab. inż. Ewa Wszendybył-Skulska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr hab. Agata Kubala (Uniwersytet Wrocławski)
dr Magdalena Białonowska (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)
dr Agnieszka Chmielewska (Uniwersytet Warszawski)
dr Hubert Czachowski (Muzeum Etnograficzne im. Marii Znamierowskiej-Prüfferowej w Toruniu)
dr Janusz Czop (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)
dr Wojciech Dominiak (Muzeum im. o. Emila Drobrego w Rybniku)
dr Iwona Gredka-Ligarska (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr Paulina Gwoździewicz-Matan (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
dr Paweł Ignaczak (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
dr Alicja Jagielska-Burduk (Uniwersytet Opolski)
dr Katarzyna Jagodzińska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Leszek Karczewski (Uniwersytet Łódzki)
dr Kamila Kłudkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
dr Szymon Piotr Kubiak (Akademia Sztuki w Szczecinie)
dr Urszula Kuczyńska (Skansen Kurpiowski im. Adama Chętnika w Nowogrodzie, oddział Muzeum Północno-Mazowieckiego w Łomży)
dr Elżbieta Nieroba (Uniwersytet Opolski)
dr Rafał Pakuła (Muzeum Getta Warszawskiego)
dr Renata Pater (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Karolina Radłowska (Uniwersytet w Białymstoku)
dr Anna Straszewska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
dr Piotr Szaradowski (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny)
dr Sylwia Szarejko (Muzeum Pamięci Sybiru)
dr Piotr Szpanowski (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego)
dr Wojciech Walanus (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
dr Joanna Wasilewska (Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka)
dr Anna Wolska (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie)
mgr Ewa Chomicka (Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN)
mgr Aleksandra Głowacz (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
mgr Piotr Górajec (Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie)
mgr Katarzyna Liwak-Rybak (Muzeum Warszawy)
mgr Anita Puzyna (Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów)
mgr Joanna Tabaka (Warszawa, Poznań)
mgr Małgorzata Zajac (Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN)
mgr Robert Zydeł (Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie)

