

Marcin Szelaąg

Doktor historii sztuki, muzeolog, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, wieloletni kierownik Działu Edukacji Muzealnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (2005-2015), kurator wystawy głównej Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu (2015-2016), wicedyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (2016-2017). Współzałożyciel i animator Forum Edukatorów Muzealnych (2006). Zajmuje się współczesną problematyką muzealną, teorią edukacji muzealnej i nowymi technologiami teleinformatycznymi wykorzystywanymi w muzealnictwie. Od 2011 członek ICOM Polska. Autor/współautor książek oraz kilkudziesięciu artykułów o muzealnictwie, kolekcjonerstwie sztuki współczesnej, historii sztuki i edukacji muzealnej.

Adaptacje historycznych wnętrz na przestrzenie muzealne w kontekście współczesnych tendencji wystawienniczych

W niniejszym artykule, poświęconym aranżacji budynków historycznych na przestrzenie muzealne, skoncentruję się na problemie napięcia między sprzecznymi oczekiwaniami muzealników i publiczności oraz na wyzwaniach, jakie stoją wspólnie przed projektantami i kuratorami wystaw w przestrzeniach historycznych. Swoje uwagi będę formułował z perspektywy osoby zaangażowanej w realizację zadania związanego z przygotowaniem ekspozycji we wnętrzu historycznym, która szuka rozwiązania pozwalającego pogodzić oczekiwania muzealników z potrzebami ekspozycyjnymi, uwzględniającymi jednocześnie współczesne trendy w zakresie projektowania wnętrz i wystaw muzealnych, dedykowanych zróżnicowanej publiczności. Projekt, który mam na myśli, dotyczy konserwacji i aranżacji wystawy w wchodzącym w skład zespołu Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie (il. 1). Przy czym celem artykułu nie jest próba wskazania idealnego rozwiązania dla będącej obecnie (druga połowa 2018 roku) w fazie przygotowywania koncepcji projektowej, lecz koncentracja wokół pytania, na ile współczesne doświadczenia w zakresie aranżacji wnętrz ekspozycyjnych mogą lub powinny stanowić semantyczny kontekst, mający wpływ na decyzje merytoryczne odnośnie do sposobu przygotowania wystawy w remontowanym i przeznaczonym na cele wystawiennicze historycznym wnętrzu?

Zacznę jednak od wyjaśnienia, co rozumiem pod wspomnianym napięciem. Przyjęło się uważać, że muzealnicy sprawujący pieczę nad budynkami historycznymi, zwłaszcza takimi, które jednocześnie traktowane są jako miejsce dziedzictwa, z zasady skoncentrowani są na ochro-

nie i zabezpieczeniu nienaruszonej substancji zabytkowej historycznych przestrzeni i miejsc, dążąc do (re)konstrukcji wnętrza, oddającego swym charakterem cechy konkretnych epok historycznych, mód czy stylów, panujących w czasach, kiedy wnętrza te pełniły zupełnie inne funkcje niż muzealne¹. Współczesna publiczność muzeów z kolei spodziewa się również współczesnych form prezentacji treści historycznych, estetycznych i artystycznych, stosowania nowoczesnych rozwiązań wystawienniczych i nierzadko oczekuje zaprezentowania historii związanej z wnętrzem, jego walorów architektonicznych oraz artystycznych w sposób komunikatywny, dostępny i angażujący. Zwraca się uwagę, że przysługuje jej swoista „karta praw” podstawowych, zapewniająca nie tylko prawo do komfortu, orientacji w przestrzeni, miłego przyjęcia, spędzenia przyjemnie czasu, rozrywki, lecz również prawo do rozwijania więzi społecznych, szacunku, zrozumiałej i partnerskiej komunikacji, uczenia się i możliwości wyboru².

Niemniej, dychotomia ta prezentuje uproszczony obraz problemów, jakie wiążą się z przygotowywaniem ekspozycji muzealnej w przestrzeni historycznych wnętrz. Pomija bowiem okoliczności związane z oczekiwaniami i ambicjami osób bezpośrednio zaangażowanych w tworzenie wystaw, takich jak kuratorzy i projektanci, których doświadczenia zawodowe, osobiste i świadomość współczesnych tendencji w wystawiennictwie, sposobów komunikowania i interpretowania treści oraz definiowania w ten sposób wymogów merytorycznych realizowanych wystaw i zakreślania odbiorców mają ogromny wpływ na to, jak ostatecznie napięcie to zostanie rozładowane w postaci konkretnie zrealizowanej ekspozycji.

Wróćmy jednak do kwestii tradycyjnie ujmowanych zadań muzealników, postrzeganych jako strażnicy historycznej substancji powierzonych ich pieczy zabytkowych budynków i wnętrz. W literaturze muzeologicznej dotyczącej tworzenia wystaw w budynkach dziedzictwa co prawda nie znajdziemy idealnej recepty, jak postępować z tego rodzaju przestrzeniami, niemniej często są w niej prezentowane ogólne zasady, które przekładają się na konkretne rekomendacje, co należy brać pod uwagę, przygotowując wystawę w historycznym wnętrzu³. Zasady te i rekomendacje wywodzą się z priorytetów, jakie stawiane są przed muzeami. Te natomiast, wbrew

» 1 Museum & galleries foundation of NSW, Just because it's old: museums and galleries in Heritage buildings, NSW Heritage Office, 2004, s. 12, <https://www.environment.nsw.gov.au/resources/heritagebranch/heritage/justbecause.pdf> [dostęp: 15.03.2018].

» 2 J. Rand, *The Visitors' Bill of Rights*, [w:] *Reinventing the Museum*, Second Edition, red. G. Anderson, Altamira Press 2010, s. 170-190.

» 3 Przykładowo: T. Raphael, M. Burke, *A set of conservation guidelines for exhibitions*, [w:] *Objects Specialty Group Postprints, Volume Seven, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works*, Washington DC 2000, s. 5-20; *Museum Handbook, Part III: Museum Collection Use*, w szczególności rozdział 8, *Using Museum Collections in Historic Furnished Structures*, National Park Service, Washington DC 2007, s. 8:1-8:39, *Historic Housekeeping Handbook*, Minnesota Historical Society, 2000.

pozorom, nie są wcale takie jednoznaczne. We współczesnych studiach muzealnych bowiem podkreśla się, że nie tylko ochrona substancji historycznej (w rozumieniu zarówno budynków, jak i eksponatów ruchomych) stanowi sens istnienia muzeów, ale równie ważne jest interpretowanie i komunikowanie chronionych zasobów zwiedzającym⁴. W tym kontekście projektowanie wystaw w przestrzeni historycznej powinno brać pod uwagę różnorodne oczekiwania i możliwości odpowiadania na nie w przestrzeni oddanej projektantowi i kuratorowi wystawy do dyspozycji. Świadomość znajomości tych potrzeb obejmuje również zrozumienie oczekiwań potencjalnych zwiedzających. Mogą to być chociażby takie rozwiązania, jak strefy relaksu dla osób starszych lub zwiedzających z dziećmi czy też sfery kontemplacji i studiów dla profesjonalistów oraz hobbystów.

Kiedy budynek jest przestrzenią dziedzictwa historycznego, to wraz ze swoją zawartością staje się wystawą. Zazwyczaj znajdują się w nim obiekty stanowiące zamkniętą kolekcję, a one same wymagają minimalnych adaptacji, chociaż z reguły nie w Polsce, gdzie ze względu na tragiczne wydarzenia historyczne zachowało się niewiele tego rodzaju przestrzeni. Niemniej, niemal zawsze należy zwracać uwagę na takie kwestie, jak:

- Jak zwiedzający będą poruszać się po budynku?
- Czy są potrzebne jakieś barierki i blokady oraz gdzie powinny one zostać umieszczone?
- Jakimi środkami zostaną udostępnione treści interpretacji, dla przykładu: poprzez umieszczenie podpisów we wszystkich pomieszczeniach, przedstawienia, jeśli to możliwe wizerunków osób związanych z tymi pomieszczeniami czy budynkami, wyłącznie poprzez oprowadzanie grup przez przewodnika, zainstalowanie dźwięku, animacji, filmów?
- Czy potrzebna będzie oddzielana wystawa prezentująca sam budynek i jego historię?
- Czy jakieś elementy kolekcji znajdują się we wrażliwych miejscach, takich jak: ściany zewnętrzne, kominki, okiennice? Czy można je zdemontować, czy też nie? Jak je zaaranżować, bez niszczenia pierwotnego układu oraz wyglądu i charakteru budynku?
- Jaki rodzaj identyfikacji wizualnej należy użyć?
- Jak ludzie będą reagowali w przestrzeni? Czy będą mieli możliwość dotykania eksponatów, manipulowania urządzeniami, otwierania drzwi itp.? Jeśli tak, to jak zapewnić bezpieczeństwo ludziom i tym

» 4 S.E. Weil, *From Bing About Something to Being For Somebody*, [w:] *Reinventing the Museum...*, s. 170-190.

urządzeniom? Jeśli nie, to w jaki sposób można to kontrolować i ograniczyć⁵?

Poza tym w dziedzinie interpretacji muzea we wnętrzach historycznych stoją przed dylematem, jakiego okresu historię budynku mają prezentować, zwłaszcza jeśli jego dzieje architektoniczne nie są równoległe do wydarzeń, jakie miały w nim miejsce. Tak więc, jak w przypadku innych wystaw, ekspozycje we wnętrzach zabytkowych zmuszają kuratorów i projektantów do odpowiedzi na pytania, jaka historia ma zostać zaprezentowana. Czy dotyczyć ma wydarzeń historycznych, jakie miały w nim



Il. 1.

Biały Domek (Dom Biały) przed remontem, proj. D. Merlini, lata 70. XVIII w.

miejsce, a jeśli tak, to z czyjej bądź jakiej perspektywy prezentowanych i jaką rolę w tej prezentacji odgrywać ma sama przestrzeń, a jaką plastycznie i techniczne środki aranżacji wystawy?

To tylko niektóre i zarazem podstawowe zagadnienia, jakie należy wziąć pod uwagę, przygotowując wystawę w historycznym wnętrzu. W praktyce muzealnej odpowiada się na nie regularnie, przygotowując konkretne adaptacje wnętrz historycznych na potrzeby wystawiennicze. Przy czym instancją rozstrzygającą ewentualne problemy z reguły jest zabytkowa substancja, z jaką mają do czynienia muzealnik i projektant. To

» 5 Museum & galleries foundation of NSW..., s. 14-15.

ona wyznacza granice przekształceń, ingerencji i sposobów interpretacji. Z perspektywy muzealniczej problemy tego rodzaju wydają się więc rozstrzygnięte.

Z drugiej strony, jak wspomniałem wcześniej, mamy do czynienia z oczekiwaniami publiczności co do doświadczeń, jakie może im zaoferować instytucja muzealna interpretująca materiał historyczny. Te natomiast są coraz większe, bo współczesny krajobraz instytucji muzealnych znacznie silniej eksploatuje bardziej złożone sposoby doświadczania materiału historycznego niż statyczna kontemplacja i zdyscyplinowany sposób poruszania się po wystawie. Dla kontrastu ze stanowiskiem określonym wyżej jako muzealnicze, scharakteryzujemy najważniejsze z nich.

We współczesnym projektowaniu wystaw David Dorn wyodrębnia trzy zasadnicze podejścia: przestrzenie narracyjne, przestrzenie performatywne i przestrzenie symulowanych doświadczeń⁶. Wszystkie obejmują zarówno tradycyjne, jak i nowe tendencje w wystawiennictwie.

Wiele ze współczesnej praktyki projektowania wystaw zwraca się w kierunku przestrzeni narracyjnych. Ten rodzaj eksponowania opiera się na fabule, tworzy opowieści i treści o dużym ładunku emocjonalnym, które pozwalają na zaangażowanie zwiedzającego. Takie ekspozycje traktowane są jako bardziej efektywne pod względem komunikacyjnym i edukacyjnym niż wystawy oparte o narrację wynikającą przede wszystkim z prezentowanych na wystawie treści związanych z eksponatami, uporządkowanymi chronologicznie, w odniesieniu do wydarzeń historycznych lub biografii osób. Przestrzenie narracyjne unikają więc linearności muzeów encyklopedycznych na rzecz struktur wystawienniczych, w których zróżnicowane akcenty i kontekstualizacja prezentowanego materiału historycznego tworzą różnorodne rytmy i poziomy intensywności. Konstrukcja przestrzeni narracyjnej jest bardziej epizodyczna niż chronologiczna czy po prostu sekwencyjna. Przykłady takich wystaw to: Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Guinness Storehouse w Dublinie, Galerie Brytyjskie w Victoria and Albert Museum w Londynie⁷.

Przestrzenie performatywne stanowią rozwinięcie wystaw narracyjnych i wiązać je można z tzw. „zwrotem preformatywnym” we współczesnej humanistyce. Ten rodzaj wystawiennictwa włącza w obszar wystaw projektowanie doświadczenia. Jest w większym stopniu skupiony na zwiedzającym i traktuje jako wartościowe tworzenie możliwości zaangażowania w proces komunikacji ciała widza, a nie tylko jego zmysłu wzroku. Wychodząc z założenia, że ciało odgrywa fundamentalną rolę w komunikacji i uczeniu się, podejście performatywne akcentuje nowe sposoby interaktywności: zwiedzający i jego ruch w przestrzeni wystawy stanowią

» 6 D. Dorn, *Exhibition Design*, W.W. Norton & Company, New York, London 2006.

» 7 *Ibidem*, s. 20-45.

istotny składnik wpływający na wymianę pomiędzy treścią ekspozycji a indywidualnymi relacjami z nią zwiedzających. Doświadczenie ekspozycji to ciało w ruchu, a wystawa to przestrzeń wydarzeń. Zwiedzający nie jest więc statycznym obserwatorem, lecz aktywnym performerem. Stąd przesunięcie akcentów z podejścia narracyjnego w stronę performatywnego. Dornie charakteryzuje w kategoriach teatrologicznych. Tak jak współczesny teatr, który wprowadził nowe sposoby angażowania widowni, tak przestrzenie performatywne na wystawach muzealnych zapraszają zwiedzających do interakcji z prezentowanymi eksponatami lub zastaną przestrzeń w nowy sposób. Przykłady tego rodzaju wystaw to: Orange Imaginarium w Bristolu, Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku, Science Museum w Londynie⁸. Przy czym warto zauważyć, że mają one swoje korzenie sięgające głęboko do historii wystawiennictwa, związanej z eksperymentami tzw. pierwszej awangardy z okresu dwudziestolecia międzywojennego w Europie w realizacjach Kieslera czy El Lisitzkyego⁹.

Z kolei przestrzenie symulowanego doświadczenia związane są z wystawami immersyjnymi w typie *environment*. Ten rodzaj ekspozycji absorbuje zwiedzających swoją kompletnością i totalnością, podnosząc komunikację do poziomu dramy: czegoś pomiędzy doświadczeniem teatru a doświadczeniem filmu. Zwiedzający chwytany jest w przestrzeń zawieszoną pomiędzy światem fikcyjnym a realnym. Wystawy te są mocno zakorzenione w tradycji dziewiętnastowiecznych dioram, historycznych panoram malarskich, *tableaux* czy *camera obscura*. Na gruncie wystaw sztuki prekursorską praktyką wystawienniczą dla tego rodzaju aranżacji były pierwsze wystawy organizowane w ramach Documenta w Kassel, które przygotował Arnold Bode¹⁰. Obecnie jednak wykorzystuje się do symulacji techniki cyfrowe, które mają na celu poszerzyć spektrum możliwości uczenia się z wystawy. Zastosowanie wyrafinowanych urządzeń, które tworzą multisensoryczne, immersyjne przestrzenie, przenosi doświadczenie zwiedzającego w dziedzinę popularnych gier i filmów. Przekształca tradycyjne projektowanie w emocjonalne wydarzenia, które pozwalają muzeum sięgnąć po publiczność zaznajomioną z językiem prezentacji charakterystycznym dla widowisk muzycznych i filmów. Przykładami tego rodzaju wystaw są: Narodowe Muzeum Fotografii, Filmu i Telewizji w Bradford, wystawa Samsunga w Time Warner Center w Nowym Jorku czy wystawa czasowa w Hayward Gallery w Londynie zatytułowana *Eyes, Lies and Illusion*, zorganizowana na przełomie 2004/2005¹¹.

» 8 *Ibidem*, s. 46-73.

» 9 Ch. Klonk, *Spaces of Experience*, Yale University Press, New Haven & New York 2009, s. 108-120.

» 10 *Ibidem*, s. 174-189.

» 11 D. Dornie, *Exhibition Design...*, s. 74-99.

Współczesna praktyka wystawiennicza oraz popularność jej wśród zwiedzających muzea, których również w Polsce przybywa z roku na rok coraz liczniej, stanowi punkt odniesienia i zarazem wyzwanie dla wnętrz historycznych przekształcanych w przestrzenie muzealne. Rzecz jasna, adaptując przestrzeń historyczną na wystawę muzealną, czego innego wymaga się od kuratora i projektanta, a zwiedzająca je publiczność czego innego oczekuje niż w przypadku muzeów i wystaw, które przed chwilą wymieniałem. Twórcy wystaw z reguły mają za zadanie zadbać o autentyczność historycznego wnętrza w oparciu o przekazy historyczne i materiały



Il. 2.

J. B. Plersch, dekoracja Pokoju Bawialnego Białego Domku (stan przed remontem i re-aranżacją, styczeń 2018), lata 70. XVIII w.

porównawczy oraz nie ingerować lub ingerować w minimalnym stopniu w zabytkową substancję. Zakładają jednocześnie, że publiczność oczekuje, iż to, co zobaczy w tym wnętrzu, będzie przekazem płynącym bezpośrednio z historii. O tym, że tak nie jest, już wspominałem, ponieważ wnętrza te z reguły nie pełniły funkcji muzealnych. Ponadto tego rodzaju założenia biorą pod uwagę bardzo wąskie spektrum zwiedzających i abstrahują od faktycznych motywacji zróżnicowanej publiczności korzystającej z instytucji muzealnych, jak na to wskazują wieloletnie badania Johna Falka i Lynn Dierking¹². Zjawisko to zresztą jest opisywane i komentowane, nie będę mu poświęcał więcej uwagi. Na zakończenie ponownie chciałbym wrócić

» 12 J.H. Falk, L.D. Dierking, *The museum experience revisited*, Left Coast, 2013.

do wspomnianego konkretnego przykładu, związanego z aranżacją Białego Domu w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

Budynek powstał w latach 70. XVIII wieku jako pierwszy pawilon zrealizowany na terenie letniej rezydencji królewskiej za czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego⁴³. Miał służyć najbliższej rodzinie króla. Faktycznie zamieszkiwały tu jego siostry Ludwika Zamoyska oraz Izabela Branicka, a wówczas, kiedy prowadzone były prace budowlane w Pałacu na Wyspie, wypoczywał w nim również sam monarcha. Niewielką budowlę na planie kwadratu zaprojektował Dominik Merlini, a ozdobili dekora-



Il. 3.

Venus Anadyomene, Pokój Stołowy Białego Domku (stan przed remontem i rearanżacją, styczeń 2018), lata 70. XVIII w.

cjami malarskimi Jan Bogumił Plersch (il. 2) oraz Jan Ścisło. Zachowały się one do dzisiaj, podobnie jak umieszczona w Pokoju Stołowym rzeźba *Venus Anadyomene* (il. 3) i tapety w Pokoju Bawialnym, w tym importowane z Chin. Natomiast nie przetrwało pierwotne wyposażenie meblarskie i tkaniny, które z początkiem XX wieku uległy rozproszeniu. Obecnie muzeum przystąpiło do remontu budynku, którego efektem ma być jego kompleksowa konserwacja oraz udostępnienie wnętrza w nowej aranżacji, nawiązującej do okresu zaraz po jego powstaniu. Pracom tym towarzyszą badania historyczne i archeologiczne. Celem tych pierwszych jest między innymi uporządkowanie i uzupełnienie wiedzy na temat historycznego

» 13 W. Tatarkiewicz, *Łazienki Warszawskie*, Arkady, Warszawa 1956, s. 58.

wyposażenia meblarskiego. Mają one również pomóc w przygotowaniu koncepcji aranżacji wnętrz, która będzie uwzględniała zmiany wystroju i funkcji poszczególnych pomieszczeń. Prace nad całością mają zakończyć się w 2019 roku.

Przywołanie tego konkretnego projektu w trakcie jego realizacji pozwala sformułować zasadnicze pytanie odnośnie do kierunków, w jakie należałoby prowadzić aranżację wnętrza i przyszłą wystawę. Bez wątpienia jego ogromnymi atutami są: oryginalny wystrój malarski, zachowana stolarka, układ pomieszczeń. Jest to walor budynku, ale jednocześnie poważne wyzwanie dla kuratora i projektanta ekspozycji. Oczekiwania muzeum są jednocześnie bardzo wysokie. Zależy mu nie tylko na zachowaniu substancji zabytkowej, lecz również, w oparciu o badania archiwalne, na uchwyceniu jak największej ilości szczegółów związanych z jego wnętrzem w osiemnastowiecznej postaci. Jednocześnie remont ma pozwolić na stworzenie przestrzeni, która odpowiadać będzie współczesnym standardom infrastruktury technicznej, sanitarnej, dostępności dla osób z niepełnosprawnościami, wykorzystania jego potencjału edukacyjnego. Oczywiście, nie jest to w tym kontekście coś wyjątkowego. Tego rodzaju wyzwania stają przed każdym, kto podejmuje się tworzenia muzeum w przestrzeni zabytkowej.

Zasadnicze pytanie jednak brzmi, czy rozwiązania tego problemu należy szukać wyłącznie w podejściu, nazwijmy je, minimalistycznym. A więc takim, w którym ingerencje konserwatorskie, a w ślad za nimi kuratorskie i aranżacyjne, wprowadzane są w sposób, który ma być niewidoczny dla zwiedzającego, dzięki czemu podtrzymuje się mit o ponadczasowości sztuki¹⁴. Czy potrafimy wyobrazić sobie muzeum, którego głównym atutem jest historyczne wnętrze, z wystawą jako przestrzenią narracyjną, a zwłaszcza z ekspozycją rozumianą jako przestrzeń performatywna lub symulacja doświadczeń, bez zarzutów o schlebianie popularnym nowinkom, tanim rozrywkom, modom, brakiem szacunku dla miejsca, ignorancją dla prawdy historycznej (takie bowiem zarzuty pojawiają się często w momencie wprowadzania w obszar historycznego wnętrza współczesnych form aranżacyjnych), a rozumiane będzie jako świadoma odpowiedź na zróżnicowane preferencje różnorodnych użytkowników muzeów. Oczekiwania, które kształtują nie tylko zainteresowanie dawną sztuką, historią, tradycją, lecz również doświadczenia współczesnych przestrzeni ekspozycyjnych, stwarzających szeroki wachlarz możliwości, aby te zainteresowania wykreować wśród zwiedzających, którzy ich jeszcze nie posiadają. Pozostawiam to pytanie bez odpowiedzi, ponieważ, jak wspomniałem, projekt

» 14 R. Barker, P. Smithen, *New art, new challenges: The changing face of conservation in the twenty-first century*, [w:] *New museum. Theory and practice*, red. J. Marstine, Balckwell Publishing, 2006, s. 86-103.

jest w fazie realizacji, a wyniki prowadzonych kwerend historycznych pozwalają zarówno na (re)konstrukcję wyposażenia i dekoracji budynku z okresu zaraz po jego wybudowaniu (lata 80. i 90. XVIII wieku), jak i dają możliwość prześledzenia zmian w tym obszarze, jakie dokonały się około połowy XIX wieku. Stwarzają więc możliwość przygotowania wystawy w historycznym wnętrzu Białego Domu, która będzie bliska tradycyjnemu sposobowi aranżacji, stroniącemu od wprowadzania rozwiązań ekspozycyjnych poszerzających konteksty ekspozycji, budując pomosty między historycznym materiałem a współczesnym zwiedzającym, lub też pójdzie w kierunku przestrzeni, w której pojawią się elementy charakterystyczne dla aktualnych tendencji wystawienniczych. ●

