

Muz., 2014(55): 19-21
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 07.2014
data akceptacji – 07.2014

DOI: 10.5604/04641086.1122760

CZY MUZEALNIK JEST NAUKOWCEM? KILKA UWAG PRAKTYKA

IS A MUSEOLOGIST A SCIENTIST? PRACTITIAN'S COMMENTS

Bożena Steinborn

Warszawa

Abstract: Scientific activities performed in museums comprise of research on museum objects that is published in *raisonnée* catalogues, and discussions (based on those collections) on cultural history issues that have not been explored so far. The author presents some examples of (problematic and

monographic) museum exhibitions of modern painting which substantially contributed – and sometimes even opened new research perspectives – to painting history. According to the author, the creativity of Polish museologists is not utilized to the full extent due to shortcomings in organization of work.

Keywords: collection catalogue, exhibition, research work, organization of work.

Na to retoryczne pytanie odpowiedź byłaby negatywna gdyby zawrzeć wykazom Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego, opartym o oceny Komitetu Ewaluacji Jednostek Naukowych (powołanego 13.07.2012), w których tylko trzy muzea – Narodowe w Krakowie, Archeologiczne w Poznaniu i Sztuki w Łodzi – spośród 519 muzeów polskich (o statucie lub regulaminie uzgodnionym z Ministrem Kultury) mają status instytucji naukowych. Rzeczywistość jest zgoła inna, choćby dlatego, że niewiele muzeów – z różnych względów – startuje w tej ministerialnej, parametryzacyjnej konkurencji. Z doświadczeń owej rzeczywistości (muzealnej pracy w obszarze dawnego malarstwa) próbuję zatem sformułować kilka spostrzeżeń.

Naukową pracę twórczą uprawianą w muzeach można obserwować w dwóch aspektach. Pierwszy rodzaj badań, owocujący rozumowanym katalogiem zbiorów, to prymarny obowiązek muzealnika, wynikający z egzystencjalnej istoty tej instytucji (skodyfikowany w artykuł 2., pkt. 2. Ustawy

o muzeach). Badanie zgromadzonych przedmiotów, ich „osobnicza” identyfikacja oraz identyfikacja w kontekście najszerzej pojętej historii (kultury, techniki, przyrody) jest warunkiem *sine qua non*, bez którego misja udostępniania muzealiów spełniana jest ułomnie lub niezdarnie. Ponadto: niepublikowane, a więc leżące odłogiem poza międzynarodową areną nauk humanistycznych muzealne zbiory pomniejszają – bywa, że deformują – globalną wiedzę o losach, motywach czy skutkach poczyniań człowieczych (co może brzmieć patetycznie, ale odzwierciedla faktografię).

Drugi rodzaj twórczych badań w muzeum jest również istotny dla rozkwitu nauki, choć praktyki tej kategorii są rzadsze. Mam na myśli przedsięwzięcia, które otwierały nowe perspektywy dla rozpoznawania jakiejś dziedziny wiedzy, niekiedy stymulowały nowe metodologie. Przedsięwzięcia takie były owocem indywidualnych zainteresowań pojedynczych, intelektualnie aktywnych muzealników, ale ich przetworzenie w realną dokumentację i prezentację

na wystawie problemowej możliwe było dzięki osadzeniu pomysłu w aparaturze instytucji muzealnej. Organizacja muzealna umożliwiała finansowanie (czasem poprzez pieniądze sponsorów) przeprowadzenia odnośnych kwerend i studiów oraz całej logistyki, która owocowała wystawą czasową i jej katalogiem. Przykładami wydarzeń, które otworzyły nowe rokowania dla historii badań dawnego malarstwa, a także je stymulowały, były między innymi takie głośne muzealne wystawy, jak wymienione niżej.

„Tot Lering en Vermaak” (Rijksmuseum Amsterdam, 1976, inicjatorem Eddy de Jongh, akademik, ale trwale związany z tym muzeum). Tę problematykę odmiennego od tradycyjnego odczytania malarstwa XVII wieku (głównie holenderskiego i flamandzkiego) podjęły muzea w Brunzwicku („Sprache der Bilder”, 1978, koncept muzealnika Rüdiger Klessmanna) i w Warszawie („Ars emblematica”, 1981, koncept akademika i muzealnika Jana Białostockiego). Wszystkie one dowiodły, że realizm tego malarstwa jest pozorny, skonfrontowanie bowiem obrazów z ówczesną literaturą (w tym z książkami emblematycznymi, którymi dotychczas zajmowali się historycy literatury) ujawniło ich ukryte, zakodowane najczęściej w moralizatorskich alegoriach treści. Od czasu ogłoszenia tych muzealnych badań nie można już było w pracach nad dawnym malarstwem pomijać penetracji w obszary literatury.

Także z kręgu holenderskich muzealników wywodzi się odkrywcze, socjologizujące spojrzenie na malarskie przedstawienia ludzi biednych. Obrazy pijanych chłopów, żebraków i innych scen z życia biedaków (w RKD kategoria „Boerenleven”) były wprawdzie „od zawsze” kupowane przez muzea ze względu na ich walory artystyczne (jak choćby dzieła Adriaena van de Venne), ale nie stanowiły przedmiotu prezentacji wystawowych. Teksty katalogów takich wystaw jak „Arm in de gouden eew” (Historisch Museum w Amsterdamie, 1965, inicjator Simon Levie, muzealnik) były więc nowym objaśnianiem biedy i usprawiedliwianiem jej obecności w kulturze wizualnej, nie tylko z racji „malowniczości”. Tą ekspozycją inspirowane i rozwijające jej tezy były m.in. wystawy: „La vie en Hollande au XVII siècle” (paryskie Musée des Arts décoratifs, 1967, Frits Lugt, kolekcjoner, współpracownik muzeów) i „Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting” (1984, muzea w Filadelfii, Berlinie i Londynie, inicjatorem Pieter Sutton, muzealnik).

Podobnie odsonięciem innych treści niż widocznych na choćby wirtuozersko i wiernie malowanych portretach była wystawa „Portretten van echt en trouw: huwelijck en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw” w 1986 roku w haarlemskim muzeum Halsa (koncept Eddy de Jongh). Była to prezentacja wizerunków małżonków, oparta również na badaniach archiwalnych, wykazująca, że powstawały one niekoniernie dla ilustracji tytułowych pojęć „małżeństwo i wierność”, a funkcjonowały jako „załączniki” do dokumentów majątkowych (interczyzy, podział majątku, testamenty).

Wyniki pracy naukowej w muzeach, pomnażającej dorobek wiedzy o dawnym malarstwie dzięki nowym hipotezom i tezom (w tym m.in. rewizja dotychczasowego stanu badań, nowe informacje biograficzne, katalog znanych i odnalezionych dzieł malarza) przynoszą wystawy-monografie i ich katalogi. Z dawniejszych wymieńmy przykładowo wystawy: Stanisława Dębickiego (1966, wrocławskie Muzeum Narodowe),

w warszawskim Muzeum Narodowym Józefa Simmlera i Władysława Podkowińskiego (1979 i 1990), czy Henryka Rodakowskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie (2001). A z dziedziny malarstwa baroku wzorcowe przykłady to m.in. wystawy: Adriaena Brouwera (1986, monachijska Alte Pinakothek, z analizami technologicznymi obrazów!), Carnea (1995, Portogruaro), Chardina (1979, Paris, Cleveland, Boston), Magnasco (1996, Milano). Nowe dzieła, zmienione atrybucje i datowania obrazów wniosła w 2001 roku do nauki wystawa „Der junge Rembrandt” (Gemäldegalerie Kassel i Rembrandthuis w Amsterdamie). Wystawy tego rodzaju wynikały zazwyczaj z rocznicowej okazji biogramu malarza, którego dzieła znajdowały się w danym muzeum (co bywa skuteczniejszym argumentem przy staraniach o subwencje!), albo w związku z indywidualnymi zainteresowaniami badawczymi muzealnika-pomysłodawcy (ten rodzaj inspiracji przynosił doskonalsze efekty naukowe).

Istotnym wkładem w nauki humanistyczne bywają także wystawy (wraz z ich katalogami), stanowiące owoc muzealnego programu badawczego, który odważnie podejmował tematykę ogólniejszej natury. Ważkim udziałem w rozwikłaniu politycznych mechanizmów i kulturowych obyczajów Wojny Trzydziestoletniej była wystawa „1648 – War and peace in Europe” (Landesmuseum w Münster, 1998, Kulturgeschichtliches Museum w Osnabrück, 1999). Inna historyczna wystawa „Pod jedną koroną” (Zamek Królewski w Warszawie we współpracy z Staatl. Museen zu Dresden, 1997) obrazowała wielostronnie epokę, i poniekąd odmieniła poglądy na czasy, które rzekomo nas tylko demoralizowały.

Z zakresu historii sztuk wizualnych wystawa przygotowana przez muzea w Kolonii w 1978 roku „Die Parler und der Schöne Stil” stanowiła wręcz kamień milowy w penetracji zagadnień rzeźby XIV wieku na rozległych obszarach środkowej Europy. Podobnie wystawa w 2006 roku „Śląsk – perła w Koronie Czeskiej” (zorganizowana we współpracy Muzeum Miedzi w Legnicy i Narodni galerii w Pradze) znakomicie rozszerzyła naszą wiedzę o powiązaniach artystycznych na osi północ-południe, osi zaniedbywanej (z wiadomych powodów?) przez naukę niemiecką. Równie cenne dla *summy* historii sztuki były te wystawy (i katalogi), które już samym zestawieniem w ekspozycji odnośnych obrazów wywoływały nową ocenę i wytłumaczenie określonego zjawiska – mam na myśli problematykę tak zwanego caravagionizmu, pobudzoną wystawą w 1952 roku w Utrechcie („Caravaggio en de Nederlanden”). Inną – oczywiście – rangę, ale przecież także nowatorską miała wystawa „Mona Lisa im 20. Jahrhundert” (Lehmbruck Museum w Duisburgu, 1978), prezentująca drogi życia renesansowej ikony we współczesnej kulturze masowej.

Podalam zaledwie kilka ze znanych mi przykladów, a przeciez mozna by przytoczyc setki wystaw muzealnych w swiecie, ktore odkrywczo podejmowaly nie badane dotad aspekty dawnego malarstwa albo sklaniały do odmiennego niz tradycyjny ogladu problemow. A sila wizualnej perswazji, jaką promieniują wystawy sprawiała, że ich tematykę podejmowała lub bardziej intensywnie uprawiała nauka akademicka.

Jak ma się codzienność polskich muzeów do takich i podobnych chwalebnych poczynañ badawczych? Pracownicy

naukowi zatrudnieni w naszych muzeach (z wyjątkiem najwybitniejszych, pozostających pod dyrektorską ochroną) zbyt często obciążeni są zajęciami administracyjnymi, a to z powodu **niedostatków organizacji pracy**. Na przykład wszystkie i wszelkie zajęcia wynikające z ruchu muzealiów winny być prowadzone przez inne niż naukowe stanowiska; te czasochłonne procedury można by przesunąć do działu inwentarzy i taką tendencję daje się już obserwować (np. w Muzeum we Wrocławiu). Godny aplauzu jest pomysł warszawskiego Muzeum Narodowego, które wprowadziło na swej stronie domowej osobny link pt. „Kwerendy” – co zwalnia pracowników naukowych od zmyru moich czasów: odpowiadanie na pytania pośledniejszych antykwariuszy, leniwych studentów i maniaków krzyżówek. Ubolewać też należy nad brakiem sekretarek „poza-dyrekcyjnych”, nieznanym mi przykład zatrudnienia kwalifikowanej (języki obce, wyższe studia) sekretarki, która by odciążała adiunktów i kustoszy od technicznego prowadzenia korespondencji, wstępnych kontaktów z partnerami muzeum, czy załatwiania podobnych formalności. Kłopotem jest też zdobywanie potrzebnej

literatury (nie wszystko, co napisano jest dygitalizowane), dlatego pożyteczna byłoby kooperacja bibliotek muzealnych, choćby w zakresie zagranicznych czasopism, aby prenumerat nie dublować, za to zwiększyć ich ilość. Pożyteczną innowacją w naszych, normalnych już czasach jest międzynarodowa współpraca muzealników; może jednak warto by te wzajemne wizyty rozszerzyć o trwalsze (choć czasowe) zatrudnienie; wszak poznawanie odmiennych tematów, metod i mentalności bywa kreatywne. Dobrym przykładem takich praktyk były staże muzealników Pałacu w Wilanowie w rezydencjach Wersalu i Brandenburgii (współpraca z Association des Résidences Royales Européennes).

Dążność do zwiększania czasu dla pracy twórczej w muzeach winna się dalej kształtować, bo jeszcze sporo uczestników Podyplomowego Studium Muzealnictwa na moje pytanie „czym pani/pan trudni się w swoim muzeum” – odpowiadają zwięźle: „wszystkim”. Jestem przekonana, że zwykła modernizacja organizacji pracy wyzwoli lub pomnoży potencjał intelektualny tkwiący w muzeach i zwiąże je bardziej jeszcze z partnerami w uczelniach.

Streszczenie: Nauka uprawiana w muzeach to badanie, a następnie publikowanie w katalogach *raisonée* własnych muzealiów oraz podejmowanie (w oparciu o te zbiory) nie eksplorowanych dotychczas zagadnień historii kultury. Autorka przywołuje przykłady muzealnych wystaw (problemowych

i monograficznych) z dziedziny nowożytnego malarstwa, których wyniki były istotnym wkładem, niekiedy i otwarciem nowych perspektyw badawczych dla historii malarstwa. Niepełne spożytkowywanie kreatywności polskich muzealników wynika zdaniem autorki z mankamentów organizacji ich pracy.

Słowa kluczowe: katalog zbiorów, wystawa, praca badawcza, organizacja pracy.

dr Bożena Steinborn

Historyczka sztuki i muzealniczka, była od 1964 kustoszem, a od 1979 wicedyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu, od 1983 pracowała w Warszawie – w Zamku Królewskim, następnie jako wicedyrektor Muzeum Narodowego; jest autorką prac z zakresu nowożytnego malarstwa (w szczególności śląskiego jak *Malowane epitafia mieszczkańskie XVI wieku, Michael Willmann*), między innymi katalogów krytycznych malarstwa niderlandzkiego i krajów romańskich w zbiorach Muzeum wrocławskiego.