

Muz., 2016(57): 249-276
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 06.2016
data recenzji – 07.2016
data akceptacji – 07.2016
DOI: 10.5604/04641086.1221164

RIJKSMUSEUM W AMSTERDAMIE. HISTORYZM A (ANTY) MULTIMEDIALNOŚĆ

RIJKSMUSEUM IN AMSTERDAM. HISTORICISM AND (ANTI)MULTIMEDIALITY

Antoni Ziemba

Instytut Historii Sztuki UW, Muzeum Narodowe w Warszawie

Abstract: The article analyses the exhibiting principles of the modernised Rijksmuseum in Amsterdam (2003–2013), and constitutes a polemic and critical view of them and the way they have been implemented.

The main assumption was “a return to the roots”, to the patriotic and historical concept of the first Rijksmuseum by Pierre Cuyppers (designed in 1863, built in 1876–1885); this “new-old” museum is supposed to be a continuation of this idea which has been adapted to contemporary needs and the museum’s principles. In the idea of “a return to the roots” one may observe a new and apologetic approach to 19th-century historicism and patriotism, *de facto* nationalism. The new Rijksmuseum is being promoted as a museum of national history, understood as praise for the Netherlands and the Dutch. In reality, from the very beginning it combined the profile of a historical museum with that of a museum of art. However, this ideology contradicts everything that happened between the first Rijksmuseum and the New Rijksmuseum – a long process of modernising society, transforming a national into a civic paradigm, of cosmopolitanisation and globalisation. In this context the New Rijksmuseum is a product of Dutch right-wing cultural politics, of a purely political world-view. It proclaims the desire to

construct the history of a nation in which art is to play a key role, as an illustration to historical tendencies, but also as an essential element of the Dutch mentality, of “Dutchness” in general, and the painting of the Dutch Golden Age, the times of Rembrandt and Vermeer in particular. It is a return to the historiosophic way of thinking from the 19th and the beginning of the 20th century, that both Rembrandt and the lesser masters are materialised forms of the “Dutch soul” or the soul of Dutchness.

Vision and Mission, documents by the Rijksmuseum, impose a historical narrative, understood as a story about the history and art of the Dutch nation, on the exhibition. The “aspects” of European or Asian art are relegated to second place. This story is not supposed to tell the bright and dark sides of its history, but clearly to emphasise the “nation’s glory”, a glorification of the “national” history. Dutch history and art are separated from that of Europe and conceptually kept apart from Asian civilisation; the history of East Indian colonisation is isolated from the history of the Netherlands and the history of the Netherlands from the history of Asia. Regrettably, this is in line with the traditional, colonial and post-colonial discourse which deprived “aboriginal”, “native”, “primitive” etc. civilisations of their history, leaving them

exclusively with the aesthetic quality of their artefacts. The thread of colonial expansion is present only in side galleries; the New Rijksmuseum is therefore a symptom of iconic colonial imperialism. This is additionally deepened by the distinctiveness of the collection exhibited in a separate building, the Asian Pavilion, where the exhibition does not reveal the fact that the collection is mainly the result of colonisation in the area of Indonesia and attempts at the economic colonisation of Indochina, China and Japan.

The ideological dimension of the exhibition – the concept of a national museum as a museum of the history of a nation – as well as the relocation of artistic objects and artefacts, cause an individual work of art to be considered not as an aesthetic object but as an expression of "the spirit of the age", a symptom of the era and a historical "document"

At the same time, the New Rijksmuseum pretends to be a museum of visual culture (Visual Culture Studies) which is ruled by a principle of equal cognitive value of all objects – a false pretence, since it is mainly works and artefacts of a superior artistic class which are exhibited. As a result, the narration concerning the fate of the *nation* becomes false itself, as the 16th-19th century objects are luxury products for the narrow, patrician and aristocratic elite of old Dutch society.

Although the Rijksmuseum is advertised as an open museum where the visitor may choose various routes and follow any historical threads, on each route it imposes – through the interiors' names, inscriptions and captions – a single version of history, and it does not ask questions or propose alternatives. It imposes an interpretation which is dogmatic and discourages any doubts.

The system informing about exhibition rooms manifestly and deliberately ignores multimedia. This distrust of multimedia, digital interactivity and virtuality corresponds to a trend in new museology in Europe and America. There are numerous reasons for this. Digital virtuality formally

contradicts the presentation of historical monuments itself, the material history experienced by real objects. Multimedia evokes simulacrum; historical objects framed in multimedia become simulacra, the same as all the effects of arrangement. This "simulacrisation" of the exhibition deprives any given historical object of its sense, its pure historical context, which is attributed to it in an artificial, arbitrarily and secondary way, also by multimedia appliances. Multimedia provokes the complete textualisation of narration: history is exclusively perceived as text, as a discontinuous set of sequences, episodes, events and people. Multimedia museums are dominated by analysis and reconstruction of the myth. There is an impression that a narrative and myth-creating exhibition forms part of *historical fiction*. Multimedia and digitality kill the "aurativity", the effect of the "authenticity" and "originality" of a historical object which is lost in the era of cutting-edge technology and the "civilisation of reproduction". The multimedia and multisensory of media within an exhibition are symptomatic of this loss of value of historical testimony. The lack of multimedia in the Rijksmuseum III is thus justified by methodological and practical reasons. Nonetheless, there is a glaring logical crack in this rigour. The defence of disposability and autonomy of the magnificent objects appearing in their "aura" of authenticity contradicts the exhibition's assumptions: the historicism of narration which is intended to present the national and social history of the historical Dutch people with an open, legible and appealing discourse about them (*playful simplicity* – a slogan proclaimed in the Rijksmuseum). Those objects, deprived in an arbitrary way of their historical context and a vast textual commentary, will not bear this narration. There is nothing more but illustrations to historical problems, without comments upon them; they do not ask questions or express doubts; consequently, they are unable to enter into a genuine discussion with visitors.

Keywords: Rijksmuseum, Amsterdam, simulacrum, nationalism, multimedia museum, digital museum.

Rijksmuseum w Amsterdamie przeżyło trzy epoki rozwoju. Z grubsza można je zamknąć w następujących etapach: I Rijksmuseum 1863–1885; II Rijksmuseum ok. 1940–1995; III (Nowe) Rijksmuseum (Het Nieuwe Rijksmuseum) 2003–2013.

To pierwsze zostało utworzone w 1800 r. w Hadze, w roku 1808 przeniesione do Amsterdamu i ulokowane najpierw w dawnym Ratuszu (Pałacu Królewskim), potem w Trippenhuis. W 1885 r. muzeum wprowadziło się do budynku zbudowanego w stylu neorenesansowym, który zaprojektował Pierre (Petrus Josephus Hubertus) Cuypers; konkurs rozpisano w roku 1863, a budowa trwała w latach 1876–1885.

Siedziba I Rijksmuseum powstała w epoce „odrodzenia narodowego” Holendrów pełniła trzy symboliczne funkcje. Po pierwsze, miał to być Narodowy Pałac Sztuki i Historii, co oddają architektoniczne formy wielkiego gmachu pałacowego, ujęte w stylistyce neorenesansu niderlandzkiego. Po drugie, była to Świątynia Sztuki i Historii – świątynia-katedra o quasi-kościelnej strukturze w środkowej części gmachu, na którą składały się: westybul (Wielki Hall) niczym kruchta

albo narteks, Galeria Honorowa jak wielka nawa z kaplicami bocznymi oraz, wydzielona jak prezbiterium ołtarzowe, przestrzeń do ekspozycji *Straży nocnej* Rembrandta (*Wymarszu kompanii strzelców kapitana Fransa Baninnga Cocqa i porucznika Willema van Ruytenburcha*). Nie bez znaczenia pozostawało tu katolickie wyznanie projektanta, co zresztą, jak i sama koncepcja „muzeum-kościółka narodowego”, budziło kontrowersje ówczesnych krytyków i polemistów. Wreszcie, po trzecie, Rijksmuseum miało być i było ówczesnie symboliczną Bramą Miasta. Położone na południowej granicy historycznego XVII–XVIII-wiecznego Amsterdamu (dalej rozpościerały się łąki i podmiejska zabudowa), jego oba budynki ujmowały stare średniowieczne i XVII–XVIII-wieczne miasto w mocne kleszcze „emblematyczno-heraldycznej” XIX-wiecznej architektury „narodowej”, tworząc oś biegnącą od gmachu Industrii do gmachu Historii i Kultury. Drugą analogiczną bramą miasta od północy, od strony portu, miał być gmach kolejowego Dworca Centralnego (Centraal Station), wzniesiony także przez Cuypersa. Muzeum rozwiązać miało opowieść o historii narodowej Holendrów poprzez



1. Rijksmuseum w latach 1885–1905, pocztówka z 1905 roku

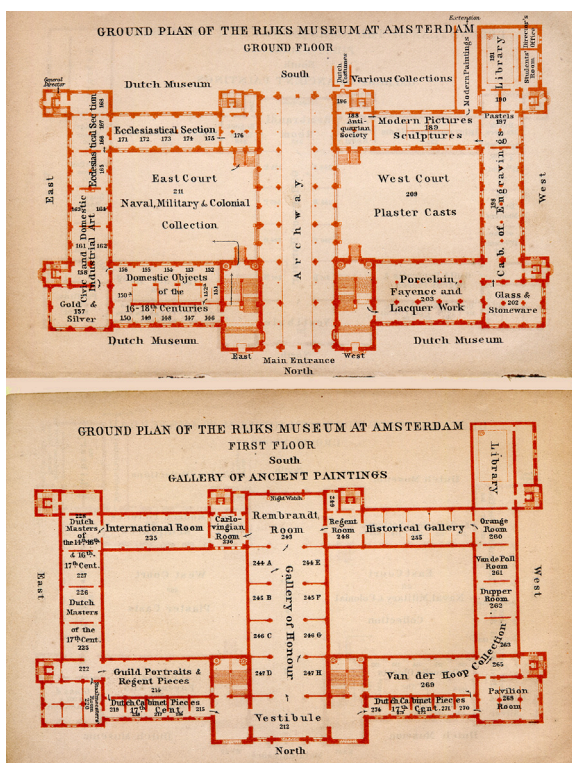
1. The Rijksmuseum in the years 1885–1905, a postcard from 1905

ekspozowanie sztuki, pojmowanej jako symptom historii. Łączyło wielkie malarstwo z rzeźbą oraz nielicznymi przedmiotami wybitnego rzemiosła artystycznego. Kotary, palmy, kolumny wymagały efekt wnętrza pałacowych, a witraże i freski w klatce schodowej, westybulu oraz Galerii Honorowej – efekt wnętrza sakralnego.

Podczas drugiej wojny światowej (kiedy to – tak, tak! – kupowano dzieła i zagęszczano ekspozycję) i w okresie powojennym, aż po lata 90. XX w., czyli w epoce Rijksmuseum II, nastąpiły dalekosiężne zmiany i pojawiły się dotkliwe problemy. Budynek zaczął nastroczać kłopotów, jego stan techniczny był coraz gorszy. Przejazd na osi gmachu, pod Galerią Honorową, uległ degradacji. Brak było funkcjonalnego wejścia i hallu, a także odpowiedniej przestrzeni do magazynowania dzieł i dla powiększającej się kolekcji, a stan ten tylko się pogłębiał wraz z upływem czasu. Wprowadzano więc nowe podziały wnętrza, a dziedzińce zabudowano prowizorycznymi kompartamentami wystawienniczymi. W efekcie przeróbek i remontów przestrzeń ekspozycyjna utraciła wyraźny plan, powstał istny labirynt, a zwiedzający gubili się w muzeum. Nowa estetyka holenderskiego i międzynarodowego modernizmu uznała wyrazistą dekorację i architekturę z epoki Cuypersa za przebrzmiałą i przytłaczającą ekspozowane dzieła. Próbując to zmienić zamalowano XIX-wieczne freski i dekoracje tworząc surowe wnętrza o białych ścianach. Najważniejszą wszakże była zmiana koncepcji narracji, dokonana w latach 50.–70. Cuypersowską historię narodową zastąpiono historią stylów, historią artystów i szkół artystycznych, słowem – ewolucyjną historią sztuki. Wygodnie było pokazywać ją w odrębnych dziedzinach – osobno historię malarstwa, osobno historię

rzeźby i rzemiosła artystycznego. Rozdzielono więc ekspozycję na wielką galerię malarstwa XVI–XVII w., obejmującą główne drugie piętro wraz z Galerią Honorową, oraz mniejszą, położoną na pierwszym piętrze galerię rzeźb i dzieł rzemiosła, uzupełnioną okazami niderlandzkiego malarstwa późnośredniowiecznego i wczesnorennesansowego.

W roku 2003, w momencie rozpoczęcia Nowego (III) Rijksmuseum, zburzono wtórne podziały, zburzono też dotychczasową narrację. Od tego roku trwała modernizacja będąca pełną przebudową i renowacją konserwatorską zabytkowego gmachu głównego i budynków pobocznych. Planowana na 5, trwała aż 10 lat. Huczne otwarcie nastąpiło w 2013 r., 13 kwietnia – w Dzień Urodzin Królowej (Koninginnedag – narodowe święto Holendrów). Prace pochłonęły wielokrotność pierwotnie zakładanych kosztów, finalnie 375 mln €. Z tego 45 mln dali sponsorzy – oczywiście „narodowi”, jak się sami przy tej okazji (fałszywie) prezentowali: Philips, ING, BankGiro Loterij. Resztę zapewniło państwo w ramach funduszu rządowego, zw. Millenium Gift. Przez 8 miesięcy po otwarciu nowe muzeum zwiedziło 2,2 mln widzów, podczas gdy wcześniej, w latach 2003–2013, kiedy to dostępna była tylko prowizoryczna, ukazująca wybór najcenniejszych dzieł ekspozycja w Skrzydle Księcia Filipa – Philipsvleugel (obecnie skrzydło ekspozycji czasowych), frekwencja wynosiła łącznie 8,5 mln widzów, czyli jakieś 800 000–900 000 rocznie. Nie był to zatem, wbrew oczekiwaniom, gwałtowny skokowy przyrost zainteresowania. Astronomiczne koszty Nowego Rijksmuseum usprawiedliwiane są więc nie tyle przychodami z biletów, ile wkładem wnoszonym do rocznego PKB Holandii. Wkład ten ma wynosić 5,5 mld € – tyle, że liczy się w nim wszystkie



2. Rijksmuseum w latach 1885–1905, plany parteru – z przejazdem bramnym i li piętra – z Wielkim Hallem-westybulum, Galerią Honorową i Salą Straży nocnej Rembrandta (rzuty z dawnego przewodnika)

2. The Rijksmuseum in the years 1885–1905, ground floor plans with *porte cochère* and the first floor plans with the Great Hall-Vestibule, the Gallery of Honour and the *Night Watch* Room (plan from an old guide)

wpływy z turystyki w skali całej Holandii, o ile przybysz był w Amsterdamie; a więc to, co zostawił w każdym z muzeów, w Concertgebouw, wszelkich instytucjach kultury, ale też w Dzielnicy Czerwonych Świąteł, u prostytutek, w knajpach i pubach, w hotelach. Mógł przybyć choćby na mecz futbolowy, a i tak Rijksmuseum wliczy go do swego wkładu w publiczny PKB. Bo to przecież Rijksmuseum rzekomo generuje napływ turystów do Holandii!*

W nowym Rijksmuseum eksponowanych jest raptem 8000 obiektów z 1 miliona znajdujących się w zbiorach. To oznacza, że dokonano drastycznej redukcji liczby eksponatów w stosunku do Rijksmuseum II. Było to wynikiem długotrwałych negocjacji, a właściwie ostrej walki między koordynatorem budowy nowej ekspozycji a kuratorami zbiorów. Pokazywane są przedmioty z okresu od 1200 do 2000 roku. Powierzchnia ekspozycyjna pozostała niezwiększona wobec dawnej i wynosi 14 500 m² (dla porównania, Le Grand Louvre – 60 000 m²). Teoretycznie więc, czysto statystycznie, jeden obiekt ma prawo „dysponować” przestrzenią o powierzchni 1,8 m².

Twórcami nowego kształtu Rijksmuseum III są: dwóch hiszpańskich architektów Antonio Cruz i Antonio Ortiz oraz słynny francuski projektant Jean-Michel Wilmotte. Tandem dwóch Antoniów – Cruza i Ortiza – działa zawodowo od 1971 r.; obaj ukończyli Escuela Superior de Arquitectura w Madrycie. Ich najsłynniejsze dzieło, poza Rijksmuseum,

* Dane zamieszczone w artykule pochodzą ze stron internetowych Rijksmuseum, jego raportów rocznych oraz publikacji okolicznościowych.

to Nuevo Estadio Atlético de Madrid – stadion piłkarski planowany na 2017 r., z myślą iż Madryt zostanie siedzibą igrzysk olimpijskich w 2020, bądź 2024 roku. Do znanych realizacji zespołu należą m.in. kolejowy dworzec główny Santa Justa w Sewilli (1991), dworzec autobusowy w Huelva (1994), w Sewilli: stadion Cartuja i Biblioteka Publiczna (1999), Pawilon Hiszpanii na Expo 2000 w Hanowerze, stacja kolejowa SBB w Bazylei (2003), stadion komunalny w Madrycie (2012). Jean-Michel Wilmotte zasłynął jako projektant części nowego Wielkiego Luwru [Le Grand Louvre: Aile Richelieu, Aile Rohan, Pavillon des Sessions (1993–2000), Département des Arts Premiers (2000)], Muzeum Sztuki Islamu w Doha w Katarze (2008), trzech nowych galerii (m.in. Galerie des Impressionnistes) w Musée d'Orsay w Paryżu (2012) czy wystawy „Indianie z prerii” w Musée Quai Branly w Paryżu (2014). Zarówno architektura projektu obu Antoniów, jak i scenografia etalazu i systemu wystawienniczego projektu Wilmotta są nadzwyczaj piękne, niebywale szlachetne i efektowne – bez skazy przesadnej spektakularności, *grandiosità* i grandilo kwencji, bez śladu zmanierowania estetycznego. Piękna oprawa dla pięknych przedmiotów – i choć ich nagromadzenie w pięknej architekturze i takiej scenografii, jak się jeszcze okaże, niesie pewne niebezpieczeństwa dla ideologicznego przekazu muzeum, to jednak Rijksmuseum jest okazem najwyższego wyrafinowania estetycznego.

Rijksmuseum III definiuje na nowo swą pozycję w urbanistyce miasta – w topografii realnej i symbolicznej. W ciągu ostatniego stulecia nastąpiła generalna zmiana sytuacji. Wkrótce po otwarciu starego Rijksmuseum powstało zupełnie nowe otoczenie od południa – rozlokowała się tu luksusowa dzielnica rezydencjonalno-mieszkalna, powstał wielki plac-skwer Museumplein, wokół którego stanęły gmachy ważnych obiektów kulturalnych: Concertgebouw (1888), Stedelijk Museum (1895), Van Gogh Museum (1973, nowe skrzydło 1999). W 1896 r. obszar ten wszedł w granice Amsterdamu. Dawne Rijksmuseum pozostawało otwarte ku staremu miastu (tam znajdowało się wejście dla zwiedzających), a zamknięte od strony tej nowej przestrzeni urbanistycznej. Nowe Rijksmuseum otwiera się na ten kierunek. Można mówić o symbolicznym przeorientowaniu budynku – ukierunkowanie na południe stało się co najmniej równie istotne, jak to północne. Museumplein stał się w okresie powojennym, zwłaszcza od lat 50. i 60., publicznym miejscem socjalnym, swoistym łąkowym forum miejskim; tu zbierała się młodzież aby się bawić i pić piwo, tu odbywały się popularne imprezy. Twórcy Rijksmuseum III postanowili wykorzystać to wielkie pole społecznej nieformalnej aktywności mieszkańców Amsterdamu. Zaproponowali koncepcję placu-skweru jako przedpola dla muzeum, dostępnego także od południa poprzez zmodernizowany przejazd na osi gmachu. Chodziło o zatarcie w tym miejscu – zarówno w wymiarze architektonicznym jak i społecznym (wydarzenia kulturalne na placu) – granicy między muzeum a miastem. Ale idea ta nie była na początku wcale tak prospołeczna, jak można by sądzić. Pierwotny projekt zakładał bowiem umieszczenie w przejeździe pod gmachem głównego wejścia do muzeum, wyeliminowanie tam wszelkiego ruchu miejskiego, w tym także likwidację trasy przejazdu rowerów. Wywołało to ostry sprzeciw społeczny, zarzut o arbitralność decyzji bez konsultacji z mieszkańcami i lekceważenie ich potrzeb, o dzielenie żywej tkanki miasta na pół i sztuczną muzeifikację jego

życiowej przestrzeni. Rijksmuseum stało się na moment synonimem przemocy władzy nad życiem „ludu Amsterdamu”. Protest był skuteczny, musiano dokonać gruntownej zmiany projektu zgodnie z „wolą ludu”, pozostawiając trasę przejazdu rowerów pod gmachem. Cykliści zwyciężyli – na szczęście.

Najważniejsze założenie renowacji z lat 2003–2013 stanowił „powrót do źródeł” – do patriotyczno-historycznej koncepcji Cuypersa; „nowe-stare” muzeum ma być jej kontynuacją, tyle że dostosowaną do współczesnych potrzeb i założeń muzealnych. Już sama trasa obowiązkowego (bo koniecznego w istniejącej komunikacji przestrzennej) przejścia do sal ekspozycyjnych uprzytomnia tę ideę. Od przejazdu na parterze, przez klatkę schodową i westybul na pierwszym piętrze do wielkiej Galerii Honorowej, do której „prezbiterium” wróciła *Straż nocna* Rembrandta. Po drodze musimy oglądać starannie odrestaurowane witraże i freski z czasów Cuypersa. Dopiero potem, już dowolnie, udać się możemy do kolejnych galerii na kolejnych piętrach.

W haśle owego „powrotu do historii” obserwujemy nowe, pozbawione skrupułów epoki modernizmu, apologetyczne podejście do XIX-wiecznego historyzmu i patriotyzmu, a właściwie nacjonalizmu. Jeszcze kilkanaście lat temu jawna ostentacja postawy nacjonalistycznej byłaby w Holandii niemożliwa, a jeśli nawet zarysowana, to tylko bardzo wstydliwie i nieśmiało. Teraz Rijksmuseum III ogłasza się muzeum historii narodowej jako chwaty Niderlandów i Niderlandczyków (Holendrów). O tyle to usprawiedliwione, że jego cechą

charakterystyczną na tle innych muzeów narodowych było i na nowo jest to, że od początku łączyło w sobie profile muzeum historycznego i muzeum sztuki. Z drugiej strony ideologia ta neguje to wszystko, co stało się pomiędzy Rijksmuseum I a Rijksmuseum III – długi i głęboki proces modernizacji społeczeństwa, przekształcenia paradygmatu narodowego na obywatelski (bardziej zresztą zgodny z tradycją holenderskiego społeczeństwa XVII w.), kosmopolityzacji i globalizacji. I nie jest chyba (ba, na pewno nie jest!) przypadkiem, że modernizacja Rijksmuseum w latach 2003–2013 przypadła na czas rządów centroprawicowych, konserwatywno-liberalnych premierów Balkenendego i Ruttego. W tym kontekście Rijksmuseum III jest – jakkolwiek się do tego nie przyznaje – wytworem holenderskiej prawicowej polityki kulturalnej, tworem *stricte* polityczno-światopoglądowym.

Z tej pozycji wychodząc Rijksmuseum III proklamuje dążenie do skonstruowania historii narodu, w której sztuka odgrywać ma jedną z kluczowych ról, nie tylko jako ilustracja pewnych tendencji historycznych, ale również jako podstawowy element holenderskiej tożsamości. Tym, co ma być esencją narodowości Holendrów, „holenderskości” w ogóle, jest ich sztuka, zwłaszcza malarstwo, zwłaszcza zaś to ze Złotego Wieku, wieku Rembrandta i Vermeera. Oto powrót do dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznego myślenia historyzoficznego (jakie znamy choćby z pism Conrada Busken-Hueta, Petera Lodewijka Mullera, Petrusa Johannes Bloka, a potem Frederika Schmidta Degenera i Johana Huizingi)



3. Galeria Honorowa w Rijksmuseum w 1897 roku

3. The Gallery of Honour in the Rijksmuseum in 1897



4. Rijksmuseum, ekspozycja w atrium w 1949 roku
4. The Rijksmuseum, exhibition in the atrium in 1949

o tym, że zarówno Rembrandt, jak i mali mistrzowie są upostaciowieniem „holenderskiej duszy”, czy raczej duszy holenderskości i są tym, co w dziejach Holendrów najlepsze. To coś w stylu stwierdzeń, że: „niemieckość” wyraziła się w filozofii i muzyce, „polskość” w literaturze dramatycznej, „włoskość” w operze i oczywiście w kuchni (świadomie przerysowuję!).

Czytamy tę potrzebę konstruowania historii w *Wizji i Misji* – programowych dokumentach muzeum. *Wizja* jest jednozdaniowa: *The Rijksmuseum links individuals with art and history (Rijksmuseum łączy ludzi ze sztuką i historią)*. Typowy dla wizji dzisiejszych muzeów ogólnikowy banał. O tyle może znaczący, że nie mówi o historii sztuki, lecz osobno o sztuce i – równorzędnie – o historii.

Misja jest określona bardziej wyraziście: *At the Rijksmuseum, art and history take on new meaning for a broad-based, contemporary national and international audience. / As a national institute, the Rijksmuseum offers a representative overview of Dutch art and history from the Middle Ages onwards, and of major aspects of European and Asian art. / The Rijksmuseum keeps, manages, conserves, restores, researches, prepares, collects, publishes, and presents artistic and historical objects, both on its own premises and elsewhere.* Tłumacząc, podkreślając co bardziej znaczące frazy i słowa:

W Rijksmuseum sztuka i historia nabierają nowego znaczenia dla szerokiej współczesnej publiczności – narodowej i międzynarodowej. / Jako instytucja narodowa, Rijksmuseum daje reprezentatywny przegląd holenderskiej sztuki i historii począwszy od średniowiecza, jak też ważnych aspektów sztuki europejskiej i azjatyckiej. / Rijksmuseum przechowuje, administruje, konserwuje, restauruje, bada, przygotowuje, kolekcjonuje, publikuje i prezentuje przedmioty artystyczne i historyczne, tak we własnym gmachu, jak poza nim.

Ostatnie zdanie jest nieproblematyczne, oczywiste; choć może warto zwrócić uwagę na daleką pozycję działalności badawczej, naukowej, związanej z tradycyjnym etosem kuratora/kustosza muzealnego. Deprecjacja tego etosu ujawni się jeszcze potem. Ważniejsze jednak są dwa pierwsze zdania. Narzucają one ekspozycji narrację historyczną, rozumianą jako opowieść o dziejach nacji holenderskiej, jej historii i jej sztuki. Dopiero drugie miejsce zajmują „aspekty” europejskiej i azjatyckiej sztuki (już nie historii, a tylko sztuki). Historia i sztuka Holendrów – od średniowiecza począwszy (co samo w sobie jest dziwaczne pojęciowo, nie było wtedy Holendrów jako nacji, ani zdefiniowanej wspólnoty etnicznej, ani kulturowej) – zostaje odseparowana od historii i sztuki europejskiej. Holenderskość versus europejskość lub uniwersalizm. Co

gorzej, historia Holendrów zostaje też odseparowana pojęciowo od cywilizacji azjatyckiej – dzieje kolonizacji wschodnioindyjskiej zostają wydzielone tak z historii Niderlandów, jak historia Holandii z historii krajów Azji. I zgodnie jest to, niestety, z tradycyjnym, kolonialnym i pokolonialnym dyskursem, który cywilizację „pierwotną”, „tubylczą”, „prymitywną” (etc.) odmawiał historii, pozostawiając im jedynie estetyczną jakość artefaktów, funkcjonujących rzekomo poza historią. Wątek ekspansji kolonialnej pojawia się, owszem, w ekspozycji, ale tylko w bocznych gabinetach, podczas gdy wątek chwały morskiej oraz zamorskiej żeglugi i handlu panuje w najlepsze w głównych salach galerii. Rijksmuseum III jest zatem – powiem to znów w przerysowaniu – symptomem myślenia w kategoriach imperializmu kolonialnego.

Wróćmy jednak do historyzmu w narracji muzealnej. Historię „opowiadają” obrazy i artefakty dobrane nie ze względu na walory artystyczne, lecz w celu ilustrowania konkretnych tematów historycznych. Wyraża to retoryka opisów sal i obiektów. Oraz tematyczny porządek sal (zob. opisywany dalej rozkład galerii Złotego Wieku na drugim piętrze). Ideowy wymiar ekspozycji – koncepcja muzeum narodowego jako muzeum historii narodu – oraz przemieszanie przedmiotów artystycznych i artefaktów powodują, że pojedyncze dzieło sztuki traktowane jest nie tyle jako obiekt estetyczny, ile jako wyraz „ducha czasu”, symptom epoki, „dokument” historyczny. W pewien sposób, koncentrując się na edukacyjnej roli muzeum jako instrumentu propagandy historycznej, Rijksmuseum III udaje muzeum kultury wizualnej (konsekwencja Visual Culture Studies), w którym

rządzi zasada równej wartości poznawczej wszystkich obiektów wizualnych. Ale to fałszywy pozór, bo ekspozowane są głównie dzieła i artefakty najwyższej klasy artystycznej – najprzedniejsze obrazy i rzeźby, najkunsztowniejsze dzieła rzemiosła artystycznego, najdroższe modele statków. Tym samym i narracja o dziejach **narodu** staje się fałszywa, gdyż obiekty z XVI–XIX w. należą do kręgu luksusowej produkcji dla wąskiej, najwyższej, patrycjuszowsko-wielkomijskiej elity dawnego społeczeństwa holenderskiego.

Treści tej opowieści ekspozycyjnej nie stanowi przy tym sam przebieg zdarzeń i zjawisk historycznych, nie jest nią historia w jej „blaskach i cieniach”, ale wyraźnie akcentowana „gloria narodu”, gloryfikacja historii „narodowej”, a – jak już zostało powiedziane – wątki wstydlive: kolonizacja, handel niewolnikami, niewolnicze systemy pracy najemnej w produkcji wczesnokapitalistycznej XVI–XVII w. itp. – zepchnięte są do bocznych gabinetów.

W wypowiedziach dyrektorów, programatorów i twórców ekspozycji, w promocyjnych drukach i YouTube’owych filmikach powtarzają się określone slogany narracji. Przede wszystkim: *historia w powiązaniu ze sztuką*, *historia narodowa* – por. *Misja: Dutch art and history from the Middle Ages onwards (przywrócenie Rijksmuseum Holendrom)*, tj. przywrócenie im ich historii (narodowej). A także: *playful simplicity* – zabawna, intrygująca prostota – oraz muzeum „otwarte” na widza (holenderskiego i cudzoziemskiego, jak to powiedziane jest w *Misji*).

A *playful simplicity* – chciałoby się rzec: „Tak, jasne!”, skoro muzeum zwraca się do szerokiej publiczności. Ale, po



5. Rijksmuseum, sale ekspozycyjne w roku 1973/1974

5. The Rijksmuseum, exhibition premises in 1973/1974



6. Museumplein z gmachami Rijksmuseum (na dole), Van Gogh Museum i Stedelijk Museum (po lewej) oraz Concertgebouw (w głębi)

6. The Museumplein with the Rijksmuseum edifices (at bottom), the Van Gogh Museum and the Stedelijk Museum (left) and the Concertgebouw (background)

namyśle rodzą się wątpliwości. Czy aby na pewno sama historia Niderlandów i Holandii była tak znowu prosta, i może być prosto opowiedziana? Czy naprawdę narracja rozwinięta w salach ekspozycyjnych jest prosta? Czy nie trzeba aby dobrze znać holenderskich dziejów, by ją zrozumieć? I po drugie: czy sztuka w historii Holendrów naprawdę była tak prosta, by ją prosto wyłożyć, nie zubażając znaczeń, kontekstów, interpretacji? I co jest niby takiego intrygującego – owego *playful* – w prostocie, czyli w wiedzy uproszczonej? Jak zobaczymy dalej – w omówieniu systemu opisów pod obiektami – komentarze w galeriach Rijksmuseum (jak przy Vermeerze) bywają tak uproszczone, że zupełnie nudne. Ot, proste opisy – blade, niewiele mówiące dzieła.

Muzeum „otwarte”? Czy aby naprawdę...? Teoretycznie w nowym Rijksmuseum zamiast jednego konkretnego szlaku oferowane są tematyczne sale i galerie. Rządzić ma potencjalna swoboda wyboru i możliwość indywidualnego kształtowania własnych zainteresowań widza. Deklaruje się manifestacyjnie nieopresyjność muzeum wobec widza. Tymczasem przejście z przejazdu i atriów, przez schody i wstydul do Galerii Honorowej jest obligatoryjne, a pozostałe trasy też mają arbitralne ukierunkowanie (chronologiczne). Obserwujemy w tym układzie dopasowanie do wymagań masowej turystyki i sposobu korzystania z muzealnych zbiorów – większość zwiedzających nie trzyma się żadnej projektowanej trasy alternatywnej (bo nie ma czasu), tylko natychmiast biegnie do *Strazy nocnej* w Galerii Honorowej. Inni mogą wybrać opcjonalne trasy dodatkowe. W istocie nie jest to muzeum otwarte, bo w każdym wariantcie, na każdej trasie narzuca jedną wersję historii, jedno odczytanie, nie zadaje



7. Rijksmuseum, narożny gabinet boczny w ekspozycji na I piętrze poświęcony ekspansji zamorskiej Holandii w XVII wieku

7. The Rijksmuseum, a corner side cabinet from the exhibition on the 1st floor devoted to the overseas expansion of the Netherlands in the 17th century



8. Rijksmuseum, przejazd na parterze gmachu

8. The Rijksmuseum, passage on the ground floor

pytań, nie proponuje alternatyw. Głosi: tak było, jak wam tu pokazujemy. W kolejnych salach i gabinetach czytamy w tytułach sal, napisach i podpisach za każdym razem oznajmującą wykładnię, apodyktyczną i niesklaniającą do jakichkolwiek wątpliwości. Oto nieznośny sprzeciw ni wahań dyskursu intelektualnej, historiograficznej przemocy dokonywanej na widzu. Oto Rijksmuseum jako dominująca placówka kulturalna – ze względu na swoją pozycję (i możliwości finansowe oraz potęgę maszyny edukacyjno-promocyjnej), zawłaszcza pojęcie historii i pojęcie narodu.

Czy tego wszystkiego nie należy aby rozpatrywać po prostu w kategoriach konsumpcjonizmu kultury traktowanej jako produkt turystyczny, łatwy, lekki i przyjemny do strawienia (*playful and simple*), czy nawet w kategoriach „makdonaldyzacji” kultury? Nie wiem tego na pewno, ale mam niechętnie co do tego podejrzenia.

* * *

Przejdźmy się teraz jedną z sugerowanych tras zwiedzania.

Na początku trasa zawiera to, co dla wszystkich obowiązkowe. Najpierw – przejazd z przeszklonymi ścianami, w których otwierają się obrotowe drzwi i tkiwi windy. To wejścia do muzeum umieszczone po obu stronach przejazdu i prowadzące do atrialnych dziedzińców, przykrytych szklanym dachem i oświetlonych lampami umieszczonymi na efektownej kratownicowej konstrukcji. W jednym atrium napotykamy: informatorium, pylonowe bramy przed wejściem do galerii, ekspozycję XIX-wiecznych brązowych odlewów rzeźb antycznych i nowożytnych (mniej więcej jak to było za czasów Cuyperse). W drugim atrium znajdują się: kateria-restauracja, poniżej sklep z pamiątkami udający księgarnię, dalej

właściwa księgarnia w obniżonej kondygnacji podziemnej. W przestrzennej hierarchii tych funkcjonalnych pomieszczeń trudno nie dostrzec odwrócenia porządku sprzed epoki komercjalizacji: nauka i wiedza, turystyka, kulinarna konsumpcja. Pomiędzy atriami mieści się obszerne, niskie przejście z kasami i szatniami. Tam też kobiety czekają w kolejkach na odwiedzenie toalet, a mężczyźni wchodzą do nich swobodnie – ten przyziemny, acz fundamentalny problem funkcjonalny nie został tu rozwiązany bezkolizyjnie (ale czy jest w ogóle na świecie takie muzeum?). Pod tym względem to **nowoczesne** muzeum (jak się samo określa w promocyjnych enuncjacjach) nie jest nowoczesne, ani tym bardziej ponowoczesne; wciąż pozostaje patriarchalne. I nie jest to wcale śmieszne, ani marginalne.

Z pierwszego atrium udajemy się – windą lub paradnymi schodami – do westybulu (Wielkiego Hallu) na pierwszym piętrze, z którego wkraczamy do Galerii Honorowej. Tu oglądamy obowiązkowy nowy kanon malarstwa Złotego Wieku, XVII stulecia. To ono ma być miarą wszystkiego innego, co eksponowane w gmachu. To ono wyrażać ma to, co najbardziej „holenderskie”. Nie późnośredniowieczne rzeźby Adriaena van Wesela czy XX-wieczne prace Mondriana czy Rietvelde.

Na końcu galerii wkraczamy do „ołtarzowego prezbiterium” ze *Strażą nocną* Rembrandta – zamontowaną zresztą nie tak, jak w pierwotnym miejscu przeznaczenia – sięgającą do podłogi, czyli poziomo widza – lecz zawieszoną z pochylem górnej krawędzi, a więc wedle zwyczaju XIX-wiecznego. I już nie wiadomo, co jest tu przedmiotem ekspozycji: sam obraz Rembrandta, czy historyczna ekspozycja i kult „archolenderskiego Mistrza” w XIX stuleciu. Wydaje się, że to drugie. I znów jest to przejaw apologetycznej postawy neo-historyzmu.



9. Rijksmuseum, atrium z wejściem do galerii

9. The Rijksmuseum, the atrium with an entrance to a gallery

Z obrazem Rembrandta zestawione są umieszczone po bokach portrety kompanii strzeleckich innych malarzy. Z tyłu za Rembrandtowskim „sanktuarium”, zupełnie wydzielona, niewidoczna stamtąd przeto i nienawiedzana przez tłum zwiedzających, mieści się galeria rzeźb XVII w., głównie terakotowych *modelli* i *bozzetti*.

Z „sanktuarium” można iść już swobodnie dalej. Wrócić do wejściowych atriów i wybrać którąś z galerii. Albo iść na boki, w prawo czy lewo – do galerii XVII wieku. To, że prezentacja Złotego Wieku mieści się na tej samej kondygnacji co Galeria Honorowa jest logiczne – i tu, i tam prezentowany jest świat Rembrandta, Vermeera i innych mistrzów holenderskich. Ekspozycja tego piętra kontynuuje pokaz zawartości kanonicznej Galerii Honorowej. Ale też świadczy o arbitralnym (co nie znaczy niewłaściwym) wyborze akcentu. A pada on, jak wielokrotnie już wskazywałem, na gloryfikacji XVII stulecia, jako epoki chwały Holandii i Holendrów.

Pójdźmy więc tą trasą. Sekwencja tematycznych sal i gabinetów jest następująca. W pierwszym skrzydle: 1) Wilhelm I Orański, narodziny Republiki i czasy manieryzmu w sztuce; 2–3) kunstkamera i gabinet tapiserii manierystycznych; 4) napływ Flamandów do Republiki i wpływy flamandzkie

w gospodarce, polityce i sztuce; 5) Hugo de Groot i spór remonstrantów z kontrremonstrantami (arminian z gomarystami); epoka Jana van Oldebarnevelta i Maurycego Orańskiego; 6) Hendrick Avercamp i realizm w sztuce; 7) gabinet rycin i rysunków 1. poł. XVII w.; 8) młody Rembrandt i jego czasy, rządy Fryderyka Henryka Orańskiego; pokój westfalski 1648; 9) historia wczesnej ekspansji zamorskiej, lądowanie na Nowej Ziemi; 10–14) gabinety z naczyniami do picia i malarstwo gabinetowe. Teraz przerwa i przejście do drugiego skrzydła, na drugą stronę Galerii Honorowej, ale tak by – jeśli chce się utrzymać chronologię narracji i numerację sal – musiało się tę drogę przez galerię ponownie pokonać. Ciąg prezentacji bowiem nie jest kontynuowany na wprost, za westybulem, ale po ukosie, po przeciwnej stronie Galerii Honorowej. Tu następują kolejne tematy: 15) zabytkowy model okrętu „William Rex” z 1698 r. i potęga holenderskiej floty wojennej, zwłaszcza w okresie wojen angielsko-holenderskich; 16) gabinet numizmatyczny; 17) Jan Both i pejzaż italianizowany; 18) rzeźbiarz Artus Quellinus i dekoracja ratusza amsterdamskiego (w części pokazywana w galerii rzeźb za *Strażą nocną*), portrety Bartholomeusa van der Helsta; 19) bogaty dom miejski i jego wyposażenie; 20) poppenhuizen – domki dla lalek; 21) kolejny gabinet rycin



10. Rijksmuseum, Wielki Hall – westybul przed Galerią Honorową na I piętrze
10. The Rijksmuseum, the Great Hall – vestibule to the Gallery of Honour on the 1st floor

i rysunków, tym razem z 2. poł. XVII w.; 22) epoka Wilhelma III Orańskiego i ceramika z Delft; 23) Francuzi w Republice i wpływ dworskiej kultury francuskiej; 24–28) drobna rzeźba i malarstwo gabinetowe 2. poł. XVII wieku. Jak z tego pobieżnego schematu wynika, dyskurs historii politycznej, społecznej i ekonomicznej miesza się i przeplata z segmentami historii holenderskiej sztuki. Pytanie tylko, czy w spójny sposób, i czy taki dukt narracji jest zrozumiały dla przeciętnego widza...?

Co do modelu statku „William Rex”, to należy on do ulubionych przez publiczność eksponatów (jak można sądzić po frekwencji w jego zakładce na stronie internetowej muzeum oraz wpisach na Facebooku i Twitterze), podobnie jak rzeczywisty samolot wystawiony w galerii XX w. – oba te obiekty popularnością wyraźnie przesłaniają dzieła Mondriana, van Doesburga czy Rietvelde. Poza *Straż nocną* Rembrandta to najbardziej popularne wizerunki z Rijksmuseum. Coś jakby amsterdamski odpowiednik triady *must-see's* z Luwru: *Wenus z Milo*, *Nike z Samotraki* i *Mony Lizy*. Te hiper-eksponaty popularnością przebijają wszystko inne, nawet Vermeera. I znów retoryczne pytanie: Czy to nierzeczywisty (a może wykreowany) triumf potrzeb i celów komercyjnej turystyki?

W salach tych oglądamy wszystko razem: obrazy, rzeźby, dekoracyjne płyciny i reliefy, meble, mapy, naczynia ceramiczne i szklane, „porcelanę z Delft” (fajanse w typie Delft), okazy złotnicze, ryciny, broń. To efektowne zestawienia. I bardzo sugestywne w imaginowaniu sobie barwnej epoki. A przy tym, jak już zostało powiedziane, są to przedmioty najwyższej klasy artystycznej, kunsztowne i kosztowne, i zawsze bardzo piękne. Więc to pomieszczenie materii, technik i gatunków, formatów i skali, faktur i lśnienia ma swój sens – tak historyczny,

jak estetyczny. Tyle, że tworzy pewien natłok. Natłok wrażeń i przestrzenny natłok obiektów. Wspomniałem, że każdy z eksponatów ma dla siebie ledwie 1,8 m² powierzchni.



11. Rijksmuseum, Galeria Honorowa na I piętrze
11. The Rijksmuseum, the Gallery of Honour on the 1st floor



12. Rijksmuseum, Sala *Straży nocnej* Rembrandta na I piętrze
12. The Rijksmuseum, the *Night Watch* Room on the first floor



13. Rijksmuseum, sala z modelem okrętu „William Rex”
13. The Rijksmuseum, a room with a model of the “William Rex” ship



14. Rijksmuseum, sala ekspozycji na I piętrze – XVII wiek
14. The Rijksmuseum, an exhibition area on the 1st floor – the 17th century

Pomiędzy gablotami lub między nimi a obrazami na ścianie jest często mało miejsca, niekiedy mniej niż – przepisowe ze względu na bezpieczny ruch zwiedzających – 1,5 m. Nie da się zatem dzieł tych studiować z osobną, bez kontekstu innych, natrętnego ich sąsiedztwa. Ten rodzaj odbioru został tu z góry wykluczony, wraz z ustanowieniem narracji historycznej, a nie tej z historii sztuki. Był to świadomy wybór – może dobry, może zły, ale świadomy. Niestety, owe konteksty historyczne różnych sąsiadujących dzieł nie zawsze współgrają ze sobą, albo wręcz grają na fałszywą nutę. Gdy – jak na fotografii 15. – wesoły pijak-skrzypek z obrazu Gerarda van Honthorsta wyciąga ku widzowi kielich w geście przepijania czy wznoszenia toastu, a widz ma zaraz za plecami w gablocie wspaniałe srebrne naczynia słynnego złotnika Adama van Vianena, to niechybnie wyciągnie wniosek, że służyły one jedynie do picia. A wszak były tylko okazami wielkiego splendoru, klejnotami dworskiej lub patrycjuszowskiej kultury stołu, przedmiotami dekoracyjnymi oraz symbolami władzy i zamożności – ale na pewno nie naczyniami użytkowymi. Ot, i fatalne nieporozumienie...

I jeszcze jedno. Nagromadzenie gablot, konieczne przy ekspozycji wielu drobnych lub delikatnych obiektów rzemiosła artystycznego powoduje, że wiele kolejnych tafli szkła nakłada się na siebie w oczach widza, patrzącego w głąb sali. To przeszkadza wzrokowi i rozprasza uwagę. Choć Wilmotte zaprojektował witryny o wysokości wyraźnie przewyższającej poziom wzroku człowieka, to efekt nawarstwienia szklanych płyt pozostaje optycznie dotkliwy.

Teraz mamy do wyboru galerie na różnych kondygnacjach, których układ pionowy nie jest konsekwentny

chronologicznie (co spowodowane zostało umieszczeniem galerii XVII w. w *piano nobile*, po bokach Galerii Honorowej). I tak, kondygnacja niżej, na pierwszym piętrze, prezentuje historię i sztukę XVIII i XIX w., podczas gdy epoka XX w. pokazywana jest dopiero na kondygnacji poddasza. Na tej wysokości brak jest komunikacji między oboma skrzydłami ponadatrialnymi, co powoduje bardzo mechaniczne i arbitralne rozbitcie narracji na dwa okresy: 1900–1950 i 1950–2000, tak jakby między nimi istniał realny rozdział chronologiczny (a nie była nim wcale II wojna światowa, ani politycznie, ani kulturowo). Przyziemnie z kolei w jednym skrzydle mieści chronologicznie najwcześniejszą galerię sztuki średniowiecza (głównie XIV–XV w.) i renesansu (głównie wczesnego), która zresztą mniej jest pokazem historii, co raczej konwencjonalną (aczkolwiek bardzo piękną i ciekawą!) ekspozycją sztuki, i to nie tylko niderlandzkiej, lecz także francuskiej, franko-flamandzkiej oraz – całkiem obszernie – włoskiej.

W drugim skrzydle przyziemia ulokowane zostały tzw. kolekcje specjalne, i zmieniona zasada ekspozycji – pokazano w nagromadzeniu broń, modele statków, ceramikę, szkło, wytwory złotnictwa, instrumenty muzyczne, stroje i okazy mody – bez wyodrębniania w tej w masie poszczególnych przedmiotów na ścianach czy w osobnych gablotach.

Ważna kolekcja Rijksmuseum wystawiona jest w osobnym budynku, o odrębnej formie i innym założeniu ekspozycji – w Pawilonie Azjatyckim. Ta osobność jest symptomatyczna. Znamienna dla nowego (?) pravicowo-konserwatywnego światopoglądu (części) społeczeństwa holenderskiego. I w pewnym stopniu – bezpieczna dla jego tożsamości, bo bezpiecznie separująca problem dawnego kolonializmu



15. Rijksmuseum, sala z obrazem Gerarda van Honthorsta *Muzyk z kielichem* oraz srebrami Adama van Vianena

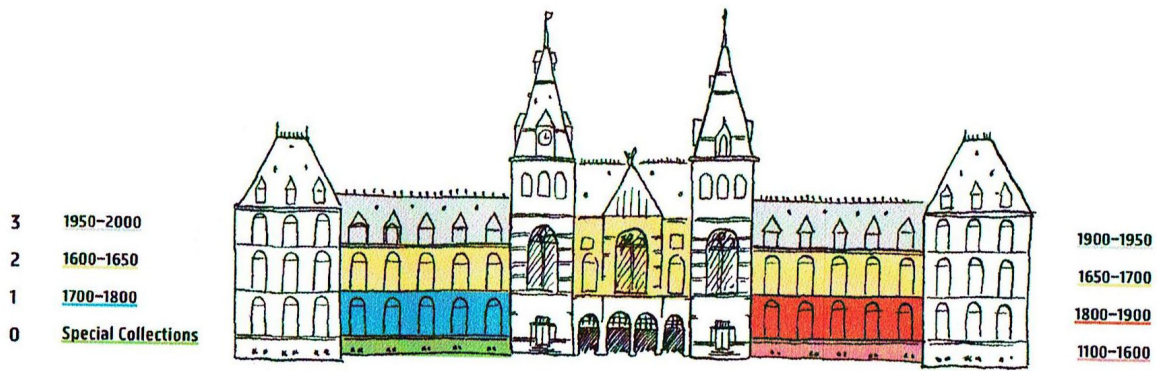
15. The Rijksmuseum, a room with *The Merry Fiddler* painting by Gerard van Honthorst and Adam van Vianen's silverware

i jego trwałych skutków od *mainstreamu* historii, ukazywanej w głównym gmachu. Obie historie – narodu w granicach jego historycznego kraju i państwa (republiki federalnej prowincji, potem królestwa) oraz dzieje jego kolonialnej ekspansji – mają pozostać rozdzielne. Pawilon Azjatycki – choć jego wyodrębnienie miało być swoistym gestem antykolonialnym *My Holendrzy nie włączamy tych zbiorów do głównej ekspozycji, bo szanujemy odrębność i niezawisłość dawnych kolonii* – nie ujawnia tego, jak zbiory „orientalne” znalazły się w Holandii i Amsterdamie i nie wyjaśnia tego, że są w głównej mierze wynikiem kolonizacji w rejonie Indonezji i prób ekonomicznej kolonizacji Indochin, Chin i Japonii. Zgryźliwie mówiąc, Pawilon jest dla Azjatów, gmach główny dla Holendrów (i „białych” turystów). Azjaci wszak to nie „prawdziwi” Holendrzy, choć to Indonezyjczycy stanowią znaczną i znaczącą część społeczeństwa dzisiejszego Królestwa Niderlandów. Pawilon Azjatycki – znów – jest niezwykle piękny architektonicznie i wystawienniczo, tchnie urodą wielkiego wyrafinowania estetycznego, ale ideowo stanowi kontrowersyjny problem.

* * *

Wróćmy do gmachu głównego i jego historycznej narracji. Opracowano dla niej nową identyfikację wizualną (projektu Irmy Boom), wprowadzając specjalny font czcionek, zwany po prostu „Rijksmuseum” (autorstwa Paula van der Laana z biura Bold Monday). Co z tego, skoro w systemie podpisów i napisów w galeriach nastąpiło pęknięcie wobec logiki narracji – opowieści o historii. Z podziwu godną niekonsekwencją wobec ideowych założeń ekspozycji odrzucono bowiem potrzebę jakichkolwiek komentarzy wyjaśniających konteksty historyczne.

Schemat podpisu na tabliczce pod obiektem jest następujący: najpierw podawana jest informacja: co to? – czyli tytuł; potem – autor; dalej – gdzie, kiedy rzecz została wykonana: ośrodek, data; następnie – z czego: materiał, technika, rozmiary. Poniżej następuje tekstowy opis. Na końcu zaś, na dole tabliczki – sposób pozyskania, numer inwentaryzacyjny. Ten schemat z odwróceniem zwyczajowej kolejności autor/tytuł jest znamienny, gdyż sygnalizuje, że w ekspozycji nie chodzi o historię stylów, wykonawstwa artystycznego – historię sztuki, lecz historię przedmiotów, rozwijającą wątki historii



16. Rijksmuseum, schemat galerii na poszczególnych kondygnacjach

16. The Rijksmuseum, a plan of galleries on particular floors

polityczno-społecznej, „narodowej” Holendrów. Opisy podane są dwóm rygorom: po pierwsze, zawierać mogą maksymalnie 60 wyrazów; po drugie, dotyczyć muszą tylko tego, co obecne jest na obrazie czy w obiekcie. Nie mogą zatem podawać jakiegokolwiek zewnętrznego kontekstu dzieła, a tylko jego zawartość. Tak przykładowo wygląda tabliczka pod *Mleczarką* Johanna Vermeera (podaję tylko tekst angielski; podpisy są oczywiście dwujęzyczne: niderlandzkie i angielskie): *The Milkmaid / Johannes Vermeer, c. 1660 / Oil on panel, 45.5cm x 41cm. A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the*

subject of an impressive painting – the woman stands like a statue in the brightly lit room. Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects. Poniżej znajdują się dane proveniencyjne i inwentarzowe.

Ten rodzaj pozakontekstowej informacji, w tym i wielu innych przypadkach, jest bezsensowny. Ktoś (muzealny kurator, pospół z edukatorem) opisuje widzowi to, co on sam widzi. Opisuje czystą naoczność. Owego konia, który, jaki jest, każdy widzi: *Służąca nalewa mleko, pochłonięta swą pracą. Wszystko, poza strumyczkiem mleka, pozostaje w bezruchu. Vermeer wybrał proste, codzienne zajęcie na temat*



17. Rijksmuseum, galeria XX wieku na poddaszu – sala z samolotem

17. The Rijksmuseum, the gallery of the 20th century in the attic – a room with a plane



18. Rijksmuseum, kolekcje specjalne, kolekcja broni

18. The Rijksmuseum, special collections, a collection of weapons

tego efektownego obrazu – i tak dalej. Ale to wszystko widz sam widzi i wie z obrazu, więc po co to opisywać! Ten rodzaj tekstu traktuje odbiorcę, kolokwialnie mówiąc, jak kretyna, ślepego prostaka; co więcej – jest w tym rzekomo nieopresyjnym, „otwartym” muzeum opresyjny właśnie, bo narzuca mu sposób oglądu dzieła.

Jeszcze bardziej zasada niekontekstowego opisu nie sprawdza się w przypadku ukochanych przez widzów XVII-wiecznych domków dla lalek. Czytamy tam na przykład: *Dolls' house of Petronella Dunois, anoniem, c. 1676. Various objects in this dolls' house are marked with the year 1676, which was probably when it was largely completed. It was made for Petronella Dunois (1650–1695), a wealthy orphan who lived with her sister in Amsterdam. The dolls' house contains a peat loft, a linen room, a nursery, a lying-in room, a reception room, a cellar, a kitchen and a dining room.*

W wyniku odrzucenia historycznego kontekstu niewyjaśnione pozostają najważniejsze – i najciekawsze – kwestie: że były to najdroższe przedmioty artystyczne w Holandii XVII–XVIII w. (znamy ich wartości: 30–50 tys. guldów); że zamawiały je dorosłe kobiety, już zamężne, należące do najwyższej, najbogatszej elity patrycjatu holenderskiego; nie wyjaśnia dlaczego ich wykonanie trwało kilkanaście lat (bo zlecniodawczyni przez lata je wyposażały w mikro-sprzęty i mikro-obrazy); dlaczego jedne są zaludnione figurkami, a inne nie; do czego służyły (wcale nie do zabawy, lecz jako obiekty „sprawowania” i demonstrowania władzy kobiety w domu).

Schemat narzucony kuratorom przez odgórne decyzje działu komunikacji z widzami (promocyjno-edukacyjnego) eliminuje tradycyjną rolę kuratora/kustosza jako pośrednika,

interpretatora, wykładowcy, egzegety dzieła sztuki. Kurator nie decyduje o tym, co miałyby zainteresować widza. Promocja, edukacja i management zajmują tu pierwszorzędne miejsce.

W systemie informacji pominięte są – manifestacyjnie i programowo – multimedia. Nie ma ekranów komputerów czy innych elementów digitalnego przekazu w galeriach. Dozwolono tylko na aplikacje do pobrania na prywatne tablety, smartfony i i-pady. Wyjątkiem w tej antymultimedialności i antydigitalności są ekrany komputerów w niektórych salach kolekcji specjalnych – tam, gdzie znaczne nagromadzenie eksponatów uniemożliwia zaopatrzenie ich wszystkich w osobne tabliczki i konieczne było użycie ich identyfikacji i opisu w komputerach. Drugim wyjątkiem są hologramy w sali z modelami statków, odtwarzające ruchome figurki marynarzy i załóg.

Odrzucenie przekazu multimedialnego – skąd taka decyzja? Wcale ona nie dziwi, a nawet można ją witać z aprobatą. Zwłaszcza my Polacy, którzyśmy z entuzjazmem i z 30-letnim poślizgiem rzucili się w odmęty multimedialności i interaktywności. Przypomnę tylko nasze nowe muzea multimedialne i inscenizacyjne, np. warszawskie: Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Fryderyka Chopina, (analogowo-multimedialne), Centrum Nauki Kopernik, Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, Muzeum Warszawskiej Pragi – oddział Muzeum Warszawy (analogowo-multimedialne), Muzeum Historii Polski (w projekcie); gdańskie: Muzeum II Wojny Światowej i Europejskie Centrum Solidarności; krakowskie Muzeum Historyczne Miasta Krakowa i jego oddziały: Podziemia Rynku i Fabryka Schindlera; a także: Centrum



19. Rijksmuseum, Pawilon Azjatycki, proj. arch. Antonio Cruz i Antonio Ortiz

19. The Rijksmuseum, the Asian Pavilion, design by Antonio Cruz and Antonio Ortiz

Dialogu Przełomy – oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie (analogowo-multimedialne); Brama Poznania – Interaktywne Centrum Historii Ostrowa Tumskiego (ICHOT) w Poznaniu; Centrum Nowoczesności Młyn Wiedzy w Toruniu; Muzeum Górnicztwa w Zabytkowej Kopalni Srebra w Tarnowskich Górach; Multimedialne Muzeum na Klifie w Trzęsaczu; Interaktywne Muzeum Państwa Krzyżackiego w Działdowie; Muzeum interaktywne KOTŁOWNIA Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi; Muzeum Multimedialne w Opolu Lubelskim; Centrum Dziedzictwa Szkła w Krośnie; Muzeum Przyrodniczo Leśne – Białowiecki Park Narodowy w Białowieży i wiele innych. Dominują one wyraźnie nad nowymi bądź projektowanymi muzeami „analogowymi”, takimi jak: Muzeum Śląskie w Katowicach; Muzeum Współczesne we Wrocławiu; w Krakowie: MOCAK, Muzeum Narodowe i jego oddziały – Pałac Biskupa Erazma Ciołka i Europejskie Centrum Numizmatyki Polskiej w Muzeum Emeryka Hutten-Czapskiego; w Warszawie: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nowe galerie Muzeum Narodowego: sztuki średniowiecznej, Faras, sztuki XX–XXI wieku, planowana galeria sztuki starożytnej czy wreszcie Muzeum Warszawy.

Zresztą niechęć Rijksmuseum do multimedialności nie jest na Zachodzie unikatowa. Przywołajmy co wybitniejsze przykłady nowych „analogowych” muzeów na świecie: Le Grand Louvre w Paryżu; Louvre-Lens; Louvre-Abu Dhabi w Dubaju (planowane, analogowe z towarzyszącym aparatem multimedialnym);

Musée Quai Branly w Paryżu; Staatliche Museen w Berlinie: Bode-Museum, Altes Museum (kolekcja antyczna), Neues Museum (Ägyptisches Museum); Jüdisches Museum w Berlinie (analogowe z użyciem multimedialnej oprawy); New Museum w Nowym Yorku. I nie jest wcale prawdą, że multimedialność konieczna jest w muzeach (czystego) przekazu (treściowego) – historycznych, więc rzekomo skazanych na wirtualność – a muzea zbiorów artystycznych mają luksus jej niestosowania, bo pokazują atrakcyjne dzieła sztuki.

Intencje twórców niemultimedialnego i niewirtualnego Rijksmuseum III, choć niewyeksplikowane w osobnym manifestie są – jak sądzę – następujące. Digitalna wirtualność sprzeciwia się istotnościowo samej prezentacji zabytków historycznych, materialnej historii doznawalnej poprzez realne przedmioty. Te, jeśli są w multimedialnej ekspozycji, to na ogół giną w natłoku i pod naporem wielozmysłowych i przemożnych perswazyjnie doznań wirtualnych. Wykonstruowana rzeczywistość wirtualna przesłania tę historyczną, materialną, przedmiotową. Staje się ona przeto jakby czymś niebyłym, nierealnym – materialne świadectwa historii ustępują wrażeniom wykreowanym. Multimedialność ewokuje symulakryzm. Następuje zatarcie granic między obiektem a jego *simulacrum* – reprodukcją, imitacją, rekonstrukcją, wizualnym zastępnikiem [by przywołać słynne pojęcie Jeana Baudrillarda z jego książki *Symulakry i symulacja (Simulacres et simulation, 1981)*]. Symulakry to obrazy pozbawione znaczenia, istniejące same dla siebie. Muzea



20. Obraz Johannes Vermeera *Mleczarka* z tabliczką w Galerii Honorowej
20. *The Milkmaid*, painting by Johannes Vermeer with a plate in the Gallery of Honour



21. Rijksmuseum, dom dla lalek (poppenhuis) Petronelli Dunois, ok. 1676 w galerii XVII wieku

21. The Rijksmuseum, a doll house (*poppenhuis*), Petronelli Dunois, c. 1676, in the Gallery of the 17th century

(Fot. 1, 2, 6, 15, 17, 20 – domena publiczna; 3-5 – Rijksmuseum Amsterdam, Collection Historical Archive; 7-14, 16, 18, 19, 21 – Rijksmuseum Amsterdam, domena publiczna)

multimedialne stanowią ekspozycję symulaków. A rzeczywiste historyczne obiekty umieszczone w oprawie multimedialnej same stają się obrazami-symulakrami, takimi samymi elementami ekspozycji, w tym przedmioty historyczne w muzeum historycznym?

Następuje też dekontekstualizacja narracji o historii. Symulakryzacja ekspozycji oznacza bowiem niewiarę w perswazyjną siłę historycznego obiektu. Odbiera mu historyczny sens, jego realny historyczny kontekst (konteksty). Czyni go obiektem mitycznym, legendarnym, anegdotycznym, epizodycznym w historii, wyrwanym z dziejów. Kontekst nadany mu zostaje sztucznie, arbitralnie i wtórnie, dodatkowo, z zewnątrz, przez aparaturę multimedialną.

Multimedialność powoduje absolutną tekstualizację narracji – historia jawi się tylko jako tekst. Nawet narracje obrazowe w ekspozycji sugerują opowieść tekstową. Następuje deprecjacja historycznego przedmiotu zagłuszana przez tekst. Narracja obrazem i tekstem odpowiada narratologicznej koncepcji historii – dokonuje fabularyzacji historii, historia traktowana jest jako fabuła, ciągła i kontynuacyjna. A kreowanie historii jako płynnego, rozwojowego, liniowego, rozwijającego się ciągu zdarzeń i procesów w istocie jest działaniem mitotwórczym. Gdy historia nie jest pełna ni płynna, jest zachowana w strzępkach, szczątkach, wtórnych relacjach. Pokazywana w takich muzeach historia udaje ciągłą narrację, podczas gdy w istocie pokazywana jest ona jako nieciągły zestaw sekwencji, epizodów, wydarzeń i postaci. To kontradycja między strukturalistyczną narratologią Claude'a Lévy-Straussa a historią jako chaosem „strzępów” Waltera Benjamina; w muzeach multimedialnych dominuje Lévy-Straussowska analiza i rekonstrukcja

mitu (szczytowymi tego przykładami polskimi są Muzeum Polin oraz Muzeum Powstania Warszawskiego). Powstaje wrażenie, że narracyjna i mitowytwórcza ekspozycja należy do gatunku *historical fiction*.

Multimedialność i digitalność zabijają „auratyczność”. Zabijają ostatecznie *aurę* – w ujęciu Waltera Benjaminia efekt „autentyczności” i „oryginalności” historycznego przedmiotu, który zostaje zatracony w erze nowoczesnej technologii i w „cywilizacji reprodukcji”. Multimedialność i multisensoryczność mediów w ekspozycji są symptomami tej zraty wartości świadczona o historii.

O multimedialnych, interaktywnych, multisensorycznych i wirtualizowanych ekspozycjach od dawna mówi się źle. Oto krótki a dobitny głos Glenna Lowry’ego, dyrektora nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) z 1997 r.: *głośny, kakofoniczny spektakl rozrywkowy, z którego wszyscy mają niezły ubaw*. Podobnie, krytyczka architektury Victoria Newhouse (*W stronę nowego muzeum*, 2006): *Rozrywka może stanowić pożądaną alternatywę dla muzeum-mauzoleum, lecz przy niewłaściwym podejściu szybko może się przeobrazić w ordynarny komercjalizm, który degraduje sztukę*. Znamienne, że polskie głosy są zupełnie inne, apologetyczne wobec idei multimedialności. Ich wyrazicielem może być Michał Niezabitowski, dyrektor Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i jego oddziałów: Podziemi Rynku oraz Fabryki Emalia Oskara Schindlera, który powiada tak o swoich nowych muzeach: *Tworząc wystawę konsekwentnie postanowiliśmy podporządkować ją jednemu słowu – narracja. Artefakt stał się na niej aktorem, który wraz z scenografią, multimedialną oprawą i choreografią dźwięku i ruchu, tworzą wielkie widowisko dramatyczne*.

Muzealnicy, muzeologowie i kuratorzy zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt – nowoczesność technologii multimedialnych jest krótkotrwała, to one najszybciej się starzeją, szybko dezaktualizują, stają się anachroniczne. Helen Featherstone (*Content and Visitor Researcher*, 2015) mówi: *Muzeum nie*

może opierać swojej atrakcyjności na ekranach dotykowych w czasach, gdy większość zwiedzających ma własne w swoich kieszeniach. Powinno ono przyciągać do siebie widzów czymś materialnym i unikatowym, czego nie znajdą oni nigdzie indziej, a wykorzystanie nowych technologii może oczywiście wzbogacić i urozmaicić przekaz, jednak nie powinno stanowić celu samego w sobie.

W nowych tendencjach światowego muzealnictwa i wystawiennictwa multimedia popadają więc w niełaszkę. Dobitym tego świadectwem jest Rijksmuseum III, formowane jako muzeum ostentacyjnie anty-multimedialne. Tendencja ta pojawia się też w opracowaniu wystaw czasowych. Pozbawione aparatu multimedialnego były ostatnio np. wystawy „Leonardo da Vinci” (2011/2012) i „Rembrandt: The Late Work” (2014/2015) w National Gallery w Londynie (przy ich okazji promowano tylko zwykłe, analogowe filmy na National Gallery Channel, w YouTube lub w powszechnym obiegu telewizyjnym). Towarzyszy temu też czasem odchodzenie od oferowania audiobooków.

Brak multimedii w Rijksmuseum III jest więc uzasadniony metodologicznymi i praktycznymi powodami. I chętnie go tam witamy. Jest jednak w tym antymultimedialnym i antydigitalnym rygoryzmie rażące pęknięcie logiczne. Obrona jednorodności i samoistości jawienia się pięknymi przedmiotów w ich „aurze” autentyzmu kłóci się z założeniami ekspozycji: historyzmem narracji, mającej prezentować dzieje narodowe i społeczne dawnych Holendrów, otwartym dyskursem na ich temat, dyskursem czytelnym i wciągającym uwagę widza (*playful simplicity*). Przedmioty te, arbitralnie pozbawione kontekstu historycznego (*vide* podpisy) i obszernego tekstowego komentarza, nie dźwigają tej narracji. Nie są niczym więcej niż ilustracjami problemów historycznych, a nie komentarzem do nich, nie stawiają pytań ani nie formułują wątpliwości, więc – same w sobie i same z siebie – nie są w stanie podjąć prawdziwej dyskusji z widzami.

Streszczenie: Artykuł omawia założenia ekspozycyjne zmodernizowanego Rijksmuseum w Amsterdamie (2003–2013). Stanowi głos polemiczny i krytyczny wobec tych założeń i sposobu ich realizacji.

Najważniejszym założeniem był „powrót do źródeł” – do patriotyczno-historycznej koncepcji pierwszego Rijksmuseum autorstwa Pierre’a Cuypersa (proj. 1863, bud. 1876–1885); „nowe-stare” muzeum ma być jej kontynuacją dostosowaną do współczesnych potrzeb i założeń muzealnych. W hasło „powrotu do historii” obserwujemy nowe, apologetyczne podejście do XIX-wiecznego historyzmu i patriotyzmu, a właściwie nacjonalizmu. Nowe Rijksmuseum ogłasza się muzeum historii narodowej jako chwały Niderlandów i Niderlandczyków (Holendrów). Rzeczywiście od początku łączyło ono w sobie profile muzeum historycznego i muzeum sztuki. Jednak ideologia ta neguje to wszystko, co stało się pomiędzy pierwszym Rijksmuseum a Nowym Rijksmuseum – długi i głęboki proces modernizacji społeczeństwa, przekształcenia paradygmatu narodowego na obywatelski, kosmopolityzacji i globalizacji. W tym kontekście Nowe Rijksmuseum jest wytworem holenderskiej prawicowej polityki kulturalnej, tworem *stricte* polityczno-światopoglądowym. Proklamuje dążenie do skonstruowania historii narodu, w której sztuka

odgrywać ma jedną z kluczowanych ról, jako ilustracja tendencji historycznych, ale również podstawowy element holenderskiej tożsamości, „holenderskości” w ogóle. Zwłaszcza malarstwo Złotego Wieku, czasów Rembrandta i Vermeera. To powrót myślenia historyozoficznego z XIX i pocz. XX w. o tym, że zarówno Rembrandt, jak i mali mistrzowie są upostaciowieniem „holenderskiej duszy”, czy raczej duszy holenderskości.

Dokumenty Rijksmuseum *Wizja i Misja* narzucają ekspozycji narrację historyczną, rozumianą jako opowieść o dziejach nacji holenderskiej, jej historii i jej sztuki. Dopiero drugie miejsce zajmują „aspekty” europejskiej i azjatyckiej sztuki. Treścią tej opowieści nie jest historia w jej „blaskach i cieniach”, ale wyraźnie akcentowana „gloria narodu”, gloryfikacja historii „narodowej”. Historia i sztuka Holendrów zostaje odseparowana od europejskiej a także oddzielona pojęciowo od cywilizacji azjatyckiej – dzieje kolonizacji wschodnioindyjskiej zostają wydzielone z historii Niderlandów, a historia Holandii z dziejów Azji. I zgodne jest to, niestety, z tradycyjnym, kolonialnym i pokolonialnym dyskursem, który cywilizację „pierwotnym”, „tubylczym”, „prymitywnym” (etc.) odmawiał historii, pozostawiając im tylko estetyczną jakość artefaktów. Wątek ekspansji kolonialnej pojawia się tylko

w ekspozycji w bocznych gabinetach – Nowe Rijksmuseum jest zatem symptomem kulturowego imperializmu kolonialnego. Pogłębia to jeszcze odrębność ważnej kolekcji wystawionej w osobnym budynku – Pawilonie Azjatyckim, w którym ekspozycja nie ujawnia tego, że jego zbiory są w głównej mierze wynikiem kolonizacji w rejonie Indonezji i prób ekonomicznej kolonizacji Indochin, Chin i Japonii.

Ideowy wymiar ekspozycji – koncepcja muzeum narodowego jako muzeum historii narodu – oraz przemieszanie obiektów artystycznych i artefaktów powodują, że pojedyncze dzieło sztuki traktowane jest nie tyle jako przedmiot estetyczny, ile jako wyraz „ducha czasu”, symptom epoki, „dokument” historyczny. Przy tym Nowe Rijksmuseum udaje muzeum kultury wizualnej, w którym rządzi zasada równej wartości poznawczej wszystkich obiektów – to fałszywy pozór, bo eksponowane są głównie dzieła i artefakty najwyższej klasy artystycznej więc i narracja o dziejach *narodu* staje się fałszywa, gdyż obiekty z XVI–XIX w. należą do kręgu luksusowej produkcji dla wąskiej, patrycjuszowskiej i arystokratycznej elity dawnego społeczeństwa holenderskiego.

Choć Rijksmuseum ogłasza się muzeum otwartym, pozwalającym widzowi wybrać różne trasy i poznawać dowolne wątki historii, to jednak na każdej trasie narzuca – poprzez tytuły sal, napisy i podpisy – jedną wersję historii, nie zadaje pytań, nie proponuje alternatyw. Narzuca wykładnię apodyktyczną i nieskłaniającą do jakichkolwiek wątpliwości.

W systemie informacji w salach ekspozycyjnych pominięte są – manifestacyjnie i programowo – multimedia. Ta niechęć do multimediów, digitalnej interaktywności i wirtualności odpowiada takiejż tendencji w nowym muzealnictwie w Europie i Ameryce. Jej powody są wielorakie. Digitalna wirtualność sprzeciwia się istotnościowo samej prezentacji zabytków historycznych, materialnej historii doznawalnej

poprzez realne przedmioty. Multimedialność ewokuje symulakryzm – historyczne obiekty umieszczone w oprawie multimedialnej same stają się obrazami-symulakrami, takimi samymi jak wszystkie efekty aranżacyjne. Symulakryzacja ekspozycji odbiera historycznemu obiektowi jego sens, jego realny historyczny kontekst, który nadany przez sztukę, arbitralnie i wtórnie, dodatkowo przez aparaturę multimedialną. Multimedialność powoduje absolutną tekstualizację narracji: historia jawi się tylko jako tekst, jako nieciągły zestaw sekwencji, epizodów, wydarzeń i postaci. W muzeach multimedialnych dominuje analiza i rekonstrukcja mitu. Powstaje wrażenie, że narracyjna i mitotwórcza ekspozycja należy do gatunku *historical fiction*. Multimedialność i digitalność zabijają „auratyczność”, efekt „autentyczności” i „oryginalności” historycznego przedmiotu, który zostaje zatracony w erze nowoczesnej technologii i w „cywilizacji reprodukcji”. Multimedialność i multisensoryczność mediów w ekspozycji są symptomami tej zatury wartości świadczenia o historii. Brak multimediów w Rijksmuseum III jest więc uzasadniony metodologicznymi i praktycznymi powodami, jest jednak w tym rygoryzmie rażące pęknięcie logiczne. Obrona jednorazowości i samoistości jawienia się pięknych przedmiotów w ich „aurze” autentyzmu kłóci się z założeniami ekspozycji: historyzmem narracji, mającej prezentować dzieje narodowe i społeczne dawnych Holendrów, otwartym, czytelnym i wciągającym uwagę widza dyskursem na ich temat (głoszony w Rijksmuseum slogan *playful simplicity*). Przedmioty te, arbitralnie pozbawione kontekstu historycznego i obszernego tekstowego komentarza, nie dźwigają tej narracji. Nie są niczym więcej niż ilustracjami problemów historycznych, a nie komentarzem do nich, nie stawiają pytań ani nie formułują wątpliwości, więc i nie są w stanie podjąć prawdziwej dyskusji z widzami.

Słowa kluczowe: Rijksmuseum, Amsterdam, symulakryzm, nacjonalizm, muzeum multimedialne, muzeum digitalne.

Profesor dr hab. Antoni Ziemia

Historyk sztuki, wykładowca UW i kurator w MNW; zajmuje się sztuką holenderską XVII w., sztuką niderlandzką i niemiecką XV–XVI w. oraz teorią sztuki od późnego średniowiecza do XVII w.; autor lub współtwórca stałych ekspozycji w MNW: Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego (2012), Galerii Portretu Staropolskiego i Europejskiego (2012), Galerii Sztuki Średniowiecznej (2013) oraz Galerii Sztuki Dawnej (2016); pomysłodawca lub współautor wielu wystaw i ich katalogów; autor książek poświęconych XVII-wiecznej kulturze i sztuce holenderskiej, a także sztuce niderlandzkiej i północnoeuropejskiej XIV–XVI wieku; e-mail: aziemia@mnw.art.pl

Word count: 8 478; **Tables:** -; **Figures:** 21; **References:** -

Received: 06.2016; **Reviewed:** 07.2016; **Accepted:** 07.2016; **Published:** 08.2016

DOI: 10.5604/04641086.1221164

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

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

Cite this article as: Ziemia A.; RIJSMUSEUM W AMSTERDAMIE. HISTORYZM A (ANTY)MULTIMEDIALNOŚĆ. *Muz.*, 2016(57): 249-276

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

THE RIJKSMUSEUM IN AMSTERDAM. HISTORICISM AND (ANTI) MULTIMEDIAILITY

Antoni Ziemba

Institute of Art History, University of Warsaw; National Museum in Warsaw

The Rijksmuseum in Amsterdam experienced three stages of development. These may be roughly put into the following periods: the first Rijksmuseum, 1863–1885; the second Rijksmuseum, c. 1940–1995; and the third (New) Rijksmuseum (Het Nieuwe Rijksmuseum) 2003–2013.

The first was founded in 1800 in the Hague. In 1808 it was moved to Amsterdam, at first housed in the old Town Hall (the Royal Palace), and then in the Trippenhuys. In 1885 the museum was moved to a neo-Renaissance building designed by Pierre (Petrus Josephus Hubertus) Cuypers; the competition was announced in 1863 and it was built in 1876–1885.

The seat of the first Rijksmuseum, which came into existence during the period of the “national rebirth” of the Dutch people, had three symbolic functions. Firstly, it was supposed to be a National Palace of Art and History, which is reflected by the architectural forms of the huge palatial edifice expressed in the stylistics of the Dutch Neo-Renaissance. Secondly, it was a Temple of Art and History, a temple-cathedral with a quasi-church-like structure in the middle part of the edifice which comprised a vestibule (the Great Hall) almost like a porch or narthex, the Gallery of Honour as a great nave with side chapels, and a separate space, like an altar presbytery, to display Rembrandt’s *Night Watch*. The Catholic faith of the designer was also relevant, as indeed the concept of a “museum-national church” itself aroused controversies among contemporary critics and polemicists. Finally, thirdly, the Rijksmuseum was supposed to be and was a temporarily symbolic Gate to the City, located by the southern border of historical 17th–18th century Amsterdam (beyond were only meadows and suburban buildings). Both buildings expressed the old medieval and the 17th–18th century city

within the strong limits of the “emblematic and heraldic” 19th-century “national” architecture creating an axis from the edifice of Industry to the edifice of History and Culture. The second, corresponding gate to the city from the north, from the harbour side, was to have been the edifice of the Central Station (Centraal Station) also erected by Cuypers. The museum was intended to develop the story about the national history of the Dutch by exhibiting art understood as a symptom of history. It combined grand painting with sculpture and several outstanding objects of decorative arts. Backdrops, palms and columns heightened the effect of the palatial interiors, and the stained-glass and frescos in the staircase, vestibule and the Gallery of Honour gave the effect of a sacral interior.

During World War II (when – amazingly enough! – works of art were bought and exhibitions expanded) and in the post-war period until the 1990s, i.e. during the second Rijksmuseum, far-reaching changes were introduced and serious problems arose. The building started to pose problems and its technical condition worsened. A thoroughfare passage along the edifice’s axis, underneath the Gallery of Honour, was degraded as it was transformed into provisory exposition rooms. There was no functional entrance or hall, nor any adequate space for storing the art works, nor for the collection which was being developed; and this problem only deepened with time. New interior divisions were thus introduced, and courtyards were built with makeshift exhibition compartments. As a result of these changes and renovations, the exhibition space lost its clear outline, a real maze was created, and visitors got lost inside the museum. According to the new aesthetics of international modernism, the

expressive decor and architecture dating from the Cuypers period were outworn and crushed the exhibited works. In an attempt to change this, the 19th-century frescos and decorations were painted over, thus creating austere interiors with white walls. What was of greatest importance was a change to the narration's concept in the 1950s-1970s. Cuypers' history of the nation was replaced with a history of styles, of artists and artistic schools; in brief, an evolutionary history of art. It was convenient to present it in separate fields: the history of painting, the history of sculpture and artistic craft, each individually. The exhibition was thus divided into a grand gallery of 16th-17th century painting, which was mainly housed on the second floor and in the Gallery of Honours, and a smaller gallery of sculpture and craft on the first floor which was complemented with specimens of the Late Middle-Ages and Early-Renaissance Dutch painting.

In 2003, when the New (third) Rijksmuseum started operating, the subdivisions were got rid of and the previous narration was demolished, and the process of modernisation was started. This was the entire reconstruction and conservation reconstruction of the main historical building and side buildings. At first it was planned to take five years, but it lasted ten. The grand opening took place in 2013, on 13th April – the Day of the Queen's Birthday (*Koninginnedag*, a Dutch national holiday). The work cost many times the projected cost and amounted to €375 mln, of which €45 mln came from sponsors – obviously the “national” ones as they (falsely) presented themselves: Philips, ING and BankGiro Loterij. The rest was provided by the state within the framework of government funds, the so-called Millennium Gift. Within eight months of its opening, the museum had been visited by 2.2 mln visitors, whereas before, in the years 2003-2013, when only a makeshift exhibition depicting a selection of the most valuable works in Prince Philip's Wing (*Philipsvleugel*, nowadays a wing to house temporary exhibitions), the visitors amounted to only 8.5 mln, or around 800,000–900,000 visitors a year. So this did not represent a sharp increase in visitors' interest. The enormous costs of the New Rijksmuseum are explained not by the income from tickets but from the annual GDP it brings Holland each year, which is supposed to amount to €5.5 bn. However, it comprises all income from tourism in Holland if the tourist was in Amsterdam, in other words what he/she spent in each museum, in the Concertgebouw, all the cultural institutions, but also the Red Light District, the cafés and bars and hotels. He/She might have come exclusively for a football match, but the Rijksmuseum will still count their share in the public GDP, as the Rijksmuseum allegedly generates the flow of tourists to Holland!*

The new Rijksmuseum exhibits a total of 8000 objects out of the collection of one million, which means that a drastic reduction has been made in comparison with the second Rijksmuseum. It was the result of long-term negotiations, actually a fierce fight between the coordinator of the new exhibition and the collections' curators. The objects on display date from 1200 to 2000. The exhibition space has remained the same at 14,500 m² (for comparison, the Grand Louvre measures 60 000 m²). Theoretically, for pure

statistical purposes, one object has the right to occupy 1.8 m² of surface.

The new shape of the third Rijksmuseum was created by two Spanish architects, Antonio Cruz and Antonio Ortiz, and the famous French designer Jean-Michel Wilmotte. The tandem of two Antonios has been operating since 1971. They both graduated from the Escuela Superior de Arquitectura in Madrid. Their most renowned work, apart from the Rijksmuseum, is the Nuevo Estadio Atlético de Madrid – a football stadium planned for 2017 with the idea of Madrid becoming an Olympic venue in 2020 or 2024. Their other projects include the main Santa Justa railway station in Sevilla (1991), a bus station in Huelva (1994), the Cartuja stadium and a public library in Seville (1999), the Spanish Pavilion for Expo 2000 in Hanover, an SBB railway station in Basel (2003) and a communal stadium in Madrid (2012). Jean-Michel Wilmotte became famous as a designer of part of the new Grand Louvre: Aile Richelieu, Aile Rohan, Pavillon des Sessions (1993–2000), Département des Arts Premiers (2000); of the Museum of Islamic Art in Doha in Qatar (2008), three new galleries (*Galerie des Impressionnistes*, among others) in the Musée d'Orsay in Paris (2012), and the Plains Indians Exhibition in the Musée du Quai Branly in Paris (2014). Both the architecture of the design by both Antonios and the scenography of the display and the exhibition system by Wilmotte are extremely beautiful, exceptionally noble and effective, without exaggerated spectacle, *grandiosità* or grandiloquence, without any trace of aesthetic mannerism. Splendid settings for beautiful objects; and even though their accumulation in this fine architecture and scenography (as will become clear) brings some risk to the museum's ideological message, the Rijksmuseum is proof of the greatest aesthetic subtlety.

The third Rijksmuseum redefines its position within the boundaries of the city, in both real and symbolic topography. The last century brought a dramatic change of situation. Soon after the opening of the old Rijksmuseum, new surroundings extending southwards were created – a luxurious residential district was set up here, and the huge Museumplein park and square was created and surrounded by edifices of cultural facilities: the Concertgebouw (1888), the Stedelijk Museum (1895), the Van Gogh Museum (1973, new wing 1999). In 1896 this area was incorporated into Amsterdam. The former Rijksmuseum remained open towards the old town (which is where the entrance for visitors was) but closed from the side of this new urban space, but the New Rijksmuseum opens in this direction. We may speak about a symbolic reorientation of the building – its southward orientation has become as important as the northward one. In the post-war period, and especially in the 1950s and 1960s, the Museumplein became a public social place, a kind of urban meadow-forum; it was here that the young gathered in order to have fun and drink beer, it was here that popular events took place. The creators of the third Rijksmuseum decided to make use of this important field for the Amsterdammers' informal social activity. They proposed a concept of the square as a foreground to the museum, also accessible from the south through a modernised passage along the building's axis. It was supposed to blur the line between the museum and the city, both architectonically and socially (i.e. the cultural events on the square). However, the idea was not as

* Data presented in the article come from a website of the Rijksmuseum, its annual reports and occasional publications.

pro-social from the very beginning as one might think. The original design implied placing the main entrance to the museum in the thoroughfare passage underneath the edifice and eliminating all the traffic there, including liquidating the cycle path. This resulted in harsh social controversies, accusations of arbitrary decision-making without consulting inhabitants and ignoring their needs, of dividing the urban space in two, and the arbitrary “museumisation” of its living space. For a moment, the Rijksmuseum became a synonym of the violence of authority over the lives of inhabitants of Amsterdam. The strike was effective, and it was necessary to change the project thoroughly in accordance with “the will of the people”, leaving the cycle path under the building. Fortunately, the cyclists won.

The most important assumption of the 2003–2013 renovation was “a return to the roots” – to the patriotic and historical concept of Cuypers; the “new-old” museum is supposed to be a continuation of this idea, adapted to contemporary needs and the museum’s principles. Even the obligatory route (necessary in the present spatial communication) through the exhibition rooms makes this idea clear. From the passage on the ground floor, through the staircase and vestibule on the first floor to the grand Gallery of Honour, the “presbytery” or “choir” of which again houses Rembrandt’s *Night Watch*. On the way, one has to admire the meticulously renovated stained glass and frescoes from the times of Cuypers. Only then can we freely move to the next galleries on the other floors.

In the idea of “a return to the roots” we may observe a new and apologetic approach to 19th-century historicism and patriotism, *de facto* nationalism. A dozen years ago, the open ostentation of such a nationalistic approach was not possible in Holland, and even if only drafted, it was done so extremely shamefully and shyly. Now the new Rijksmuseum is being promoted as a museum of national history, understood as praise for the Netherlands and the Netherlanders. In reality, from the very beginning it combined the profile of a historical museum with that of a museum of art. However, this ideology contradicts everything that happened between the first Rijksmuseum and the New Rijksmuseum – the long process of modernising society, transforming a national into a civic paradigm (actually more in accordance with the tradition of Dutch society of the 17th century), of cosmopolitanisation and globalisation. And it is rather not a coincidence (it most certainly is not!) that the modernisation of the Rijksmuseum in the years 2003–2013 fell under the governance of the central and right-wing parties, under the conservative and liberal Prime Ministers Balkenende and Rutte. In this context the third Rijksmuseum is a product of Dutch right-wing cultural politics, of a purely political world-view.

With this view, it proclaims the desire to construct the history of a nation in which art is to play a key role, as an illustration to historical tendencies, but also as an essential element of the Dutch identity. The essence of “Dutchness” in general is to be their art, mainly paintings, those of the Dutch Golden Age, the times of Rembrandt and Vermeer in particular. It is a return to the historiosophic way of thinking from the 19th and the beginning of the 20th century (Conrad Busken-Huet, Peter Lodewijk Muller, Petrus Johannes Blok, and later Frederik Schmidt Degener and Johan Huizinga), that both Rembrandt and the lesser masters are materialised

forms of the “Dutch soul” or the soul of Dutchness, and constitute what is the best in the history of the Dutch. It is like saying that “Germanness” expressed itself in its philosophy and music, the “Polishness” in its dramatic literature, “Italianness” in opera and of course in cuisine (I am deliberately exaggerating!).

We read the need for constructing history in the *Vision* and *Mission* – the programme documents of the museum. The *Vision* is one sentence long: *The Rijksmuseum links individuals with art and history* – a typical vague platitude for the vision of today’s museum. However, significant that it does not mention the history of art but separates art and history – placing them on the same level.

The *Mission* is more clearly defined: *At the Rijksmuseum, art and history take on new meaning for a broad-based, contemporary national and international audience. / As a national institute, the Rijksmuseum offers a representative overview of Dutch art and history from the Middle Ages onwards, and of major aspects of European and Asian art. / The Rijksmuseum keeps, manages, conserves, restores, researches, prepares, collects, publishes, and presents artistic and historical objects, both on its own premises and elsewhere.*

The last sentence is not problematic, of course; although it may be worth paying attention to the distant position of the research activity connected with the traditional ethos of a museum curator. The depreciation of this ethos will be exposed later. The first two sentences are more important. They impose a historical narrative, understood as a story about the history and art of the Dutch nation, on the exhibition. The “aspects” of European or Asian art (no longer history but art exclusively) are relegated to second place. The history and art of the Dutch – starting from the Middle Ages (which itself is quite odd as there was no Dutch nation back then, nor even a defined ethnic or cultural community) – is separated from the history and art of Europe. Dutchness *versus* Europeaness, or universalism. What’s worse, Dutch history and art are separated from that of Europe and conceptually kept apart from Asian civilisation; the history of East Indian colonisation is isolated from the history of the Netherlands, and the history of the Netherlands from the history of Asia. Regrettably, this is in line with the traditional, colonial and post-colonial discourse which deprived “aboriginal”, “native”, “primitive” etc. civilisations of their history, leaving them exclusively with the aesthetic quality of their artefacts, allegedly functioning outside history. The thread of colonial expansion is indeed present in the exhibition but only in side galleries whereas the thread of maritime glory and sailing and trading overseas prevails in the main rooms of the gallery. The New Rijksmuseum is therefore – I will repeat it again as an overstatement – a symptom of iconic colonial imperialism.

However, let us return to the historicism in the museum’s narration. The history is “told” by paintings and artefacts selected not because of their artistic value but with a view to illustrating specific historical topics. This is expressed by the rhetoric of the rooms’ and objects’ descriptions as well as the rooms’ thematic order (cf. the layout of the Gallery of the Golden Age on the second floor, which is described later). The ideological dimension of the exhibition – the concept of a national museum as a museum of the history of the nation – as well as the relocation of artistic objects and

artefacts cause any given individual work of art to be considered not as an aesthetic object but as an expression of the “spirit of the age”, a symptom of the era, a historical “document”. In a way, by focusing on the educational role of the museum as an instrument of historical propaganda, the third Rijksmuseum pretends to be a museum of visual culture (Visual Culture Studies) which is ruled by the principle of equal cognitive value of all objects – a false pretence, since it is mainly works and artefacts of a superior artistic class which are exhibited – the foremost paintings and sculptures, the most skilful crafts and the costliest ship models. As a result, the narration concerning the fate of the *nation* becomes false itself, as the objects from the 16th to the 19th centuries are luxury products for the narrow, high patrician and aristocratic elite of old Dutch society.

The content of this exhibition story is not only the course of events and historical phenomena, it does not tell the light and dark sides of the history, but clearly emphasises the “nation’s glory”, a glorification of the “national” history and – as has already been pointed out – the shameful threads of colonisation, the slave trade, the systems of slave labour in the early-capitalist 16th-17th centuries in production, etc., have been moved to side galleries.

The directors, programmers and creators of the exhibition, in advertising materials and in YouTube videos, repeat the preset slogans of the narration. First and foremost: *history linked with art; the national history* (cf. the Museum’s Mission: **Dutch art and history from the Middle Ages onwards**); *restoring the Rijksmuseum to the Dutch*, i.e. restoring them their (national) history. What’s more: *playful simplicity* – funny and intriguing simplicity – as well as a *museum “open” for visitors* (Dutch visitors and foreigners, as stated in the Mission).

A *playful simplicity* – one might say: “Yes, sure!” since the museum addresses the general public. However, on second thoughts, there are some doubts. Was the history of the Netherlands and Holland alone really so simple? And can it be told in simple terms? Is the narration developed in the exhibition rooms really so simple? Isn’t it necessary to know Dutch history well to understand it? And secondly: is art in Dutch history really so simple as to neglect meanings, contexts and interpretations when talking about it? And what is so intriguing – so *playful* – in its simplicity, i.e. in the simplified knowledge? As we will see later on – in the description of the system of label captions – the commentaries in the Rijksmuseum galleries (as with Vermeer) tend to be so simplified that they become boring. Simple captions – pale and meaningless works of art.

An “open” museum? Is it really...? Theoretically, instead of one fixed route, the new Rijksmuseum offers thematic rooms and galleries. It provides complete freedom of choice, and the possibility of shaping the visitor’s own and individual interests should predominate. The lack of the museum’s oppressiveness towards its visitors is demonstratively declared. At the same time, going from the thoroughfare passage and the atriums, through staircases and a vestibule to the Gallery of Honour is obligatory, and the other routes are also characterised by arbitrary (chronological) directions. In this layout one may observe an adaptation to the requirements of mass tourism and the way in which museum collections are appreciated – most visitors do not stick to any of the

prepared alternative routes (since they have no time), they just rush to the *Night Watch* in the Gallery of Honour. Others may choose optional alternative routes. In fact, it is not an open museum, as each option on each route imposes one version of history, one reading, it does not ask questions or propose alternatives. It proclaims: it was as we show it. In successive rooms and studies we may read each time in the names of the interiors, inscriptions and captions a declarative interpretation which is apodictic and not thought-provoking. Here it is, a discourse of intellectual and historiographic violence, which does not allow objections or hesitations, but is simply done to the visitor. Here it is, the Rijksmuseum as a dominating cultural institution, because of its position (and financial possibilities, as well as the power of the educational and promotional machine), appropriates the idea of history and the idea of nation.

Shouldn’t all of that be considered simply in terms of the consumerism of culture, regarded as a tourist product, *easy, light and pleasant to digest (playful and simple)*, or even in terms of the “McDonaldisation” of culture? I am not very sure about that, but I suspect it is.

* * *

Let us follow one of the suggested tours.

At the beginning, the route covers the essential items for everybody. At first, a thoroughfare passage with glass walls with revolving doors and lifts. Those are the entrances to the museum which flank the passage and lead to the atrium courtyards, covered with a glass roof and lit with lamps placed on an effective grille construction. The first atrium houses an information point pylon gates in front of the entrance to the galleries, an exhibition of 19th-century bronze casts of ancient and Early Modern sculptures (almost like Cuyper’s times). The second atrium houses a café-restaurant, on the lower level a gift shop pretending to be a bookshop, further a proper bookshop on a lowered ground floor. In the spatial hierarchy of those functional rooms, it is impossible not to notice the reversal of the order from before consumerism: science and knowledge, tourism, culinary consumption. In between the atriums one may find a vast and low passageway with the ticket offices and cloakrooms. It is where women queue for the toilets and men enter them freely – this prosaic but fundamental problem of function has not been smoothly resolved (but is there any museum in the world that has managed to do that?). In this light, this **modern** museum (as it proclaims itself in their advertisements) is neither modern nor postmodern, it still remains patriarchal. And that is something which is neither funny nor marginal.

The first atrium leads us – by lift or via the sumptuous staircase – to a vestibule (the Great Hall) on the first floor, from which we enter the Gallery of Honour. Here we admire a canon of Golden Age painting of the 17th century. This is supposed to be the measure of all things exhibited in the building. It is intended to express everything that is the most “Dutch”. Not the late-medieval sculptures of Adriaen van Wesel or the 20th-century works by Mondrian or Rietveld.

At the end of the Gallery we enter an “altar presbytery” with the *Night Watch* by Rembrandt – not, however, installed as it was originally – as extended to the floor, i.e. the level of the visitor – but hung with the leaning upper edge, i.e. in

accordance with the 19th-century tradition. And one no longer knows what the subject of the exhibition is: Rembrandt's painting itself or the historical exhibition and the cult of "the very Dutch Master" in the 19th century. It appears that the second which is again a manifestation of an apologetic neo-historicist attitude.

Rembrandt's painting is set together with civil guard portraits by other painters. At the back, behind Rembrandt's "sanctuary" is an entirely separated, invisible gallery, thus unvisited by the hordes of visitors, of 17th-century sculpture, mainly terracotta *modelli* and *bozzetti*.

It is possible to proceed freely after the "sanctuarium", come back to the atrium at the entrance and choose one of the galleries or go to the sides, to the right or to the left – to the Gallery of the 17th century. The fact that the presentation of the Golden Age is held on the same floor as the Gallery of Honour is logical – both places present the world of Rembrandt, Vermeer and other Dutch masters. The exhibition on the this floor continues a display of the canonical content of the Gallery of Honour, but it also reflects the arbitrary (not necessarily incorrect) choice of emphasis which is placed, as I have already mentioned several times, on the glorification of the 17th century as a glorious epoch for the Netherlands and the Dutch.

So let us choose this route. The sequence of thematic rooms and studies is as follows. In the first wing: 1) William I, Prince of Orange, the birth of the Republic and mannerism in art; 2-3) the *Kunstkamer* and mannerism tapestries cabinet; 4) the flow of the Flemish into the Republic, and Flemish influences on economy, politics and art; 5) Hugo de Groot and the dispute between remonstrants and anti-remonstrants (Arminians with Gomarists); the epoch of Johan van Oldebarnevelt and Maurice of Orange; 6) Hendrick Avercamp and realism in art; 7) the cabinet of prints and drawings from the first half of the 17th century; 8) young Rembrandt and his time, the rule of Frederick Henry, Prince of Orange; the Peace of Münster 1648; 9) the history of early overseas expansion, landing on the New World; 10-14) cabinets with drinking vessels and cabinet painting. Then there is a break and a thoroughfarepassage to another wing on the other side of the Gallery of Honour, but in a way that – if one wants to stick to the chronology of narration and numbering of rooms – one needs to pass through the gallery again. The sequence of presentation is not continued to the front, behind the vestibule, but to the slant, on the other side of the Gallery of Honour. Here are other topics: 15) a historical model of the *William Rex* ship from 1698 and the power of the Dutch war fleet, especially during the Anglo-Dutch wars; 16) the Numismatic Cabinet; 17) Jan Both and Italianised landscape; 18) the sculptor Artus Quellinus and the decoration of the townhall in Amsterdam (partially shown in the gallery of sculpture behind the *Night Guard*), portraits by Bartholomeus van der Helst; 19) a luxurious urban house and its furnishings; 20) *poppenhuizen* – doll houses; 21) another cabinet of prints and drawings, this time from the second half of the 17th century; 22) the era of Wilhelm III of England and ceramics from Delft; 23) the French in the Republic and the influence of French court culture; 24-28) small sculptures and cabinet paintings from the second half of the 17th century. As results from this cursory review, the discourse of political, social and economic history is mixed

and interwoven with segments of Dutch art history. A question arises: is such a vision of narration comprehensible to the average audience...? And if it is, then to what extent?

As for the model of the *William Rex* ship, it numbers among the audience's favourite exhibits (as we may judge by the frequency of its bookmark on the museum's website and posts on Facebook or Twitter), the same as the real plane exhibited in the 20th-century gallery, which exceed works by Mondrian, van Doesburg or Rietveld in popularity. Apart from the *Night Watch* by Rembrandt, they are the most recognisable images from the Rijksmuseum, something like an Amsterdam equivalent of the trifecta must-see in the Louvre: the *Venus de Milo*, the *Nike of Samothrace* and the *Mona Lisa*. These Rijksmuseum's hyper-exhibits beat everything else, even Vermeer, in popularity. And another rhetorical question: is this an unreal (and maybe even a created) triumph of the needs and goals of commercial tourism?

In those rooms we watch everything together: paintings, sculptures, decorative panels and reliefs, pieces of furniture, maps, ceramic and glass vessels, Delft "porcelain" (Delft faïence ware), specimens of the goldsmith's art, prints and weapons. Those are effective combinations and very suggestive in imagining this colourful period. And at the same time, as has already been stated, they constitute objects of the greatest artistic merit, skilful and costly, and always outstandingly beautiful. Thus, this blend of materials, techniques and types, formats and scales, factures and shimmers has its sense – both historical and aesthetic, but it provokes a kind of an onrush – an onrush of emotions and a spatial onrush of objects. I have already mentioned that each exhibit has only 1.8 m² of surface. There is very frequently little space between display cases or between them and paintings on the wall, sometimes even less than the 1.5 m which is required by law for safety reasons. It is therefore not possible to study those works without seeing their pushy neighbourhood. In this case, such a reception was ruled out from the beginning, together with the establishment of a narration based on history and not art history. It was a conscious choice – maybe good, maybe bad, but a conscious one. Unfortunately, those historical contexts of various neighbouring works sometimes do not harmonise, and sometimes even clash with one another. When – as in photograph 15 – a happy drinker-violinist from the Gerard von Honthorst painting is holding out a chalice towards the visitor, as if he was raising his glass or offering a toast, and the visitor has behind their back a magnificent vessel by the famous goldsmith Adam van Vianen, he/she may come to the (false) conclusion that they were used exclusively for drinking. After all, they were only signs of great splendour, court jewels of the patrician table culture, decorative objects and symbols of power and wealth – but certainly not utilities. A disastrous misunderstanding...

And one more thing. An accumulation of display cases, necessary when exhibiting numerous small and delicate objects of artistic craft, result in subsequent glass layers overlapping one another in the eyes of the visitor who is looking into the room. It distracts the eyesight and attention. Even though Jean-Michel Wilmotte designed the displays to stand much higher than eye level, this effect of overlapping glass panels remains visually disturbing.

Now comes a choice of galleries on different floors whose vertical order is not chronologically consistent (the result of

placing the 17th-century gallery in the *piano nobile*, at the sides of the Gallery of Honour). Thus, the storey below, on the first floor, presents the history and art of the 18th and 19th century while the 20th century is shown only in the attic. At that level, there is no passage between the over-atrium wings, which provokes a very mechanic and arbitrary division of the narration into two periods: 1900–1950 and 1950–2000, as if there was any real chronological separation (which WWII was not, either politically or culturally). In turn, a basement in one wing houses chronologically the earliest gallery of the Middle Ages (mainly the 14th–15th century) and the Renaissance (mainly the early period) art, which is rather a conventional (albeit very beautiful and interesting!) exposition of art, not only of Dutch, but also French, Franco-Flemish and to a significant extent also Italian, than a presentation of history.

The second wing of the basement houses the so-called special collections, and the exhibiting rule has been changed – an accumulation of weapons, ship models, ceramics, glass, gold- and silverwork, musical instruments, costumes and fashion specimens are shown without distinction in these mass objects on the walls or separate display cases.

Another important collection of the Rijksmuseum is exhibited in a separate building, with a distinct form and another display conception – in the Asian Pavilion. This distinctiveness is symptomatic. It is characteristic of a new (?) right-wing and conservative worldview of (a part of) Dutch society. And to some extent safe for its identity, as it safely separates the problem of old colonialism and its long-term consequences from the mainstream of history as revealed in the main building. Both histories – that of the nation within the borders of its historical country and state (the Republic of the United Provinces, and later the Kingdom of Netherlands) and the fate of its colonial expansion – are to be kept apart. The Asian Pavilion's separation, however, was supposed to be a specific anti-colonial gesture: *We, the Dutch, do not incorporate those collections into the main exhibition as we respect diversity and independence of other colonies*. But as such, it does not reveal the way in which these “oriental” collections happened to be in Holland and Amsterdam, and does not reveal the fact that the collection is mainly the result of colonisation in Indonesia and the attempts at the economic colonisation of Indochina, China and Japan. To be brutally honest, the Pavilion is for the Asians, the main building is for the Dutch (and “white” tourists). After all, the Asians are not “really” Dutch even though the Indonesians constitute a considerable and important part of today's society in the Netherlands. The Asian Pavilion – again – is outstandingly beautiful in terms of its architecture and art of exhibiting. Although infused with the beauty of great aesthetic refinement, ideologically it is very controversial.

* * *

Let us come back to the main building and its historical narration, for which a new visual identification (by Irma Boom) was devised and a special font, called “Rijksmuseum” (by Paul van der Laan from the Bold Monday company) was introduced. What was the point, if within the system of captions and inscriptions in the galleries there was a rupture in the logic of narration – a story about history? With an

admirable consistency towards the exhibition assumptions, the need for any comments explaining historical contexts was rejected.

The scheme of the labels is as follows: first, there is information: what is it? i.e. the title; then – the author; then – when and where a given object was executed: centre, date; then – from what: material, technique and dimensions. Underneath there is a descriptive text. At the end, at the bottom of the panel – how the piece was acquired, and the inventory number. This scheme, with its reversal of the common author/title sequence, is characteristic since it shows that it is not about the history of styles, artistic execution (the history of art) but about the history of the objects, which develops the lines of political and social history, the “national” history of the Dutch. The label captions need to meet two essential requirements: firstly, they can only be a maximum of 60 words in length; secondly, they need to deal exclusively with what is currently in the painting or the object. They cannot provide any outside context of the object, but merely describe their content. An example panel under *The Milkmaid* by Johannes Vermeer (I provide only the English version, but the captions are of course bilingual, in Dutch and English): [il. 20]

The Milkmaid / Johannes Vermeer, c. 1660 / Oil on panel, 45.5cm × 41cm

A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting – the woman stands like a statue in the brightly lit room. Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects. Underneath there are the provenance and inventory data.

This type of extra-contextual information, in this and many other cases, is useless. Somebody (a museum curator, together with an educator) describes to a visitor exactly what they may see themselves. They describe the evident visual reality – that what we are just seeing: *A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting – and so on.* But the visitor may see all of that for themselves and know from the painting, so what is the point of describing it? This type of text treats the visitor, colloquially speaking, like a moron, a blind simpleton; what's more – in this seemingly non-oppressive and “open” museum – it is just oppressive, as it imposes the way of looking at an object and its apperception.

The rule of non-contextualised description is even more pointless in the case of the 17th-century doll houses so popular among visitors. [il. 21] For example, we read:

Dolls' house of Petronella Dunois, anonymous, c. 1676

Various objects in this dolls' house are marked with the year 1676, which was probably when it was largely completed. It was made for Petronella Dunois (1650–1695), a wealthy orphan who lived with her sister in Amsterdam. The dolls' house contains a peat loft, a linen room, a nursery, a lying-in room, a reception room, a cellar, a kitchen and a dining room.

As a result of this rejection of historical context, the most important and interesting – facts remain unexplained: that

they were the costliest art objects in Holland in the 17th-18th century (ca. 30–50,000 Dutch guilders); that they were commissioned by adult women, already married and members of the highest and the richest elite of the Dutch patriciate; it does not explain why their execution took a dozen years (because those women equipped them in micro-appliances and micro-paintings for years); why some of them are inhabited by figurines and others are not; or what their purpose was (never to be played with, but as objects to execute and demonstrate female power in the house).

The scheme imposed on curators by top-down decisions from the department of communication with visitors (of promotion and education) eliminates the traditional role of a curator as an intermediary, interpreter, lecturer and exegete of a work of art. He does not decide on what might interest the visitor. The departments of promotion and education and the management take the lead in such matters.

The system for informing about the exhibition rooms manifestly and deliberately ignores multimedia. There are no computer screens or other elements of digital content in galleries. The only things allowed are applications to be downloaded for private tablets, smartphones and iPads. The exception to this anti-multimediality and anti-digitality are the computer screens in some of the rooms housing special exhibitions, where the significant accumulation of exhibits makes it impossible to provide separate panels for individual objects, and it has been necessary to use their identification and descriptions in computers. The second exception are the holograms in the room with ship models, which recreate the movements of the action figures of sailors and crews.

Where does the decision to reject multimedia delivery come from? It does not come as a shock, and may even be greeted with praise – we Poles, in particular, who got into multimediality and interactivity with enthusiasm, and after a 30-year delay. I will just recall that our new multimedia and staging museums, such as the Warsaw Rising Museum, the Fryderyk Chopin Museum (analogue and multimedia), the Copernicus Science Centre, the POLIN Museum of the History of Polish Jews, the Museum of Warsaw Praga – a branch of the Museum of Warsaw (analogue and multimedia), the Museum of Polish History (under construction); in Gdańsk: the Museum of World War II and the European Solidarity Centre; the Historical Museum of the City of Kraków together with its branches: the *Rynek* Underground and Oscar Schindler's Factory; as well as the *Przełomy* Centre of Dialogue in Szczecin (analogue and multimedia); the *Porta Posnania* Interactive Centre for the History of Ostrów Tumski (ICHOT) in Poznań; the "Mill of Knowledge" Modernity Centre in Toruń; the Mining Industry Museum in the Historic Silver Mine in the Tarnów Mountains; the Multimedia Museum on the Cliff in Trzęszacz; the Interactive Museum of the Teutonic State in Działdowo; the "Kotłownia" Interactive Museum of the Central Museum of Textiles; the Multimedia Museum in Opole Lubelskie; the Glass Heritage Centre in Krosno; the Nature and Forest Museum of the Białowieża National Park in Białowieża, and many more. These clearly predominate over the new or projected "analogue" museums, such as the Silesian Museum in Katowice, the Wrocław Contemporary Museum; in Cracow: the MOCAK, the National Museum and its branches: the Bishop Erazm Ciołek Palace and the European Centre of Polish Numismatism in the Czapski

Museum; in Warsaw: the Contemporary Art Museum, the new galleries of the National Museum: of Medieval Art, the Faras Gallery, of 20th-21st century art, a future gallery of ancient art; and finally the Museum of Warsaw.

Besides, the reluctance of the Rijksmuseum to embrace multimediality is not extraordinary in the West. Let's mention some more of the outstanding new "analogue" museums in the world: the Grand Louvre in Paris; the Louvre-Lens; the Louvre-Abu Dhabi in Dubai (planned as "analogue" exposition, only with the accompaniment of some multimedia); the Musée du Quai Branly in Paris; the Staatliche Museen in Berlin: the Bode-Museum, the Altes Museum (Antique Collection), the Neues Museum (the Ägyptisches Museum); the Jüdisches Museum in Berlin ("analogue" with some multimedia); the New Museum in New York. And it is not true that multimediality is essential in museums of (pure textual) content – the historical museums so allegedly doomed to virtuality – and museums with artistic collections have the luxury of not using it as they display attractive works of art.

To my mind, the intentions of the creators of the non-multimedia and non-virtual Rijksmuseum, even if they have not been expressed in a separate manifest, are the following. Digital virtuality significantly contradicts the very presentation of historical items, of material history experiences by real objects. These, if they are in a multimedia exhibition, get lost in a crowd and under the pressure of multisensory and persuasively prepotent virtual perception. A constructed virtual reality hides the historical, material and subject-matter history. It becomes something invalid and unreal – the material testimonies of history give way to created feelings. Multimediality evokes "simulacrum". The borders between an object and its *simulacrum* – reproduction, imitation, reconstruction, visual replacement (to quote the famous term by Jean Baudrillard from his book *Simulacres et simulation*, 1981) become blurred. Simulacra are images deprived of their meaning, which exist for the sake of existing. Multimedia museums constitute an exhibition of simulacra. And real historical objects framed in multimedia become images-simulacra, the very same as other effects of decor. Is this how exhibition elements, including historical objects in historical museums, should function?

The next step is the decontextualisation of narration about history. The simulacrisation of an exhibition displays a lack of faith in the persuasive power of historical objects. They are deprived of their historical sense, their real historical contexts. They become mythical, legendary, anecdotic, episodic objects in history, ripped away from their fate. They are provided with a context in an artificial, arbitrary and secondary way, moreover, this is done from the outside, and by means of multimedia appliances.

Multimedia provokes the complete textualisation of narration: history is exclusively perceived as text. Even the graphic narrations in the exhibition suggest a graphic story. Narration by means of images and texts corresponds to a narratological concept of history – it turns history into story-making, history is treated as a plot, continuous and uninterrupted. And creating history as ceaseless, evolutionary, linear, as something developing during the course of events and processes, is in fact a myth-creating activity. History is neither full nor smooth; it is preserved in pieces, remains and secondary memoirs. History shown in such museums imitates continuous narration, while

in reality it is an incomplete set of sequences, episodes, events and people. There is a contradiction between the structuralist narratology by Claude Lévi-Strauss, and history as a chaos of “scintillae” by Walter Benjamin. Multimedia museums are dominated by Lévi-Strauss’ analysis and the reconstruction of the myth (the best examples in Poland are the POLIN Museum and the Warsaw Rising Museum). There is an impression that such narrative and myth-creating exhibition belongs to the genre of historical fiction.

Multimedia and digitality kill “aurativity”. They ultimately kill the *aura* – in Walter Benjamin’s terms, the effect of “authenticity” and “originality” of the historical objects, which is lost in the era of cutting-edge technology and the “civilisation of reproduction”. The multimedia and multisensory of the media within an exhibition are symptomatic of this loss of value of historical testimony.

Multimedia, interactive, multisensory and virtualised museums have been spoken ill of for a long time. Here is a short but expressive view by Glenn Lowry, Director of the MoMa in New York from 1997: “a noisy, cacophonous entertaining spectacle where everybody is having fun”. In a similar vein, the architecture critic Victoria Newhouse (*Towards a New Museum*, 2006): “Entertaining may constitute a desired alternative for a museum-mausoleum but with an inappropriate approach it may fast become an ordinary consumerism which destroys art.” It is characteristic that Polish opinions differ completely and offer apologies for the idea of multimedia. Such opinions have been expressed by Michał Niezabitowski, Director of the Historical Museum of the City of Kraków and its branches, the *Rynek Underground* and Oscar Schindler’s Factory, who talks about his new museums as follows: “When creating the exhibition, we decided to consistently subordinate it to one word – narration. The artefact has become its actor which, together with the scenography, multimedia and choreography of sound and movement, creates a great drama show.”

Museum professionals, museologists and curators point out one more aspect: the modernity of multimedia

technology is short-lived, it gets old very fast, deactualises fast and becomes anachronistic. Helen Featherstone (*Content and Visitor Researcher*, 2015) says: “A museum cannot base its attractiveness on touch screens, in the times when the majority of visitors have their own in their pockets. It should attract with something material and unique which cannot be found elsewhere, and the usage of new technologies may of course enrich and diversify the message, but it should not be the goal in itself.”

In the light of these new trends in worldwide museology and the art of exhibiting, multimedia has fallen from grace. The third Rijksmuseum is a great example, formed as a visibly anti-multimedia museum. This tendency is also visible in the temporary exhibitions; for example, those deprived of multimedia include “Leonardo da Vinci” (2011/2012) and “Rembrandt: The Late Work” (2014/2015) in the National Gallery in London (during those exhibitions, only analogue films on the National Gallery Channel, on YouTube and on common television coverage were advertised). It is sometimes also accompanied by a withdrawal of the availability of audio-books.

The lack of multimedia in the new Rijksmuseum is thus justified by methodological and practical reasons. Nonetheless, there is a glaring logical crack in this rigour. The defence of the disposability and autonomy of the magnificent objects appearing in their “aura” of authenticity contradicts the exhibition’s assumptions: the historicism of narration which is intended to present the national and social history of the historical Dutch people with an open, legible and appealing discourse about them (*playful simplicity* – one of the slogans proclaimed in the Rijksmuseum). Those objects, arbitrarily deprived of their historical context and their vast textual commentary, will not bear this narration. Nothing remains but illustrations to historical problems, without any comments upon them; they do not ask questions or express doubts; consequently, they are unable to enter into a genuine discussion with the visitors.

Prof. Antoni Ziemba, PhD

Historian of art, professor at the University of Warsaw and a curator at the National Museum in Warsaw; he deals with Dutch 17th-century art, Dutch and German 15th-16th century art and art theory from the late Middle Ages to the 17th century; author and co-author of permanent exhibitions at the NMW: the Gallery of European Old Masters (2012), the Gallery of Medieval Art (2013) and the Gallery of Early Art (2016); originator and co-author of numerous exhibitions and their catalogues; author of books devoted to 17th-century Dutch culture and art, and to Early Netherlandish and North European 14th-16th century art; e-mail: aziemba@mnw.art.pl