

**P R Z E G L Ą D Z A C H O D N I O P O M O R S K I
R O C Z N I K X X X I I I (L X I I) R O K 2 0 1 8 Z E S Z Y T 2**

TOMASZ F. DE ROSSET

Wydział Sztuk Pięknych, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
e-mail: tfrosset@gmail.com

LUŻNE REFLEKSJE O HISTORII SZTUKI NA OBSZARZE MUZEALNICTWA

Słowa kluczowe: muzealnictwo, kształcenie muzealne, historia sztuki

Keywords: museology, museum studies, history of arts

Podczas I Kongresu Muzealników Polskich (2015)¹, na który zostałem zaproszony do uczestnictwa w moderowanym przez Dorotę Folgę-Januszewską panelu poświęconym statusowi muzealnika, podjęto kwestie jego formacji, wykształcenia – zasobu wiedzy i kompetencji, jakimi winien dysponować rozpoczynając pracę w muzeum, ale również w kontynuacji i rozwoju edukacji w kierunku praktyki muzealnej. Zasadnicze było jednak pytanie – kim jest muzealnik? Kim jest on na obszarze muzealnictwa? Czy należy go specjalnie wyróżniać wśród innych obecnych tu postaci (na podstawie jakichś specyficznych cech, kompetencji, albo wykonywanych czynności)? Czy też raczej należy z tego terminu uczynić kwalifikację jak najszerszą, wspólną dla wszystkich (tzw. pracowników merytorycznych, pracowników administracji, technicznych, konserwatorów)? W ramach dyskusji na Kongresie przypomniałem niemal zupełnie zapomnianą (niesłusznie) teorię Wojciecha Gluzińskiego, zaprezentowaną jako dysertacja doktorska a napisaną pod kierunkiem prof. Kazimierza Malinowskiego, jednego z twórców edukacji muzealniczej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Otóż dla Gluzińskiego istotą wszystkiego co dzieje się na obszarze muzealnictwa

¹ I Kongres Muzealników Polskich, Łódź 23–25.04.2015, <http://kongresmuzealnikow.pl/> (11.09.2016).

– muzeów (rozumianych jako instytucje oraz jako gmachy), infrastruktury, ludzi, organizacji, realizowanej tu pracy – jest „sens muzealny” będący efektem działania dwóch naczelnych funkcji muzeum połączonych ze sobą w sposób konieczny – gromadzenia i unaoczniania zbiorów. Ten „sens muzealny” stanowi rdzeń struktury budowanej przez wszystkie elementy składające się na muzealnictwo; znaczenie/ważność danego elementu określa jego relacja wobec rdzenia, czyli jego rola w realizacji przez muzeum jego posłannictwa zogniskowanego w funkcji gromadzenia i unaoczniania zbiorów². Taka oto mogłaby być odpowiedź na pytanie o status muzealnika.

Jeśli jednak przywołałem teorię Gluzińskiego, to głównie po to, by zwrócić uwagę na inny jej element – dotyczący interpretacji związków między nauką a muzeum/muzeum a nauką, co dla jego rozważań jest bardzo istotne, zważywszy, że ich podstawą było odrzucenie tzw. scjentyistycznej wizji muzeum, a więc wizji ujmującej je jako instytucję nauki, mającą na celu naukę i nauce przede wszystkim służącą. Muzeum i nauka dążą do tego samego celu – poznania i objaśniania ludzkiej rzeczywistości, jednak zdaniem autora posłannictwo ich jest realizowane w ramach odmiennych porządków. Nauka funkcjonuje oraz przynależy do porządku spekulatywnego i dyskursywnego; muzeum natomiast do porządku intuicyjnego i oglądowego. Wyznacza to odmienności między nimi, ale także ich wzajemne związki – muzeum dostarcza nauce obiektu badań, nauka zaś wypełnia wiele funkcji, wykorzystywanych i służących muzealnictwu. Różnice tkwią przede wszystkim w przeciwstawności wektorów intencji badawczej, na obu obszarach prowadzone są bowiem badania naukowe. Trzeba wszak dostrzec, że w nauce (uniwersyteckiej), wychodząc od jednostkowych obiektów i szczegółowych wniosków, intencja badawcza zmierza ku twierdzeniom ogólnym (tworzeniu teorii); w muzeum zaś przeciwnie – wychodząc od ogólnej wiedzy zmierza ku wnioskowi szczegółowemu, czyli wszechstronnej interpretacji obiektu dla celów ekspozycyjnych (unaoczniania zbiorów). W muzealnictwie nie tworzenie teorii naukowych jest więc celem, ale prezentacja ich szeroko rozumianej humanistycznej wizji w postaci ekspozycji (dodam, że służą jej też inne rodzaje działalności wymagające wysoce specjalistycznej wiedzy, jak przede wszystkim konserwacja). Na wyjaśnieniu jednostkowego faktu kończy się zatem intencja badawcza w muzealnictwie. Choć niejednokrotnie badania muzealników są rozwijane dalej, do uzyskaniu wniosków o dużym stopniu ogólności, to jednak

² Zob. Wojciech Gluziński, *U podstaw muzeologii*, Warszawa, 1980.

realizują się one jakby poza muzealnictwem i wkraczają na teren działających na jego obszarze dyscyplin naukowych: muzeologii, biologii, historii, historii techniki, a także historii sztuki³.

Zdaniem Gluzińskiego porządki poznania muzeum i nauki są nieprzekładalne, nie można więc ich ze sobą utożsamiać. Dwukrotnie w historii miały jednak charakter paralelne. Po raz pierwszy w XVI–XVII we wczesnym okresie kolekcjonerstwa nowożytnego, kiedy jednakże intencje badawcze przyświecały tworzeniu uniwersalistycznych kunstkamer i współczesnym im badaniom naturalistów. I tu i tam chodziło o opis natury, inwentaryzację i nazwanie zaludniających ją bytów – dlatego jednocześnie pisali traktaty teoretyczne oraz tworzyli kunstkamery – i Michele Mercati (twórca *Metalotheki* i ogrodu botanicznego w Watykanie), i Ulisses Aldrovandi (naturalista i profesor uniwersytetu bolońskiego, którego zbiory zachowały się w Museo dei Palazzo Poggi w Bolonii), i Athanasius Kircher (twórca gabinetu fizyki w rzymskim kolegium jezuitów). Po raz drugi nauka (w tym przypadku historia sztuki) i krytyka artystyczna oraz kolekcja stanowiły równoległe, bliźniacze jakby perspektywy postrzegania sztuki w okresie awangardy początków XX wieku. Decydował o tym specyficzny formalizm ówczesnej koncepcji dzieła, będący także podstawą jego recepcji, tak w sensie interpretacji, jak i gromadzenia; sztuka miała wówczas mówić „sama za siebie”, czego odzwierciedlenie stanowiła konwencja ekspozycyjna *white cube* (opisał to wybitny krytyk amerykański Clement Greenberg)⁴. Publicznego muzeum dotyczy to jednak tylko częściowo, bo do drugiej wojny światowej jedynie dwa z nich koncentrowały się wprost na twórczości awangardy – Museum of Modern Art w Nowym Jorku (początkowo niemające własnej kolekcji) i Muzeum Historii i Sztuki im. Bartoszewiczów w Łodzi. Potem drogi muzeum i nauki rozeszły się dość szybko. Niemniej fotografie, na których widzimy pierwszą ekspozycję muzeum łódzkiego, czy też paryskie wnętrza prywatnego apartamentu Paula Guillaume, albo corbusierowskiej willi Raoula La Roche, ukazują harmonijne połączenie zebranego tam zbioru dzieł sztuki i ich przestrzennego kontekstu⁵.

³ Tamże, *passim* (szczególnie rozdział *Muzeum a nauka*).

⁴ Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.

⁵ T.F. de Rosset, *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, t. XLV, s. 267–271.

Nieco później na konferencji naukowej w Muzeum Okręgowym w Bydgosz-
czy poświęconej funkcjom artystycznym muzeów (2015)⁶ zwracałem uwagę, że
dzisiejsze muzeum jest miejscem sztuki, ale że nie jest to sytuacja pierwotna,
stanowiąc raczej wynik rozwoju i przemian (ewolucji) tak sztuki, jak i muzeum.
Wybitne dzieła są obecnie najważniejszą wizytówką muzeum. Najgłośniejsze
muzea na świecie, to właśnie muzea artystyczne i jeśli nawet ulega to zmianom,
sztuka i tak pozostaje bardzo ważnym obszarem. To zatem naturalne, że mu-
zeum jest miejscem operowania historii sztuki. Jak jednak zauważył Krzysztof
Pomian, dyscyplina ta uprawiana w muzeum, chociaż nie jest zupełnie oddzielo-
na od uniwersyteckiej, to różni się od niej innym podejściem i innym kwestiona-
riuszem badawczym⁷. Muzeum dostarcza jej – podobnie jak w przypadku każdej
innej z nauk – obiektu badań, tych szczegółowych przypadków, dzięki czemu
tworzone są ogólne teorie służące konstruowaniu monografii artystów, czy prą-
dów artystycznych. Z reguły ta szeroka problematyka historyczno-artystyczna
odnosi się do tego, co jest zlokalizowane poza muzeum; badania w tym zakresie
niewiele miejsca poświęcają muzealnictwu, muzeum czy też kolekcji (najczęściej
ogranicza się to do wyjaśnień odnośnie do miejsca przechowywania i prowe-
nencji analizowanych obiektów). Muzealna historia sztuki z kolei odnosi się po
pierwsze do konkretnych, pojedynczych obiektów, a po drugie – do ekspozycji.
W obu przypadkach jest tu bardzo ważnym postępowaniem badawczym, a więc
– trzymając się Gluzińskiego – czymś, co działa w bezpośredniej relacji z istotą
muzeum, tym „senssem muzealniczym”, odgrywając ważną rolę w wypełnianiu
obu sprzęgniętych ze sobą funkcji gromadzenia i unaocznienia zbiorów.

Historia sztuki w muzeum nie tworzy więc teorii, ale odpowiada na szcze-
gółowe kwestie. W ten sposób w każdej sytuacji pozostaje w bezpośrednich re-
lacjach z samym rdzeniem struktury „sensu muzealniczego”. Po pierwsze towa-
rzyszy wszystkim etapom gromadzenia zbiorów, bo wiąże się z tym już wstępna
analiza i ekspertyza dla dokonania nabytku oraz późniejsze jego opracowanie dla
inventaryzacji i katalogowania. Są to oczywiście dla muzealnika pytania o atry-
bucję, datowanie, ikonografię, technikę i technologię wykonania, cechy stylowe.
Odpowiedzi na nie udziela się na płaszczyźnie tzw. znawstwa polegającego na
umiejętności wszechstronnej interpretacji przedmiotu (lub grupy przedmiotów)

⁶ *Sztuka w muzeum. Muzeum – formy i środki prezentacji* (III konferencja naukowa), Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego, Bydgoszcz 14–16. 09. 2015.

⁷ K. Pomian, *Francis Haskell i problem smaku artystycznego*, w: J. Poklewski, T.F. de Rosset, *Rozważania o smaku artystycznym*, Toruń 2002, s. 10–13.

w oparciu o rozległą wiedzę, ale również w oparciu o doświadczenie. Nie należy wszak widzieć tego jedynie jako rutynę pracy zawodowej. Wobec różnorodności i liczby obiektów, które trafiają do muzeów, teoretyczna wiedza jest bardzo często niewystarczająca, trzeba oglądać, oglądać, oglądać i uzupełniać ją na bieżąco. Intencja badawcza kieruje się tu od wiedzy ogólnej ku przypadkom szczegółowym; muzealnik musi dysponować gruntowną i szeroką wiedzą dla rozpatrywania tych przypadków, ich analiza natomiast to jedyna droga jej wzbogacenia i rozwijania. Wnioski z tych badań stanowią następnie podstawę muzealnych ekspozycji (unaoczniania). Oto najistotniejszy aspekt działania historii sztuki w muzealnictwie. Kształtuje ona „sens muzealny” każdego muzeum artystycznego i jest tu wspomagana przez inne dyscypliny nauki (chemia, fizyka, historia, teoria komunikacji).

Podobnie można też przedstawić cele edukacji w zakresie historii sztuki na potrzeby muzealnictwa. Dyscyplina ta wytycza ramy intelektualne, kulturalne, artystyczne działalności muzealnej, ale potem musi przekształcić się w to coś, co nazwiemy znawstwem (tu sztuki oraz rzemiosła artystycznego). Porusza się wówczas tak jakby obok swojego naczelnego celu, jakim jest analiza przemian stylistycznych i przesłania dzieła, uzupełniając je o elementy wiedzy na temat technik, technologii, kontekstu organizacyjno-prawnego, obyczajowego, związanego z organizacją pracy, światopoglądowego, politycznego itd. Niejako sam narzuca się więc jej kilkupłaszczyznowy charakter, konieczny jest bowiem uprzedni zasób kompetencji (wiedzy), który potem dostosowuje się do potrzeb pedagogiki, czy też krytyki artystycznej, ochrony dziedzictwa kultury i muzealnictwa. W praktyce ten system edukacji winien być realizowany podczas studiów uniwersyteckich na różnych poziomach. W tym przypadku korzystny mógłby być często krytykowany „system boloński”, model organizacyjny wyższych studiów obowiązujący obecnie na naszych uczelniach. Formacja w zakresie historii sztuki i jej szeroko rozumianego kontekstu kulturalnego, społecznego oraz instytucjonalnego na niższych stopniach byłaby uzupełniana wyspecjalizowanymi zagadnieniami w zakresie znawstwa sztuki i rzemiosła artystycznego na stopniu magisterskim; uzupełnieniem tej edukacji w odniesieniu do muzealnictwa będącym w zasadzie uaktualnieniem wiedzy byłyby studia podyplomowe. W ogólnych zarysach jest to realizowane na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu na specjalności muzealniczej kierunku Ochrona Dóbr Kultury.

Edukacja w muzealnictwie ma wszak dwa oblicza, bo to nie tylko formacja pracowników (jej kształtowanie i wzbogacanie), ale także działalność edukacyjna

muzeum kierowana na zewnątrz – ku odbiorcy. Na ogół rozumie się ją jako popularyzację (tu sztuki) przez różnorodne działania dodatkowe związane z wystawami (warsztaty, odczyty, komentowane oprowadzanie), ale moim zdaniem odbywa się ona przede wszystkim dzięki wystawom czasowym i stałym. Historia sztuki dostarcza im modelu operacyjnego, przede wszystkim swojej własnej klasyfikacji wedle reguł chronologiczno-stylowych wraz ze swoistym uniwersalizmem, dążeniem do ujęcia całości. Dawniej w kolekcjach prywatnych, które z uwagi na autorytet społeczny i moralny właścicieli przyjmowały obowiązek publicznego oświecania, wiązało się to z ideą obrazowania „trzech szkół” malarstwa (włoskiej, flamandzkiej i francuskiej), gdzie brak dzieł czołowych mistrzów uzupełniano nieraz kopiami i rycinami. W Paryżu przed Rewolucją było ok. 20 takich galerii; zdarzały się też w dziewiętnastowiecznej Warszawie, jak galeria Józefa Kajetana Ossolińskiego, galeria w pałacu wilanowskim, czy też przy atelier malarza Aleksandra Kokulara z kolekcją obrazów, będącą jednocześnie „zbiorem wzorów” dla uczniów malarza⁸. W tym czasie jednak w kulturze europejskiej w obowiązku przekazywania obiektywnej wiedzy o sztuce były one stopniowo zastępowane przez publiczne instytucje muzealne, które wspierały się na autorytecie nauki. Obecnie można zastanawiać się czy taka całościowa wizja nadal jeszcze zachowuje swoją aktualność. Czy widz potrzebuje i oczekuje od muzeum prób mniej czy bardziej kompletnego wykładu o dziejach sztuki, kiedy znacznie lepiej zrealizuje się on w wirtualnej rzeczywistości internetu, umożliwiającej nam spełnienie marzeń André Malreaux o *musée imaginaire*?⁹ Victoria Newhouse twierdzi, że sytuacja ta zwalnia muzeum z konieczności koncentracji swojej działalności na przekazywaniu informacji i jednocześnie uwalnia je ku tworzeniu własnej indywidualnej humanistycznej wizji, której podstawą mogą stać się walory artystyczne eksponatów¹⁰. Wystawy budowane ściśle wedle porządku chronologiczno-stylowego, odpowiadającego tradycyjnym kategoriom historii sztuki

⁸ Zob. A. Ryszkiewicz, *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego. Pierwsza publiczna galeria warszawska*, w: tegoż, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 54–101; T.F. de Rosset, *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. XXV, s. 105–121; P. Michel, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes 2010, s. 166–173.

⁹ A. Malreaux, *Le Musée Imaginaire*, Paris 1997 (wyd. oryginalne 1965).

¹⁰ Zob. V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 589–632.

mogą być przez muzealnego widza odebrane jako belferskie i męczące, a także po prostu nudne.

Przykładem funkcjonowania historii sztuki na obszarze muzealnictwa mogą być badania nad kolekcjonerstwem. Dla Krzysztofa Pomiana jest to dziedzina pograniczna, ale w dużym stopniu autonomiczna¹¹. Na ile więc badania nad nią są istotne dla muzealnictwa, jak się sytuują wobec wprowadzonego do dyskursu przez Gluzińskiego „sensu muzealniczego”? Obiektem ich jest zbiór jako rezultat gromadzenia i unaoczniania, a więc sam rdzeń muzealnej struktury, ale charakter ich należałoby określić jako meta-muzealniczy, niejako zewnętrzny wobec muzeum. Moje doświadczenia w pracy naukowej nad tą dziedziną mają dość szeroki zakres chronologiczny i problematykę, obejmując przede wszystkim studia kolekcji polskich w kraju i na emigracji od XVIII wieku, aż po czasy najnowsze. Zawsze wiązały się one z fenomenem kolekcji artystycznej w jego wielostronnym kontekście i zróżnicowanym rozwoju, co oczywiście mieści się w ramach historii sztuki. Jednakże nie da się tu rozumieć jej w sposób tradycyjny, bo interpretacja kolekcjonerstwa wymaga wykroczenia poza ścisłą metodologię tej dyscypliny, ale głównie może poza jej problematykę, tak że nieraz przestaje ona być tu typowa. Zupełnie inną rolę może mieć w tym przypadku analiza formy czy przesłania dzieła, czasem będąc zepchnięta na całkiem drugorzędną pozycję, a czasem nawet stając się jakby swoim zaprzeczeniem. Bywa tak, że fałszywa atrybucja przyjęta kiedyś przez jakiegoś dawnego zbieracza czy też eksperta zawiera więcej istotnych z tego punktu widzenia informacji niż jej poprawna korekta (dokonana dziś). Proces twórczy ma bowiem dwa etapy – pierwszy to etap kształtowania, który trwa do chwili opuszczenia przez dzieło atelier/pracowni/warsztatu i jest to domena historii sztuki, drugi to etap odbioru i znaczeń, rozpoczyna się on po zakończeniu poprzedniego i temu poświęcone są przede wszystkim badania nad historią kolekcjonerstwa. Susan Pearce, kierująca studiami z muzeologii na Uniwersytecie w Leicester odróżnia kolekcję jako rezerwuar obiektów (tu dzieł) dla badań w danej dyscyplinie (tu historii sztuki) od kolekcjonerstwa jako fenomenu kulturowego, wymagającego osobnego postępowania badawczego¹². W naszym przypadku zatem istotne są pytania i refleksje odnośnie do recepcji dzieła, które muszą zahaczać o antropologię kultury, historię, historię idei, religii, socjologię.

¹¹ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996 (wyd. oryginalne 1987), s. 9–12.

¹² Zob. S.M. Pearce, *Collection reconsidered*, w: *Interpreting Objets and Collections*, red. S.M. Pearce, London 1994, s. 193–204.

Nie polega to jednak tylko na czerpaniu z metodologicznego dorobku tych dyscyplin, zawsze bowiem punkt widzenia, perspektywę badawczą wytycza tu konkretny przedmiot/dzieło widziane jako pomianowski „semiofor”, czyli materialny nośnik znaczeń.

Muzeum jest miejscem sztuki, ale rzecz biorąc historycznie jest ono jednym z wielu miejsc sztuki, bo jest nim, tak jak w różnych momentach dziejów były prehistoryczne grotty, antyczne świątynie, chrześcijańskie kościoły, feudalne zamki, arystokratyczne pałace, mieszczańskie kamienice, domy aukcyjne, magazyny, galerie, atelier artystów; obecnie zaś – właśnie muzea, ale też uniwersytety (gdzie się ją bada), miasta w ogóle, jako układy urbanistyczno-architektoniczne, fabryki (nimi również zajmuje się współczesna historia sztuki), a nawet pojedyncze budynki, pracownie konserwatorskie i laboratoria (fizyczne, chemiczne) je wspierające, no i wreszcie – *last but not least* miejsce, gdzie pracuje współczesny twórca (tradycyjne atelier, biuro, sala informatyczna, *squat* czy cokolwiek innego). Każde z tych miejsc tworzy osobny – chociaż przeplatający się z innymi – obszar, który ma własną historię sztuki i na swój sposób jest ona różna od innych.

Bibliografia

- Gluziński W., *U podstaw muzeologii*, Warszawa 1980.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu*, Kraków 2006.
- Malreaux A., *Le Musée Imaginaire*, Paris 1997.
- Michel P., *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIIIe siècle*, Rennes 2010.
- Newhouse V., *W stronę nowego muzeum*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Pearce S.M., *Collection reconsidered*, w: *Interpreting Objets and Collections*, red. S.M. Pearce, London 1994.
- Pomian K., *Francis Haskell i problem smaku artystycznego*, w: *Rozważania o smaku artystycznym*, red. J. Poklewski, T.F. de Rosset, Toruń 2002.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, Warszawa 1996.
- Rosset de T.F., *Galeria Aleksandra Kokulara i kilka innych kolekcji artystycznych warszawskich malarzy w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki” 2000, t. XXV.
- Rosset de T.F., *Kolekcja artystyczna: geneza, rozkwit, kryzys*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, t. XLV.
- Ryszkiewicz A., *Zbiory artystyczne Józefa Kajetana Ossolińskiego. Pierwsza publiczna galeria warszawska*, w: A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.

ABTRAKT

Historia sztuki w muzeum nie tworzy teorii, ale odpowiada na szczegółowe kwestie. W ten sposób w każdej sytuacji pozostaje w bezpośrednich relacjach z samym rdzeniem struktury „sensu muzealniczego”. Po pierwsze towarzyszy wszystkim etapom gromadzenia zbiorów, bo wiąże się z tym już wstępna analiza i ekspertyza dla dokonania nabytku oraz późniejsze jego opracowanie (inwentaryzacja i katalogowanie). Są to oczywiste dla muzealnika pytania o atrybucję, datowanie, ikonografię, technikę i technologię wykonania, cechy stylowe. Wnioski z tych badań stanowią następnie podstawę muzealnych ekspozycji. To najistotniejszy aspekt działania historii sztuki w muzealnictwie. Podobnie można też przedstawić cele edukacji w zakresie historii sztuki dla potrzeb muzealnictwa. Dyscyplina ta wytycza ramy intelektualne, kulturalne, artystyczne działalności muzealnej, ale potem musi przekształcić się w to coś, co nazwiemy znawstwem. Edukacja w muzealnictwie ma wszak dwa oblicza, bo to nie tylko formacja pracowników (jej kształtowanie i wzbogacanie), ale także działalność edukacyjna muzeum kierowana na zewnątrz – ku odbiorcy. Historia sztuki dostarcza modelu operacyjnego, przede wszystkim swojej własnej klasyfikacji wedle reguł chronologiczno-stylowych wraz ze swoistym uniwersalizmem, dążeniem do ujęcia całości. Muzeum jest miejscem sztuki, ale rzecz biorąc historycznie jest ono jednym z wielu miejsc sztuki, bo jest nim tak jak w różnych momentach dziejów były prehistoryczne grotty, antyczne świątynie, chrześcijańskie kościoły, feudalne zamki, arystokratyczne pałace, mieszczańskie kamienice, domy aukcyjne, magazyny, galerie, atelier artystów; obecnie zaś – właśnie muzea, ale też uniwersytety, miasta w ogóle jako układy urbanistyczno-architektoniczne, fabryki, a nawet pojedyncze budynki, pracownie konserwatorskie i laboratoria je wspierające, no i wreszcie *last but not least* miejsce, gdzie pracuje współczesny twórca (tradycyjne atelier, biuro, sala informatyczna, *squat*, czy cokolwiek innego). Każde z nich tworzy osobny – chociaż przeplatający się z innymi – obszar, który ma własną historię sztuki i na swój sposób jest ona różna od innych.

**LOOSE REFLECTIONS ON THE HISTORY OF ARTS
IN THE SPHERE OF MUSEOLOGY****ABSTRACT**

The history of arts in a museum does not create a theory, but responds to detailed questions. In that way it always remains in direct relations with the core of the structure of the ‘museological sense’. First of all, it accompanies all the stages of creating collections, which include a preliminary analysis to assess acquisitions and a later evaluation of those acquisitions to catalogue them. The questions evident for a museologist are the ones

concerning attribution, dating, iconography, technique and technology, stylistic features. The conclusions resulting from such examinations are the basis for the museum exhibitions. It is the essential aspect of the history of arts in museums. The aims of education in the sphere of the history of arts for the needs of museology might be presented in a similar way. This discipline marks the intellectual, cultural and artistic framework for museums, but it has to be transformed into what is called expertness. Education in museology is twofold, as it is not only the formation of workers (shaping and enriching them), but also the educational activity of the museum directed outwards, towards the audience. The history of arts offers an operational model – first of all – of its own classification according to the chronological and stylistic rules together with a specific universalism, aspiration for a holistic approach. The museum is a place of arts, but from a historical point of view it is one of many places of arts, because throughout the history places of arts were caves, ancient temples, Christian churches, feudal castles, aristocratic palaces, urban tenement houses of the bourgeoisie, auction houses, stores, galleries, artists' ateliers; and now – just museums, but also universities, whole towns as urbanistic layouts, factories, even individual buildings, conservation workshops, and last but not least the places where the contemporary creator works (a traditional atelier, an office, a computer room, a squat, or whatever else). Each one of them creates a separate – although entwined with others – area, which has its own history of arts and in a way is different from all the others.