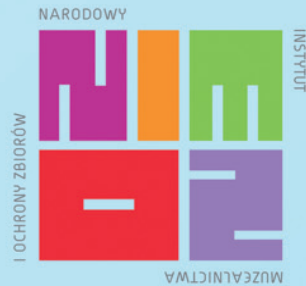




9:08 AM



muzea w sieci



www.nimoz.pl



www.muzealnictwo.com



www.salonksiazkimuzealnej.pl



www.architekturamuzeow.nimoz.pl



Warszawa 2013

ISSN 0464-1086

skrót tytułu: Muz., 2013(54)

MUZEALNICTWO 2013(54) – rocznik / MUSEOLOGY 2013(54) – annual

ISSN 0464-1086

Indeksowany w bazach: BazHum, Index Copernicus, Google Scholar

Wersja pierwotna – drukowana

WYDAWCA

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów / National Institute of Museology and Collections Protection

ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa

tel. + 48 22 25 69 603

e-mail: msoltysiak@nimoz.pl, www.nimoz.pl

RADA NAUKOWA

dr Katarzyna Barańska, prof. Jolanta Choińska-Mika, dr Vydas Dolinskas (Litwa), prof. Marcin Kula, dr Renata Pater, prof. Maria Poprzęcka, dr hab. Robert Sitnik, prof. Iwona Szmelter, prof. Stanisław Waltoś, prof. Konrad Vanja (Niemcy), dr Katarzyna Zalasieńska, dr Tomasz Zaucha

RECENZENCI

dr Katarzyna Barańska, prof. Jolanta Choińska-Mika, prof. Andrzej Chojnowski, prof. Marcin Kula, dr Renata Pater, prof. Maria Poprzęcka, dr hab. Robert Sitnik, prof. Iwona Szmelter, prof. Stanisław Waltoś, dr Tomasz Zaucha, dr Katarzyna Zalasieńska

REDAKCJA

dr hab. Piotr Majewski – redaktor naczelny

dr Dariusz Kacprzak – zastępca redaktora naczelnego

Maria Sołtysiak – sekretarz redakcji, redaktor statystyczny

Jacek Górka – redaktor ds. promocji w muzeach

Joanna Grzonkowska – redaktor ds. edukacji muzealnej

Monika Jędralska – redaktor ds. digitalizacji w muzeach

Ewa Witkowska – redaktor prowadzący serwisu „muzealnictwo.com”

Andrzej Zugaj – redaktor ds. komunikacji i promocji elektronicznej, redaktor serwisu „muzealnictwo.com”

Lidia Bruszevska – redakcja językowa i korekta

Aleksandra Rodzińska-Chojnowska – tłumaczenia na jęz. angielski

Adres Redakcji

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa

tel. + 48 22 256 96 37; 256 96 83

e-mail: muzealnictwo@nimoz.pl; msoltysiak@nimoz.pl

<http://www.nimoz.pl/pl/rocznik-muzealnictwo>

Opracowanie graficzno-techniczne, skład i druk

Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES

ul. Kossaka 15, 01-576 Warszawa

tel. +48 22 839 16 17

e-mail: akces500@interia.pl

Projekt okładki – studioflow; www.studioflow.pl; wykorzystano zdjęcia przedstawiające widzów Muzeum Narodowego w Warszawie, którzy odwiedzili je podczas Nocy Muzeów w 2010 r., wykonane przez Pawła Żaka w ramach akcji fotograficznej „Album rodzinny”.

Layout wnętrza – Dawid Korzekwa

Nakład – 200 egz. – wersja pierwotna, papierowa; w formacie e-pub do pobrania na www.nimoz.pl

Warszawa 2013

7 Gala „Muzealnictwa”, Zamek Królewski w Warszawie,
30 listopada 2012 roku
The „Muzealnictwo” Gala, Royal Castle in Warsaw,
30 November 2012

15 OD REDAKCJI
From The Editors

PROMOCJA MUZEUM / PROMOCJA W MUZEUM
Promotion of Museum / Promotion in Museum

20 Piotr Czarnowski
CZY MUZEA POTRAFIĄ KOMUNIKOWAĆ SIĘ
ZE SPOŁECZEŃSTWEM? OBECNY STAN MEDIÓW
I REAKCJI SPOŁECZNYCH W POLSCE
Can Museums Communicate with Society? The Present-
day State of the Media and Social Reactions in Poland

24 Urszula Podraza
PROMOCJA POLSKICH PLACÓWEK MUZEALNYCH
Promotion of Polish Museums

29 Daniel Źródlewski
SMAKI KONFERENCJI PRASOWEJ
Flavours of a Press Conference

34 Joanna Grzonkowska, Jacek Górka
EDUKACJA A PROMOCJA – WSPÓLNE POLA
DZIAŁALNOŚCI. WSPÓŁPRACA CZY RYWALIZACJA?
Education and Promotion – Common Fields of Activity.
Cooperation or Rivalry?

42 Magdalena Grabarczyk-Tokaj
MUZEA W CYFROWYM ŚWIECIE I PROSUMENT
W MUZEUM. WYKORZYSTANIE POTENCJAŁU
MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH DO PROMOCJI
WŁASNEJ MUZEUM
Museums in the Digital World and the Prosumer in the
Museum. The Use of the Potential of the Social Media
for Museum Self-promotion

47 Andrzej Zugaj
MUZEA WARSZAWSKIE W BLOGOSFERZE
Warsaw Museums in the Blogosphere

53 Katarzyna Nowicka
JAK PROMOWAĆ MORSKIE DZIEDZICTWO?
How to Promote Maritime Heritage?

59 Rafał Gołać
WYBRANE ASPEKTY PRAWNE DZIAŁALNOŚCI
REKLAMOWEJ W PRAKTYCE MUZEÓW
Select Legal Aspects of Advertisements in Museum
Praxis

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW
Museum Exhibits Provenance Studies

64 Anita Stelzl-Gallian
KOMISJA DO BADAŃ PROWENIENCYJNYCH
W AUSTRII. POWSTANIE I ZASADY DZIAŁANIA
Commission for Provenance Research. Establishment
and Basic Principles



77 WSPÓŁPRACA MUZEUM SZTUKI DEKORACYJNEJ
W PRADZE Z CENTRUM DS. DOKUMENTACJI
MAJĄTKOWYCH PRZEKAZAŃ DÓBR KULTURY
OFIAR II WOJNY ŚWIATOWEJ W PROWADZENIU
BADAŃ PROWENIENCJI MUZEALIÓW W REPUBLICE
CZESKIEJ
Cooperation of the Museum of Decorative Arts
in Prague and the Documentation Centre for Property
Transfers of Cultural Assets of World War II in Research
into the Provenance of Museum Exhibits in the Czech
Republic

• **Helena Koenigsmarková**
Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze a badania
pochodzenia zbiorów pod kątem dóbr kultury
należących do ofiar II wojny światowej
The Museum of Decorative Arts in Prague and research
into the origin of collections from the viewpoint of
cultural assets belonging to victims of the Second
World War

• **Helena Krejčová**
Centrum a badanie zbiorów w Muzeum Sztuki
Dekoracyjnej w Pradze z uwzględnieniem dóbr kultury
ofiary Holokaustu
The Centre and studies of collections at The Museum of
Decorative Arts in Prague with attention paid to cultural
assets of victims of the Holocaust

MUZEA I KOLEKCJE
Museums and Collections

90 Olaf Bergmann
WSPÓŁCZESNE MUZEUM HISTORYCZNE JAKO
INSTYTUCJA GROMADZENIA, PRZECHOWYWANIA
I UDOSTĘPNIANIA ŹRÓDEŁ HISTORYCZNYCH Z XIX
I XX WIEKU
The Contemporary History Museum as an Institution
Acquiring, Storing and Rendering Available Historical
Sources from the Nineteenth and Twentieth Century





- 98** Mirosław Borusiewicz
O KUSTOSZU-DETEKTYWIE UWAG KILKA
Several Remarks on the Curator-detective
- 102** Jerzy Ginalski, Hubert Ossadnik, Marcin Krowiak
MUZEUM BUDOWNICTWA LUDOWEGO W SANOKU
PO 55 LATACH
The Rural Architecture Museum of Sanok 55 Years Later
- 111** ks. Piotr Paweł Maniurka
JUBILEUSZ 25-LECIA MUZEUM DIECEZJALNEGO
W OPOLU
25th Anniversary of the Diocesan Museum in Opole
- 117** Mieczysław Szewczuk
MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W RADOMIU
PO DWUDZIESTU DWÓCH LATACH
Museum of Contemporary Art in Radom – Twenty Two
Years Later
- 125** Jacek Antoni Ojrzyński
CZESKIE PASJE JANINY OJRZYŃSKIEJ
The Czech Passions of Janina Ojrzyńska
- 132** Aldona Tołysz
NOWOCZESNA KOLEKCJA? „MUZEUM AUTORSKIE”
JAKO PRZYKŁAD STRATEGII GROMADZENIA SZTUKI
Modern Collection? The “Auteur Museum”
as an Example of the Strategy of Collecting Art



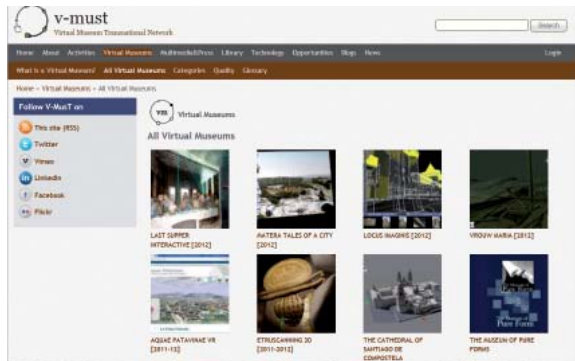
- 140** Anna Saciuk-Gąsowska
CZY ZA 50 LAT KTOŚ BĘDZIE WIEDZIAŁ, JAK
WYGLĄDAŁA WERSALKKA, CZYLI O PROBLEMACH
Z DOKUMENTACJĄ SZTUKI AKTUALNEJ
Will Anyone in Fifty Years from Now Know What a Sofa
Bed Looked Like, or Problems with the Documentation
of Current Art
- 146** Zygmunt K. Jagodziński
JEDYNE W POLSCE TAKIE MUZEUM – MUZEUM
NEONÓW
The Only Such Museum in Poland – the Neon Museum

DIGITALIZACJA W MUZEACH Digitisation in Museums

- 154** Anna Kuśmidrowicz-Król
ROLA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA
I OCHRONY ZBIORÓW W ROZWIJANIU
DIGITALIZACJI W MUZEACH
The Role of the National Institute of Museology
and Collections Protection (NIMOZ) in the Progress
of Digitisation in Museums
- 159** Anna Bentkowska-Kafel
MUZEUM WIRTUALNE – MUZEUM BEZ GRANIC?
The Virtual Museum – A Museum without Limits?
- 167** Halina Gottlieb
NODEM – PRZESZŁOŚĆ I PERSPEKTYWY
SKANDYNAWSKIEJ KONFERENCJI, SIECI
I PLATFORMY WYMIANY WIEDZY
NODEM – the Past and Perspectives of the
Scandinavian Conference, Network and Platform
of Knowledge Exchange
- 173** Anna Kuśmidrowicz-Król, Rafał Raczyński, Marcin Szala
PRZYCZYNEK DO BUDOWY
USTRUKTURYZOWANEGO ŚRODOWISKA NARZĘDZI
INFORMATYCZNYCH UŁATWIAJĄCYCH EKSPLOACJĘ
STARYCH MAP
Contribution to building a structured environment
of computer science instruments facilitating
the exploration of old maps
- 178** Paweł Klak
SPROSTOWANIE
Disclaimer

EDUKACJA W MUZEACH Education in Museums

- 182** Margherita Sani
MUZEA I UCZENIE SIĘ PRZEZ CAŁE ŻYCIE.
PODRĘCZNIK EUROPEJSKI. POWODY SUKCESU
REDAKCYJNEGO
Lifelong Learning in Museums. A European Handbook.
Reasons for an editorial success
- 191** Przemysław Głowacki
UNIWERSYTET III WIEKU. WYZWANIE I SZANSA
DLA MUZEUM
University of the Third Age. A Challenge
and an Opportunity for the Museum



- 198** Anna Manicka
WÓZEK W MUZEUM CZYLI PROGRAM MIŚ
 The Baby Carriage in the Museum, or the MIŚ Programme

Z ZAGRANICY
 From Abroad

- 206** Aleksandra Magdalena Dittwald
MOMA – MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W NOWYM JORKU. GENEZA SUKCESU
 MoMA – Museum of Modern Art in New York. Genesis of success

- 217** Anna Danilewicz
KILKA UWAG O DOSTĘPNOŚCI MUZEÓW NA PRZYKŁADZIE PORTUGALII. BATALIĘ WYGRAŁA BATALHA
 Several Remarks on the Accessibility of Museums upon the Example of Portugal. The Winner of the Battle was Batalha

- 224** Marcin Markowski
SKANSEN KOMUNISTYCZNEJ RZEźBY POMNIKOWEJ W BUDAPEŚCIE
 The Skansen Museum of Communist Monument Sculpture in Budapest

PRAWO W MUZEACH
 Law in Museums

- 234** Iwona Gredka
PORĘCZENIA SKARBU PAŃSTWA A UBEZPIECZENIA KOMERCYJNE – ANALIZA PORÓWNAWCZA
 State Treasury Warranties and Commercial Insurance – a Comparative Analysis

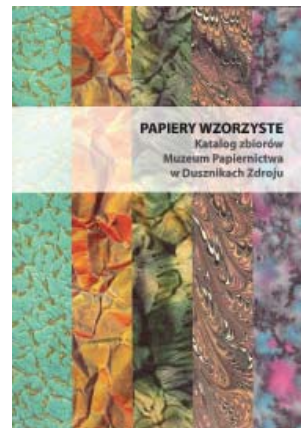
- 240** Adam Barbasiewicz
OCHRONA PRAWNA OBIEKTÓW WYPOŻYCZANYCH NA WYSTAWY CZASOWE Z ZAGRANICY – PIERWSZA PRÓBA REGULACJI W POLSKIM PRAWIE. GŁOS W DYSKUSJI
 The Legal Protection of Exhibits from Abroad on Loan for Temporary Exhibitions- the First Attempt at Regulation in Polish Law. A Voice in the Discussion

- 247** Katarzyna Zalaśńska
KODEKS ETYKI DLA MUZEÓW ICOM JAKO OGÓLNE PRZYJĘTE NORMY ETYKI ZAWODOWEJ – GŁOS W DYSKUSJI

The ICOM Code of Ethics for Museums as Generally Accepted Norms of Professional Ethics – a Voice in the Discussion

RECENZJE
 Reviews

- 254** Izabela Zajac
PAPIERY WZORZYSTE
 Teresa Windyka, *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, 2012
 Design Papers
 Teresa Windyka, *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, publisher: Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój 2012



- 257** Antoni Stryjewski
MUZEUM WROCŁAWIA OD VIA NOVA. NOWE OPISANIE MUZEÓW WROCŁAWSKICH
Muzea Wrocławia, red. Beata Lejman, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział we Wrocławiu, Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław, 2012
Muzea Wrocławia from VIA NOVA. A New Description of the Museums of Wrocław
Muzea Wrocławia, ed. Beata Lejman, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział we Wrocławiu, publisher: Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław 2012

- 264** Stanisław Waltoś
MUZEUM W SIECI ZNACZEŃ
 Katarzyna Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013
Museum in a web meanings
 Katarzyna Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, publisher: Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013

IN MEMORIAM

- 270** PIOTR OGRODZKI (1958-2013) – ks. Piotr Paweł Maniurka

HERITO

kwartalnik poświęcony dziedzictwu, kulturze
i tożsamości Europy Środkowej



→ www.herito.pl

Europa Środkowa w garści!

cyfrowe „Herito” na systemy iOS i Android
do nabycia w App Store i Google Play

Polecamy również serię wydawniczą **Heritologia**



Andrzej Tomaszewski
Ku nowej filozofii dziedzictwa

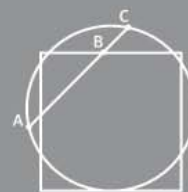


Joseph Rykwert
Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast

W przygotowaniu:

Krzysztof Kowalski „O istocie dziedzictwa europejskiego. Rozważania”

Zapraszamy do księgarni internetowej: www.mck.krakow.pl



MIĘDZYNARODOWE
CENTRUM
KULTURY
INTERNATIONAL
CULTURAL
CENTRE

GALA „MUZEALNICTWA”

ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE, 30 listopada 2012 roku

60 lat historii na nas patrzy!

Rzeczywiście, rocznik „Muzealnictwo”, wydawany od 2011 r. w NIMOZ, obchodził w 2012 r. jubileusz 60-lecia.

Czy fakt ukazywania się periodyku od 60 lat może dawać powód do dumy w czasach obecnych, gdy półki księgarń i bibliotek pełne są tytułów czasopism, których ciągłość wydawania nieczęsto przekracza ten magiczny okres – pół wieku? Czy jest potrzeba publikowania „Muzealnictwa” obecnie, gdy ciągle powstają nowe tytuły? Czy potrzebna jest jego papierowa wersja, gdy wszechobecna cyfryzacja wszelkich zasobów dziedzictwa kulturowego – także piśmiennictwa – sprzyja łatwemu dostępowi do niego szerokich kręgów odbiorców? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na te pytania, jednak prześledzenie historii pisma z perspektywy 60 lat i poznanie ludzi, którzy je tworzyli i nadal tworzą, było okazją do zadumy i przemyśleń, ale także postanowień na najbliższą przyszłość.

W II Rzeczypospolitej prekursorami naszego rocznika były: „Przegląd Muzealny”, „Pamiętnik Muzealny” i „Kwartalnik Muzealny”. W 1952 r. inicjatorem, założycielem i pierwszym redaktorem naczelnym „Muzealnictwa” był prof. dr Kazimierz Malinowski, a początkowym wydawcą Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Kultury Materialnej. Periodyk ukazywał się pod egidą Ministerstwa Kultury i Sztuki, Centralnego Zarządu Muzeów, a redakcja znajdowała się wówczas w Muzeum Narodowym w Poznaniu. „Muzealnictwo” przez 60 lat, mimo rozmaitych kolei losu – zmian siedzib redakcji i zmian instytucji wydających – zachowało ten sam tytuł. A to zobowiązuje!

Spotkaliśmy się w deszczowy wieczór andrzejkowy, 30 listopada 2012 r., w gościnnych, rozświetlonych salach Zamku Królewskiego w Warszawie, aby celebrować ten wyjątkowy jubileusz. Na Galę „Muzealnictwa” zaproszeni zostali wszyscy dotychczasowi twórcy i współtwórcy periodyku, z którymi redakcja mogła nawiązać kontakt: autorzy z różnych stron Polski, Europy i świata, redaktorzy, tłumacze, korektorzy, graficy, składacze i drukarze. Sympatycy i przyjaciele. Gości było wielu – wszyscy Ci, którzy chcieli i mogli przybyć, aby świętować jubileusz pisma, w którego tworzenie wnie-

śli swój cenny wkład! Wysłuchaliśmy nastrojowej muzyki Sergiusza Rachmaninowa i Maurice’a Ravela, wyemitowano 10-minutowy film krótkometrażowy, przedstawiający historię periodyku, były oficjalne przemowy Minister KiDN prof. Małgorzaty Omilanowskiej, Dyrektora Zamku prof. Andrzeja Rottermunda i Dyrektora NIMOZ dra hab. Piotra Majewskiego. Cieszy fakt, że po uroczystości niektórzy jej uczestnicy mówili [...] *Wszystkiego było w sam raz – muzyki, przemówień, odznaczeń i eleganckiego finału towarzyskiego. Prezent przemyślany i bardzo przyjemny [...].*

Z okazji jubileuszu 60-lecia rocznika „Muzealnictwo” Profesor Janusz Odrowąż-Pieniążek, pełniący od 1982 r., przez 28 lat, funkcję redaktora naczelnego, został odznaczony przez Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego – podczas uroczystości Narodowego Święta Niepodległości w Pałacu Prezydenckim – „Krzyżem Kawalerskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski”.

Także Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski, w uznaniu szczególnego zaangażowania i profesjonalizmu w pracach na rzecz zapewnienia wysokiego poziomu merytorycznego rocznika „Muzealnictwo” oraz zasług w dziedzinie popularyzacji europejskiego i światowego dziedzictwa kulturowego, przyznał odznaki honorowe „Zasłużony dla Kultury Polskiej” oraz dyplomy. Zostały one wręczone podczas Gali na Zamku.

Odznaczenia otrzymali: Beata Pawłowska-Wilde – wieloletnia sekretarz redakcji, w latach 2000–2010 zastępca red. naczelnego; prof. Dorota Folga-Januszewska – wieloletnia członkini Kolegium Redakcyjnego; Maria Sołtyśiak – od 1982 redaktor, od 2000 r. sekretarz redakcji oraz dr Dariusz Kacprzak – wieloletni członek Kolegium Redakcyjnego, od 2011 r. zastępca red. naczelnego. Dyplomy otrzymali: Aleksandra Magdalena Dittwald – od 1998 r. współpracująca z redakcją w charakterze korespondentki redakcji z Kanady; Anna Kucińska-Isaac – wieloletnia redaktor w KOBiDZ i NID; Aleksandra Rodzińska-Chojnowska – od 2000 r. współpracująca z redakcją tłumaczka języka angielskiego.

Finał towarzyski Gali był zaskakujący – goście nie umknęli tuż po wzniesieniu jubileuszowego toastu. Do późnych

godzin wieczornych trwało koleżeńskie spotkanie muzealników przy przysłowiowej lampce wina. Tak rzadko świętujący razem jakieś wydarzenie muzealne przedstawiciele różnych muzeów, z różnych stron Polski, mieli sobie wiele do powiedzenia. Dało się odczuć, że utrudzeni codzienną, wytężoną pracą i problemami swoich muzeów polscy muzealnicy odczuwają potrzebę wspólnej celebracji, spotkania się w pięknym, muzealnym wnętrzu, w uroczystej atmosferze – nieco lżejszej od konferencyjnej czy panującej na oficjalnych spotkaniach branżowych. Dzisiaj w Polsce, w czasach wszechobecnych i nagłośnionych przez media rautów i gali celebrytów, ludzi świata biznesu, ale także świata kultury,

przyszedł również czas na spotkania muzealników, którzy chętnie cieszą się wspólnie ze swoich osiągnięć i pragną w radosny sposób pokazywać je innym!

Podczas Gali 60-lecia „Muzealnictwa” oficjalnie zostały wypowiedziane słowa podziękowania wszystkim twórcom i współtwórcom periodyku. My – obecna redakcja „Muzealnictwa” – drukując poniżej listę nazwisk wszystkich Autorów publikujących na jego łamach przez 60 lat swoje teksty, pragniemy jeszcze raz uhonorować osoby, bez pracy których nie istnieje przecież żadne pismo. Dziękujemy za 60 lat, prosimy o następne!

Redakcja



AUTORZY „MUZEALNICTWA” W LATACH 1952–2012

Piotr Adamczyk
 Konrad Ajewski
 W.W. Aleksiejew
 Jolanta Aniszewska
 Michał Aniszewski
 Teresa Armółowicz
 Ewa Arszyńska
 Daniel Artymowski
 Barbara Baader
 Artur Badach
 Jerzy Banach
 Tadeusz Banasik
 Zofia Bandurska
 Iwona Barańska
 Katarzyna Barańska
 Adam Barbasiewicz
 Maria Bartko
 Adam Bartosz
 Dorota Baumgarten-Szczyrska

Anna Berestecka
 Piotr Berezowski
 Maria Ludwika Bernhard
 Czesława Betlejewska
 Magdalena Białonowska
 Jan Białostocki
 Hanna Billik
 Oldřich J. Blažiček
 Madeleine Blondel
 Helena Blumówna
 Aleksander Błachowski
 Janusz Błaszczyk
 Stanisław Błaszczyk
 Helena Boczek
 Janusz Bogucki
 Wojciech Bonistawski
 Emilia Borecka
 Kazimierz Borucki
 Piotr Borysiewicz

H. Brandys
 János Brendel
 Stanisław Brzostowski
 Małgorzata Brzozowska
 Elżbieta Budzińska
 Stanisław Bujas
 Violetta Bujło
 ks. Tadeusz Bukowski
 Eryk Bunsch
 Małgorzata Barbara Buyko
 Dorota Cegielska
 Henryk Celmer
 Franciszek Cemka
 Maria Charytańska
 Agnieszka Chodorowska
 Antoni Romuald Chodyński
 Zdzisława Chojnacka
 Juraj Chovan
 Jan Chranicki



Tadeusz Chruścicki
Dominika Cicha
Henryka Cichocka
Anna Ciemińska
Nawojka Cieślińska-Lobkowicz
Barbara Czarnek
Tomasz Czayka
Bogusław Czechowicz
Aleksandra Czechowicz-Woźniak
Natalia Czechowiczowa
Sylwester Czopek
Jarosław Czuba
Anna Czyżewska
Jerzy Damrosz
Beata Denis-Jastrzębska
Henryk Depta
Janusz Deresiewicz
Aleksandra Magdalena Dittwald
o. Sebastian Dmytruch
Tadeusz Dobrowolski
Anna Dobrzycka

Magdalena Dolińska
Roman Domagała
Robert Domżał
Aleksander Dubiński
Halina Duczmał-Pacowska
Karolina Dudek
Teresa Dudek-Bujarek
Jerzy Dudź
Janusz Durko
Józef Dzikowski
Władysław Felhorski
Wojciech Fijałkowski
Stanisław Firszt
Paulina Florjanowicz
Dorota Folga-Januszewska
Lidia Fołtarz
Maria Frankowska
Małgorzata Fryza
Jadwiga Garbowska
Łukasz Gaweł
Marcin Gawlicki

Halina Gaworzewska
Renata Gąsior
Wiesława Gerritzen
Waldemar Gęsicki
Aleksander Gieysztor
Wojciech Gluźniński
Przemysław Głowacki
Aleksandra Głowacz
Włodzimierz Godlewski
Rafał Gołał
Barbara Goldmann
Andrzej Gołembnik
Krzysztof Gołębniak
Zofia Gołubiew
Anna Gosieniicka
Janina Gostwicka
Żaneta Govenlock
Piotr Górajec
Jan Górak
Jacek Górka
Stefan Górzyński



Michał Gradowski
 Marek Grubka
 Iwona Gryś
 Joanna Grzonkowska
 Jerzy Gutkowski
 Marzenna Guzowska
 Patrycja Gwoździewicz-Nowakowska
 Anna Hanaka
 Jennifer Härting
 Meike Hoffmann
 Halina Hryńczuk
 Katarzyna Renata Hryszko
 Artur Hutnikiewicz
 Irena Iskrzycka
 Teresa Jabłońska
 Katarzyna Jagodzińska
 Zygmunt K. Jagodziński
 Teresa Jakimowiczówna
 Tadeusz Jakubiak
 Krzysztof Jakubowski
 Olgierd Jakubowski

Agnieszka Janczyk
 Wioleta Janiga
 Stanisław Januszewski
 Barbara Januszkiewicz
 Izabela Jasiocka
 Jerzy Jasiuk
 Paweł Jaskanis
 Jerzy Jastrzębski
 Magdalena Jaworska
 Tadeusz Jaworski
 Konrad Jażdżewski
 Jaromir Jedliński
 Andrzej Jeleński
 Elżbieta Jeżewska
 Maria Jeżewska
 Antoni Jodłowski
 Wanda Jostowa
 Krystyna Kabzińska
 Dariusz Kacprzak
 Bogna Kaczorowska
 Maria Kaczorowska

Konstanty Kalinowski
 Wojciech Kalinowski
 Mieczysław Kalisz
 Tomasz Kalota
 Ewa Kamińska
 Włodzimierz Kamiński
 Aleksey Karamanov
 Lidia M. Karecka
 Alicja Karłowska-Kamzowa
 Witold Karnkowski
 Małgorzata Karpel
 Tomasz Karwowski
 Igor Kąkolewski
 Halina Keferstein
 Andrzej Kędziora
 Helena Kęszycka
 Andrzej Kiciński
 Paweł Klak
 Ewa Klaputh
 Joanna Klim
 Roman Klim
 Marcin Kłos
 Andrzej Kobalczyk
 Izabela Koczkodaj
 Aleksandra Kodurowa
 Barbara Kohutnicka
 Alicja Konarska
 Krystyna Kondratiuk
 Henryk Kondziela
 Marek Konopka
 Andrzej Kopff
 Bogusław Kopydłowski
 Piotr Kosiewski
 Jan Kosim
 Jan Kosiński
 Łukasz Kossowski
 Andrzej Kostołowski
 Robert Kostro
 Zofia Kossakowska-Szanajca
 Oskar Koszutski
 Franciszek Kotula
 Wiktor Kowalczyk
 Anna Kowalska
 Krzysztof Kowalski
 Wojciech Kowalski
 Anna Kozak
 Stefania Kozakowska
 Tomasz Kuba Kozłowski
 Danuta Krawczyk
 Aleksander Krein
 Bogdan Kres
 Hanna Barbara Król
 Stefan Król
 Marta Krzemińska
 Zofia Krzymuska-Fafius
 Jerzy Kubczak
 Szymon Piotr Kubiak
 Wojciech Kubis
 Anna Kucińska-Issac
 Barbara Kuczałówna
 Monika Kuhnke



Mirosław Kuklik
Agnieszka Kula
Max Kunze
Mieczysław Kurzątkowski
Anna Kuśmidrowicz-Król
Anna Kwiatkowska
Marek Kwiatkowski
Magdalena Laine-Zamojska
Maria Laskowska
Andrzej Laskowski
Teresa Lasowa
Stanisław Ledóchowski
Janusz Lehmann
Marek Lemiesz
Leszek Lenarczyk
bp Mariusz Leszczyński
Eliza Lewandowska
Izabela Lewek
Anna Lewicka-Morawska
Józef Ligęza
Jerzy Lileyko
Anna Lisiewicz
Jerzy Litwin
Stanisław Lorentz
Józef Lorski
Edward Łepkowski
Czesław Ługowski
Alicja Łuka
Hanna Łysakowska
Paweł Machcewicz
Jerzy Madejski
Bożena Majewska-Maszkowska
Piotr Majewski
Piotr M. Majewski
Rafał Makąła
Jan Krzysztof Makulski
Piotr Makuła
K. Mal
Longin Malicki
Kazimierz Malinowski
Michał Malinowski
Przemysław Maliszewski
Adam Mańkiewicz
Piotr Mankiewicz
Bogusław Mansfeld
Ewa Mańkowska
Tadeusz Mańkowski
Bohdan Marconi
Marcin Markowski
Bartłomiej Martens
Mieczysław Matejak
Joanna Matejko
Dariusz Matelski
Józef Matuszczak
Roman Matuszewski
Monika Matwiejczuk
Maciej Matwijów
Dominik Mączyński
Beata Meller
Józef Mendruń
Andrzej Michałowski

Janusz Maciej Michałowski
M. Piotr Michałowski
Przemysław Michałowski
Ziemowit Michałowski
Franciszek Midura
Stanisław Mielezkiewicz
Wojciech Mielewczyk
Magdalena Mielnik
Aleksandra Mierzejewska
Mariusz Mierzwiński
Andrzej Mikołajczyk
Jerzy Mikoszewski
Jerzy Mikułowski
Krystyna Milewska
Anna Misiąg-Bocheńska
Irena Moderska
Marcin Mondzelewski
Krzysztof Mordyński
Stanisław Nahlik
Stefan Narębski
Zygmunt Nasalski
Halina Natuniewicz
Halina Nelken
Zofia Neymannowa
Halina Nieciówna
Anita Nowacka
Andrzej Nowacki
Marek Nowacki
Roman Nowakowski
Jadwiga Nurczyńska
Janusz Odrowąż-Pieniążek
Jacek Ojrzyński
Józef Olejniczak
Julian Olejniczak
Roman Olkowski
Stanisław Orysiak
Andrzej Osęka
Zofia Ostrowska-Kęmbłowska
Jan K. Ostrowski
Marek Pabich
Mirosława Pabis-Braunstein
Stefan Pajęczkowski
Kamila Pakuło
Magdalena Palica
Bogumiła Parczyńska
Janina Paszkiewicz
Renata Paszkiewicz-Szymańska
Renata Pater
Franciszek Pawęski
Mateusz Pawlaczyk
K. Pawlakowa
Krzysztof Pawlik
Beata Pawłowska-Wilde
Jerzy Pawłowski
Krzysztof Pawłowski
Jan Pazdur
Tadeusz Piaskowski
Magdalena Pielas
Kazimierz Pietkiewicz
Jagoda Pietryszyn
Joanna Piotrowska

Kamila Piskozub
Magdalena Piwocka
Ksawery Piwocki
Dagmara Płaza-Opacka
Józef Poklewski
Jolanta Pol
Jerzy Polak
Barbara Poloczkowa
Krzysztof Pomian
Urszula Popłonyk
Ewa Popowska
Maria Poprzęcka
Janusz Powidzki
Paweł Preis
Ludwik Przymusiński
Eliza Ptaszyńska
Mieczysław Ptaśnik
Zbigniew Puchalski
Jarosław Pych
Mariusz Raca
Barbara Radłowska
Zdzisław Rajewski
Oksana Remeniaka
Jerzy Remer
Barbara Riss
Wojciech Roeske
Władysław Rogala
Antonina Rogalanka
Katarzyna Rokosz
Maria Romanowska-Zadrozna
Tomasz F. de Rosset
Marek Rostworowski
Andrzej Rottermund
Jacek Rulewicz
Maria Rutkiewicz
Izabela Rybarska
Roman Rybicki
Bohdan Rymaszewski
Maciej Rymkiewicz
Maria Rymyszyna
Andrzej Ryszkiewicz
Marcin Sabaciński
Anna Saciuk-Gąsowska
Jan Samek
Wanda Sarnowska
Stanisława Sawicka
ks. Marek Sawicki
Zdzisław Schubert
Małgorzata Sikorska
Robert Sitnik
Sławomir Skibiński
Wiesław Skibiński
Janina Skorupska-Szarlej
Beata Skrzydlewska
Ignacy Skrzypek
Aniela Sławska
Przemysław Smolarek
Katarzyna Sobota
J. Socha
Anatolij W. Soldatenko
Maria Sołtysiak

Marian Sołtysiak
Renata Spora
Krzyszyna Sroczyńska
Maria Starzewska
Piotr Stec
Bożena Steinborn
H. Stęszewska
Franciszek Stolot
Dobrochna Strumiłło
Antoni Stryjewski
Izabela Suchocka
Wojciech Suchocki
Małgorzata Szafrąńska
Piotr Szaradowski
Lech Szaraniec
Michał Szczaniecki
Wojciech Szczepkowski
Ryszard Szczęsny
Marcin Szelaż
M. Szeska
Iwona Szmelter
Andrzej Szpakowski
Anna Szybowicz
Jerzy Szydłowski
Elżbieta Szymańska
Dorota Szymczak
Maciej Szymczyk
Eugeniusz Śliwka
Wojciech Ślusarczyk
Aleksander Śnieżko
Aleksandra Świechowska
Jerzy Świecimski
Jan Święch

Karolina Tabak
Ludgarda Talarowska
Magdalena Tarnowska
Halina Tchórzewska-Kabata
Irena Tessaro-Kosimowa
ks. Paweł Tkaczyk
Aldona Tołysz
Joanna Tomalska
Olga Tomaszewska
Norbert Tomaszewski
Anna Topolska
ks. Jacek Urban
Andrzej Urbaniak
Bohdan Urbanowicz
Kazimierz Uszyński
Halina Waga
Wacław Walecki
Stanisław Waltoś
Tadeusz Warda
Magdalena Warkoczewska
Joanna Wasilewska-Dobkowska
Aleksandra Wasilkowska
Zygmunt Ważbiński
Cezary Wąs
s. Blanka Wąsala
Jan Wegner
Dorota Wejchert-Gajczyk
Agnieszka Widacka-Bisaga
Jacek Wikło
Paulina Rozalia Wikło
Andrzej Wiktor
Tomasz Wilde
Ligia Wilkowa

Anna Wiśnicka
Maria Wiśniewska
Lidia Wociór
Maria Wojciechowska
Zbigniew Wojciechowski
Karolina Wojtaś-Kudon
Christian Wolters
Michał Woźniak
Bogumiła Wrońska
Elżbieta Wróblewska
Grażyna Wróblewska
Gerdien Verschoor
Dagmar Všíňovská
Jan Zachwatowicz
Urszula Zajączkowska
Elżbieta Zakrzewska
Wanda Załuska
Tadeusz Zaremba
Tomasz Zaucha
Maria Zawartko-Laskowska
Katarzyna Zielonka
Anna Ziomecka
Hanna Ziółkowska
Andrzej Zugał
Lech Zuzałek
Maria Żelewska
Alicja Żendara
Aleksander Żółkiewski
Stanisław Żurowski
Maria Żychowska
Kazimierz Żygułski
Zdzisław Żygułski jun.

Słowa – klucze: rocznik, jubileusz, zespół redakcyjny, odznaczenia, zasługi dla kultury.

THE "MUZEALNICTWO" GALA

ROYAL CASTLE IN WARSAW, 30 NOVEMBER 2012

Sixty years of history contemplate us!

In 2012 the "Muzealnictwo" yearly, issued since 2011 by the National Institute of Museology and Collections Protection, celebrated its sixtieth anniversary.

Is the appearance of a periodical for the past sixty years a cause for pride at a time when libraries and bookstores are full of assorted periodicals whose publication continuum rarely exceeds the magic half a century? Is there a need to issue "Muzealnictwo" at a time when new titles are constantly emerging? Is there a demand for its paper version when an omnipresent digitisation of all resources of cultural legacy, including writings, favours easy access to wider circles of readers? Answering those questions poses a difficult task, but following the history of the periodical from a perspective of sixty years and becoming acquainted with the people who created it, and continue to do so, provided an occasion for reflections and decisions concerning the nearest future.

In the Second Republic the precursors of our yearly included: "Przegląd Muzealny", "Pamiętnik Muzealny" and "Kwartalnik Muzealny". In 1952 the initiator, founder and first editor of "Muzealnictwo" was Prof. Dr Kazimierz Malinowski, and the original publisher was the Society of Historians of Art and Material Culture. The periodical was issued under the aegis of the Ministry of Culture and Art and the Central Museum Board, and its editorial board was located at the National Museum in Poznań. For the next sixty years, despite varying vicissitudes – different locations of editorial boards and publishing institutions – "Muzealnictwo" preserved the same title. And this obligates!

We gathered to celebrate the exceptional anniversary on a rainy St. Andrew's Eve on 30 November 2012 in the hospitable, brightly lit halls of the Royal Castle in Warsaw. The gala was attended by all heretofore creators and co-creators of the periodical whom the editors managed to con-

tact: authors from various parts of Poland, Europe and the world, editors, translators, proof readers, graphic designers, typesetters and printers, well-wishers and friends. The numerous guests included all who wanted to and were able to come in order to celebrate the anniversary of a periodical to whose existence they made a valuable contribution! We listened to music by Sergei Rachmaninoff and Maurice Ravel, watched a ten minutes-long film on the history of the periodical, listened to official speeches given by the Minister of Culture and National Heritage Prof. Małgorzata Omilanowska, the Director of the Royal Castle Prof. Andrzej Rottermund and the Director of the National Institute of Museology and Collections Protection Dr hab. Piotr Majewski. Happily, some of participants of the celebrations spoke afterwards [...] *The music, the speeches, the presentation of the decorations and the elegant social mingling were just right. A well-conceived and extremely pleasant gift [...].*

Upon the occasion of the sixtieth anniversary of "Muzealnictwo" Prof. Janusz Odrowąż-Pieniążek, who from 1982 fulfilled the function of its editor-in-chief for 28 years, was awarded by the President of the Republic of Poland Bronisław Komorowski the Knight's Cross with Star of the Order of Polonia Restituta during National Independence Day celebrations held at the Presidential Palace.

The Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski, in recognition for special involvement and professionalism the high level of "Muzealnictwo" and achievements in the popularisation of the European and world cultural heritage, presented at the Castle Gala honorary "Contributor to Polish Culture Award" medals and diplomas.

Decorations were received by: Beata Pawłowska-Wilde – for years secretary of the editorial board and in 2000-2019 deputy editor-in-chief; Professor Dorota Folga-Januszewska – longstanding member of the Editorial College; Maria Sołtysiak – since 1982 editor and from 2000 secretary of the editorial board, and Dr Dariusz Kacprzak – member of

the Editorial College and from 2011 deputy editor-in-chief. Diplomas were presented to: Aleksandra Magdalena Dittwald – from 1998 collaborator of the editorial board as its correspondent in Canada; Anna Kucińska-Isaac – longstanding editor in the National Centre of Research and Documentation of Monuments and the National Heritage Board of Poland; and Aleksandra Rodzińska-Chojnowska – translator into the English, cooperating with the editorial board from 2000.

The Gala finale proved to be a surprise – the guests did not leave immediately after the anniversary toast. The gathering of colleagues went on late into the night over the proverbial glass of wine. This was a rare occasion when representatives of various museums from all over Poland celebrating a museum event could enjoy an opportunity to say so much to each other. It became obvious that immersed in daily hard work and the problems of their institutions Polish museum staff and experts felt the need for joint celebrations and meeting in a magnificent museum interior and refined atmosphere somewhat lighter than at a conference or official conventions. During a period of omnipresent galas and receptions reported by the mass media and attended by celebrities and representatives of the world of business and culture there has come a time also for meetings of representatives of museums willing to celebrate their joint achievements and wishing to display them to others!

The Gala of the sixtieth anniversary of "Muzealnictwo" was an occasion for officially expressing gratitude to the periodical's creators and co-creators. By listing below the names of all Authors whose works had been published for the past sixty years the editors wish to once again honour persons without whose contribution no periodical may exist. Thank you for the past sixty years and we look forward to the next sixty!

Editorial board

Keywords: yearly, anniversary, editorial board, decorations, contribution to culture.

Szanowni Państwo,

Ubiegłoroczny jubileusz sześćdziesięciolecia „Muzealnictwa” zobowiązuje, aby podejmując współcześnie dyskutowane, ważne problemy muzeów, być dla Państwa – naszych Czytelników – zarówno zaproszeniem do refleksji na temat wyzwań, jakie przed nami stawia współczesność, jak i istotnym źródłem inspiracji przemian polskiego muzealnictwa.

Nie każde muzeum, żeby cieszyć się zainteresowaniem licznej publiczności i uzyskać miano nowoczesnego, musi być naszpikowane nowościami multimedialnymi czy mieścić się w gmachu uznanym za ikonę architektury. Może wystarczy odpowiednia komunikacja (także z wykorzystaniem nowych mediów) oraz kreatywne działania promocyjne. Jednak coraz powszechniejsza „orientacja marketingowa” – m.in. model „my w muzeum” – głównie amerykańskiego i zachodnioeuropejskiego, ale także polskiego muzealnictwa, przynosząca ze sobą pozytywną dbałość o markę instytucji, winna zachowywać spójność z jej misją. Wyzwaniem staje się dzisiaj znalezienie idealnej proporcji między działaniami promocyjno-marketingowymi, a charakterem danej instytucji, i co za tym idzie, umiejętne posługiwanie się odpowiednio dobraćanymi narzędziami promocji. Nawet wyszydzone gabloty i sznurki oddzielające widza od muzealiów, podane w odpowiedni sposób, mogą być pozytywnym atrybutem – nie tylko na sentymentalnej fali tęsknoty za przeszłością, lecz gwarancją oryginalności i wartości prezentowanych muzealiów – przedmiotów autentycznych, wyzwalających przeżycie poznawcze, estetyczne...

Tematem przewodnim tegorocznej edycji „Muzealnictwa” jest komunikacja zewnętrzna współczesnego muzeum, promocja i marketing muzealny. Jak zaprosić do muzeum gościa-widza, stającego się coraz częściej nie tyle

klientem instytucji kultury, co jej aktywnym partnerem? Jak promują się polskie muzea? Jak zmienia się wizerunek poszczególnych placówek? Czy muzea potrafią komunikować się ze współczesnym społeczeństwem? Czy muzeum może skutecznie zabiegać o czas wolny odbiorców? Jakie narzędzia wykorzystują muzea, będące instytucjami zaufania publicznego, w komunikacji z już pozyskanym i potencjalnym widzem? W jaki sposób zmienia się język tejże komunikacji? Gdzie jest granica wykorzystania nowych metod pozyskiwania klienta/widza, podejmowania działań marketingowych przez instytucje kultury? Jak zorganizować dobrą konferencję prasową w muzeum? Jak budować relacje muzeum – media? Czy pojęcia taktu, dobrego smaku i starannego obyczaju nadal obowiązują w muzeum? – oto kilka pytań, na które odpowiedzi poszukują autorzy artykułów w tegorocznym numerze „Muzealnictwa” – zarówno muzealnicy, jak i specjaliści spoza środowiska, socjologowie, mediodoznawcy, praktycy na co dzień zajmujący się badaniami zjawisk promocyjno-marketingowych.

W tym numerze „Muzealnictwa” znalazły się także artykuły poświęcone innym, nie mniej ważnym i aktualnym zagadnieniom, jak badania proveniencyjne w Austrii i Czechach, digitalizacja zbiorów w Polsce i zagranicą, edukacja w przestrzeni muzeum. Dział Muzea i Kolekcje, prócz odnotowania jubileuszy muzeów, w znaczącym stopniu został poświęcony rozmaitym aspektom gromadzenia, przechowywania, dokumentowania, opracowywania i udostępniania dzieł sztuki współczesnej. Wreszcie, *last but not least*, zapraszamy do lektury doniesień z zagranicy, czy też artykułów w naszych stałych rubrykach Prawo w Muzeach oraz Recenzje.

Redakcja rocznika „Muzealnictwo”

We measure it.



Aby starzy mistrzowie pozostali wiecznie młodzi.

testo Saveris. Monitoring wilgotności i temperatury
powietrza z automatyczną i nieprzerwaną rejestracją.

- Szczegółowe zarządzanie alarmami
- Automagiczne tworzenie raportów i archiwizacja danych pomiarowych
- Elastyczność zabudowy dzięki czujnikom bezprzewodowym i ethernetowym

Testo Sp. z o.o., ul. Wiejska 2, 05-802 Pruszków,
www.testo.com.pl, testo@testo.com.pl
tel.: 22 863 74 01/22, 22 292 76 80 do 83,
fax: 22 863 74 15

Dear Readers,

Last year's sixtieth anniversary of "Muzealnictwo" obligates us to combine a presentation of currently discussed relevant problems concerning museums with issuing an invitation to our readers to embark upon reflections about the choices created by contemporaneity and becoming an essential source of inspiration for transformations within Polish museology.

Not every museum in order to attract the interest of the public and to be defined as modern is compelled to become suffused with multimedia novelties or to be located in a building regarded as an icon of architecture. Quite possibly, suitable communication (including the use of new media) and creative promotion suffice. Nonetheless, the increasingly universal "marketing orientation", i.a. the "we in a museum" model of chiefly American and West European but also Polish museology introducing positive concern for the rank of an institution should preserve cohesion with its mission. Today, we face the challenge of discovering an ideal proportion between promotion and marketing, on the one hand, and the character of a given institution, on the other hand, and thus an effective application of suitably chosen promotion tools. Even the proverbial and much derided showcases and rope barrier stanchions separating a member of the public from the exhibits can, suitably proposed, become a positive attribute not merely upon the tide of sentimental nostalgia for the past but as a guarantor of the originality and value of the presented exhibits – authentic items evoking cognitive and aesthetic experiences....

The leitmotif of this year's edition of "Muzealnictwo" is the inner communication of the contemporary museum as well as museum promotion and marketing. How to urge the museum visitor who increasingly often is not so much

a client of a cultural institution as its active partner? What sort of promotion do Polish museum apply? How does the image of particular institutions change? Are museums capable of communicating with contemporary society? Can the museum effectively compete for the free time of its recipients? What sort of tools are used by public trust institutions – what should museums be invariably like and remain so in the future – in communication with the already won over and potential members of the public? In what way does the language of this communication change? Where is the boundary of using new methods of attracting a client/spectator and the application of marketing by cultural institutions? How to arrange a successful press conference in a museum? How to build museum-media relations? Are the concepts of good taste and suitable conduct still binding in a museum? Those are just some of the questions that articles in this year's issue of "Muzealnictwo" try to resolve; their authors include museum experts and outside specialists such as sociologists, media experts and practitioners who on a daily basis study promotion and marketing.

This issue of "Muzealnictwo" contains also articles on other equally relevant and topical issues, such as provenance research conducted in Austria and the Czech Republic, the digitization of collections in Poland and abroad, and education within the museum. The chapter: Museums and Collections not only records the anniversaries of museums but to a considerable extent examines assorted aspects of gathering, storing, documenting, preparing and rendering available works of contemporary art. Finally, *last but not least*, we propose reports from abroad or articles in our permanent sections: Law in Museums and Reviews.

Editorial board of the annual "Muzealnictwo"



PROMOCJA MUZEUM / PROMOCJA W MUZEUM

promotion of museum / promotion in museum



CZY MUZEA POTRAFIĄ KOMUNIKOWAĆ SIĘ ZE SPOŁECZEŃSTWEM? OBECNY STAN MEDIÓW I REAKCJI SPOŁECZNYCH W POLSCE

Piotr Czarnowski

Można odnieść wrażenie, że istniejemy coraz bardziej wirtualnie. Bezpośrednie spotkania zastępowane są telekonferencjami, listy e-mailami, nawet kontakty rodzinne przenoszą się na Facebook. Pióro staje się przedmiotem bardziej kolekcjonerskim niż użytkowym, a sztuka poprawnej czy choćby zrozumiałej polszczyzny, sądząc po prezenterach TV, błyskawicznie zanika. Mimo wszystko jednak nadal po obu stronach tej komunikacji są ludzie, a nie awatary. To przeniesienie komunikowania się na nowe platformy to tylko jedna z cech dzisiejszej komunikacji, choć np., wbrew opinii wypowiedzianym od początku epoki ekranów, prasa tradycyjna ciągle funkcjonuje i wszystko wskazuje na to, że będzie funkcjonować nadal.

Inna strona komunikacji to sama technika. 25 lat temu rozmowy zamiejscowe trzeba było zamawiać u telefonistki, a w nowoczesnych biurach stały telexy. Później pojawiły się faksy i internet. Skokową zmianę spowodowały telefony komórkowe, dziś ewoluujące w uniwersalne smartfony. Technika sama w sobie nic by nie zmieniła, ale w połączeniu z naturalną chęcią człowieka do pozyskiwania i przekazy-

wania informacji spowodowała, że komunikacja stała się coraz szybsza, aż wreszcie natychmiastowa. Dostęp do informacji, nawet w Polsce przy naszych ograniczeniach sieci i horrendalnych cenach, jest powszechny i możliwy z każdego miejsca, nawet w czasie biegu.

Tempo życia też jest coraz szybsze. Przyszłość dzieje się już dziś, teraźniejszość błyskawicznie przechodzi do historii. W muzeach można obejrzeć telexy, pamięci ferrytowe, pierwsze komputery czy pięciokilowe telefony komórkowe. Nigdzie lepiej niż właśnie w muzeach nie widać tego, jak przebiegały zmiany komunikacji i co znaczyły dla rozwoju cywilizacyjnego. Człowiek zawsze chciał się komunikować i choć czytając tabloidy lub słuchając w CB intelektualnej wymiany myśli kierowców, trudno w to uwierzyć, to przeszliśmy długą drogę od neandertalskiego chrząkania i argumentowania kijem do jakże wysublimowanego wzajemnego komplementowania się opozycyjnych polityków. Ale idea pozostała ta sama.

I to prowadzi do głównej myśli: muzeum jest o tyle dobre, o ile potrafi się komunikować. Jeśli tego nie robi, to jest

tylko statycznym zbiorem eksponatów, a nie dynamicznym elementem społecznego rozwoju.

* * *

Każda dobra firma musi się komunikować. Na komunikacji opiera się nie tylko reputacja, ale także zaufanie, a więc możliwość działania i rozwoju firmy. A im bardziej rozwinięte społeczeństwo, tym bardziej potrzebna i doceniana jest komunikacja. Jak zatem komunikować się?

Trzeba tu odpowiedzieć na sześć podstawowych pytań. Pierwsze, to co chcemy osiągnąć? Zwiększenie sprzedaży jest zawężeniem odpowiedzi do prostego marketingu. Prawdopodobnie odpowiedź powinna brzmieć: zainteresowanie maksymalnie wielu ludzi tym, co robimy, stworzenie reputacji interesującego, atrakcyjnego miejsca wartego odwiedzenia. Pytanie drugie będzie więc brzmiało: kto jest naszym odbiorcą? Pewnie można wymienić co najmniej kilka różnych grup odbiorców. Im dokładniej je zdefiniujemy, tym łatwiejsza będzie odpowiedź na trzecie pytanie: jak chcemy się z tymi odbiorcami komunikować? Czyli jakich użyjemy narzędzi. Nie wszyscy czytają „Financial Times”, ale też nie wszyscy kupują „Fakt” albo korzystają z Facebooka. Zasada jest taka, że stosuje się wszystkie te narzędzia, które mogą być w danej sytuacji efektywne, nie warto natomiast stosować tych, które są modne, bo na ogół powodują więcej strat, niż pożytku. Odpowiedzi na te trzy pytania dają nam strukturę komunikacji, teraz trzeba zapytać o zawartość, czyli: co chcemy przekazać? I tu jest miejsce na precyzyjne komunikaty o tym, co robimy i o czym myślimy. Na koniec proponuję jeszcze dwa pytania porządkowe: jaki mamy budżet i jak chcemy mierzyć efekt? Tego drugiego nie warto traktować w tabelkach i słupkach, bo nikt jeszcze nie wymyślił dostatecznie dobrej metody mierzenia skutków komunikacji. Warto natomiast słuchać odbiorców i na podstawie ich reakcji oceniać efekty, bo w ten sposób można szybko i trafnie modyfikować przyjętą koncepcję komunikacji.

To wszystko na świecie nazywa się *public relations*, ale staram się unikać używania nazwy PR, ponieważ w specyficznym polskim znaczeniu odnosi się ona do taniego substytutu reklamy, a więc działalności dość prymitywnej i dającej krótkotrwałe skutki, a do tego niekoniecznie korzystającej z prawdziwych informacji. Naprawdę profesjonalny PR używa wyłącznie informacji prawdziwych i ma sens tylko wtedy, kiedy stosowany jest rozważnie i stale. I jeszcze jedna cecha profesjonalnego PR – jest to komunikacja dwustronna, polegająca na słuchaniu, i na mówieniu. Czasem nawet wyłącznie na słuchaniu, zanim cokolwiek się powie.

Media mogą, ale nie muszą być naszym sprzymierzeńcem w komunikacji. Niby interes mamy ten sam: uczciwie informować odbiorcę. W cywilizacjach bardziej dojrzałych niż polska istnieje wiele mechanizmów samonaprawczych i eliminujących złe praktyki (głównie przez reakcje społeczne) i tam można zakładać, że media działają w interesie odbiorców, a więc dziennikarz zawsze weryfikuje informację przed publikacją, nie spekuluje, obiektywnie relacjonuje fakty, nie osądza ani nie opiniuje i – co w praktyce bardzo ważne – jest dobrym partnerem, o rzetelnej wiedzy warsztatowej i specjalistycznej. W polskiej rzeczywistości dziennikarz musi być krytyczny, tzn. negatywny, musi być agresywny, tzn. nie akceptować faktów i wreszcie, co najgroźniejsze, musi wypowiadać własną opinię – jeśli

sprzeczna z faktami, tym gorzej dla faktów. Ze złożonych powodów polski dziennikarz z definicji nie raportuje rzeczywistości, on ją subiektywnie kreuje i niestety im więcej jest w tym subiektywizmu, tym media chętniej to kupują. Dlatego jednym z naszych podstawowych zadań jest nie tylko znalezienie mediów trafiających do odbiorców, ale także odszukanie w tych mediach dziennikarzy pasujących do profilu uczciwego reportera, a nie komentatora-gwiazdora. Jest to często tak samo trudne, jak znalezienie dziennikarza, który zna się na tym, co opisuje.

Trzy największe zagrożenia naszej pracy z mediami to dziennikarz misjonarz, ale bez wiedzy, dziennikarz z gotową tezą oraz dziennikarz komentator-pasjonat. Tylko ok. 30% dziennikarzy uznaje dziennikarstwo za zawód, a prawie 70% jest zdania, że to misja, pasja i powołanie – w tym wypadku, jak wiadomo, trudno dyskutować posługując się zdroworozsądkowymi argumentami. Na ogół można jednak znaleźć w mediach ludzi zajmujących się przekazywaniem, a nie wymyślaniem informacji, i ci mogą stać się naszymi cennymi partnerami.

Inna sprawa, że bardzo wiele problemów utrudniających współpracę z mediami pojawia się także po stronie polskiego nadawcy informacji, który często blokuje i opóźnia informację, nie odbiera telefonu i nie oddzwania, a jeśli już rozmawia z dziennikarzem, to poucza go, co ma robić. Nie można też przyjmować, że dziennikarze są tak głupi, że kupią każdą opowieść. Trzeba po prostu pamiętać, że naszym celem nadrzędnym w kontaktach z dziennikarzami jest prawdziwe partnerstwo, dzięki któremu potraktują nas jako wiarygodne źródło rzetelnych informacji.

Trzeba też pamiętać, że źródło informacji i media to tylko dwa elementy całego systemu informacji, w którym bardzo ważną rolę odgrywa odbiorca końcowy. Ponieważ w polskich warunkach nie jest on dostatecznie świadomy i nie wie, czego może wymagać, to cały system pozabawiony jest samoregulacji. W 2012 r. SMG/KRC zbadało, co przeciętny odbiorca myśli o mediach i o informacji. Otrzymane wyniki były szokujące. Zdaniem opinii publicznej media zajmują się przekazywaniem ukrytych interesów firm i polityki (68%), a PR to sposób na oszukiwanie opinii publicznej (39%). Co gorsze jednak – 28% uważa, że to nic złego, że firma płaci dziennikarzowi za pozytywny artykuł bez wskazania, że to reklama, a 24%, że to nic złego, że firma płaci dziennikarzowi, żeby opublikował krytyczny artykuł o konkurencji. Inteligentna komunikacja musi więc w polskich warunkach brać pod uwagę nie tylko mechanizmy działające między nami i mediami, ale także ogólne tło i reakcje społeczne.

Z pewnym opóźnieniem pojawiły się w Polsce media społecznościowe i od razu stały się modne. *Jeśli nie ma cię na Facebooku, to nie ma cię w ogóle* ogłosili samozwańcy „eksperci” PR. W tegorocznym badaniu Proto aż prawie 60% „ekspertów” PR twierdziło, że menedżerowie powinni mieć swoje blogi, bo w ten sposób będą się promować. Tymczasem na świecie wiadomo od dawna, że informacja upowszechnia się w internecie wtedy, gdy ma naprawdę dobrą zawartość, bezpośrednio interesującą odbiorcę (aż 65%), wtedy, gdy stanowi gorący *news* (19%) i na koniec, gdy jest zabawna lub niezwykła (tylko 16%). Ile blogów w Polsce spełnia takie kryteria? Polskie blogi, podobnie jak profile na Facebooku i inne media społecznościowe, służą raczej jako imitacja i iluzja oraz źródło dochodu zaj-

mujących się tym agencji, a nie jako profesjonalna komunikacja. Potrzeba było aż trzech trudnych lat, żeby polski rynek zaczął powoli weryfikować bezsensowny owczy pęd, ale nawet teraz z trudem przebija się prawda, że media społecznościowe to też media, tylko posługujące się innymi platformami, i że mogą, choć nie muszą, być przydatne w komunikacji, bo to zależy od tego, co chcemy przekazać i komu. W ogromnej większości przypadków trzeba je stosować (lub nie) po prostu z wyczuciem, umiarem i rozsądkiem. Zwłaszcza, jeśli weźmie się pod uwagę, że co najmniej 40% zawartości polskiego internetu to sztucznie generowane i niekoniecznie prawdziwe treści reklamowe.

Nie sposób jednak nie brać pod uwagę zalet mediów społecznościowych: możliwości natychmiastowej dystrybucji informacji, szansy na zbudowanie wartościowego dialogu oraz minimalnych kosztów finansowych całej operacji. Przy skromnych budżetach muzeów, media społecznościowe – o ile pamięta się o ich ułomnościach i zagrożeniach – mogą stanowić bardzo ciekawą platformę komunikacyjną. Ich zaleta w intelektualnej komunikacji to przede wszystkim możliwość szybkiego dialogu z odbiorcą, jeśli dobrze prowadzonego, to budującego silne i trwałe więzi emocjonalne. Właśnie możliwość dialogu powinna być podstawowym argumentem za zastosowaniem mediów społecznościowych i podstawową cechą naszej komunikacji. Czy jesteśmy na to przygotowani? Czy mamy dostatecznie dużo treści, które zainteresują odbiorcę i będą dla niego przydatne? Czy gotowi jesteśmy do rozmowy 24 godziny na dobę i 7 dni w tygodniu? I wreszcie czy potrafimy mówić tak, żeby nas rozumiano?

Ten ostatni punkt jest tylko pozornie prosty. Polscy nadawcy telewizyjni twierdzą, że tylko 3% odbiorców rozumie programy informacyjne. Inne sformułowanie tej samej tezy: 97% Polaków jest zbyt głupich, żeby rozumieć programy *newsowe*. Ja mam tęzę całkowicie przeciwną: 97% programów informacyjnych w polskiej TV jest tak idiotycznych, że odbiorcy nie potrafią ich śledzić. Oscar Wilde mawiał,

że media nie potrafią odróżnić wypadku rowerowego od zagłady cywilizacji. Materializację tej opinii widać u nas doskonale: polskie media uważają, że to, że jeden polityk napluł na drugiego, to właśnie informacja, bez której żaden Polak nie może przeżyć dnia. Do tego trzeba dodać jeszcze wypadki i katastrofy, trochę sportu i pogody, i już mamy zdaniem TV niezbędny komplet programowy.

Budowanie komunikacji tak, żeby informowała o tym, co rzeczywiście jest potrzebne odbiorcy, to jedna strona medalu. Druga polega na sposobie, w jaki informacja jest przekazywana. Dwie najbardziej bzdurne polskie mody w tej dziedzinie mówią, że 97% przekazu to mowa ciała (proszę to zweryfikować przedstawiając 97% programu muzeum za pomocą min i gestów) oraz, że im bardziej skomplikuje się przekaz, tym lepiej świadczy on o nadawcy. Dlatego dziennikarz nie powie np. *idę kupić gazetę*, tylko *moja osoba udaje się na teren obiektu handlowego celem dokonania realizacji faktu nabycia medialnego środka masowego przekazu*. Niestety, to nie tylko maniera dziennikarska, ale także urzędów i instytucji, jak również wielu ludzi, którzy zamiast powiedzieć do rzeczy, prosto i klarownie, budują wypowiedź tak, że nie sposób jej zrozumieć. Dotyczy to nie tylko słownictwa, ale i intonacji. Dobry przykład tego, jak nie należy mówić, dają prezenterki TVN24, które potrafią przeczytać cały serwis, pomijając kropki i przecinki wszędzie tam, gdzie powinny być, a stawiając je zawsze tam, gdzie ich być nie powinno. Ujmę to inaczej: nie jest sztuką mówienie o czymś, ale wielką sztuką jest takie mówienie, żeby słuchacz zrozumiał i odniósł pożytek.

W komunikacji nie ma gotowych recept. Każdy przypadek jest indywidualny i zmienny, to, co dziś skuteczne, jutro może okazać się bez sensu. Są jednak ogólne reguły: po pierwsze komunikujemy dla dobra odbiorcy, po drugie – komunikacja musi być otwarta, uczciwa i oparta na dialogu, po trzecie – efektem i nagrodą powinno być zaufanie odbiorcy. Brzmi prosto, ale wymaga sporego wkładu intelektualnego i nieprzerwanej pracy. Za to jaką daje satysfakcję!

Słowa – klucze: komunikowanie się, świadomość społeczna, rozwój cywilizacyjny, efektywność.

Literatura

Z polską literaturą na temat PR jest problem, ponieważ niemal wszystkie publikacje pochodzą od teoretyków, ludzi, którzy ani chwili nie spędzili w zawodzie. PR jest dziedziną wybitnie praktyczną i nieustannie zmienną, publikacje te nadają się raczej dla badaczy historii komunikacji, niż współczesnych komunikatorów. Z literaturą międzynarodową też jest pewien problem – odnosi się ona bowiem do innego wymiaru cywilizacji i świadomości społecznej, mówi więc o zjawiskach innych niż polskie. Co więcej, międzynarodowe terminy bardzo często w Polsce mają inne znaczenie niż na świecie, więc nieprzygotowanego odbiorcę mogą wprowadzać w błąd. To samo odnosi się do polskich tłumaczy. Jeśli jednak ktoś chce śledzić rozwój PR na świecie (bez odniesienia do spraw polskich), to polecam literaturę zwłaszcza amerykańską i – choć w mniejszym stopniu – brytyjską.

Tym, którzy chcą śledzić polski rynek, polecam www.proto.pl, bezpłatny codzienny serwis informacyjny. Tam też jest duża baza danych i informacji archiwalnych. Jedna tylko uwaga – Proto odzwierciedla rynek na takim poziomie, na jakim on jest u nas, więc sporo wypowiedzi specjalistycznych trzeba traktować ostrożnie.

Nieźlą i ponadczasową systematykę komunikacji można znaleźć w grubym podręczniku F.P. Seitel, *Public Relations*, Felberg 2003. Jest to tłumaczenie, ale jedno z nielicznych zrobione ze zrozumieniem tematu.

Dla poznania wielu uwarunkowań komunikacji polskiej i w innych krajach polecam książkę, która z komunikacją pozornie nie ma wiele wspólnego: N. Davies, *Europa*, Wydawnictwo Znak, 1998. Świetna lektura.

I na koniec jeden z moich ulubionych podręczników PR, w wersji oryginalnej, angielskiej, lepszy niż w polskiej, ale w każdym przypadku nieoceniony i zmuszający do myślenia: J. Powers, *Mały Poradnik Kubusia Puchatka*, Dom Wydawniczy Rebis, 1998. Jest to właściwie zbiór rozmaitych definicji, np. definicji dobrego prowadzenia PR: *pamiętaj, że rzecz, która przedstawia się dorzecznie w twoim łebku, może wyglądać mniej dorzecznie poza nim*.

CAN MUSEUMS COMMUNICATE WITH SOCIETY? THE PRESENT-DAY STATE OF THE MEDIA AND SOCIAL REACTIONS IN POLAND

Piotr Czarnowski

Everyone and everywhere needs communication, and the greater the degree of civilizational development and social awareness the more important the role it plays. How is one to communicate and to what is one to draw attention if there are no ready instructions and formulas? Often we see only a part of the communication system: us and the media. For communication to become effective one has to

keep in mind the social background and reactions. Even in this simplified system there are certain principles that can facilitate communication and steer it onto a suitable track, only if they are noticed in time. This article is not a guidebook how to communicate but merely an abbreviated list of intellectual problems to be solved.

Keywords: communication, social awareness, civilizational development, effectiveness.

Piotr Czarnowski

Z wykształcenia inżynier, z pierwszego zawodu dziennikarz; szkolił się przez kilkanaście lat u specjalistów PR w wielkich ponadnarodowych korporacjach, głównie w USA i Europie Zachodniej; w 1988 przeszedł do public relations i w 1990 założył pierwszą polską agencję PR; w miarę upowszechniania się PR zajął się także edukacją w tej dziedzinie, dziś jest wykładowcą public relations w kilku wyższych uczelniach; e-mail: piotr.czarnowski@firstpr.pl

PROMOCJA POLSKICH PLACÓWEK MUZEALNYCH

Urszula Podraza

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UJ

Artykuł jest próbą diagnozy stanu współczesnej promocji muzealnej z perspektywy praktyka *public relations*, z doświadczeniem pracy w instytucjach kultury, uważnej obserwacji zmian zachodzących w tej dziedzinie życia. Sporo refleksji na temat aktywności placówek kulturalnych w sferze promocji daje mi również obecna praca, w której jestem m.in. odpowiedzialna za współpracę sponsorską z beneficjentami.

Do wielu z przykładów czy informacji nie dotarłabym, gdyby nie życzliwość i pomoc kilku osób, którym dziękuję za inspirujące rozmowy. Przeprowadziłam wywiady z Łucją Piekarską-Duraj i Piotrem Idziakiem z Małopolskiego Instytutu Kultury, pracującymi w programie „Dynamika ekspozycji”, Wiesławem Beżem, organizatorem cyklu konferencji poświęconych marketingowi i promocji placówek kulturalnych oraz Markiem Tobolewskim, marketingowcem, specjalizującym się w promocji marek terytorialnych i produktów turystycznych. Poddałam także analizie działania kilkudziesięciu placówek muzealnych z całej Polski.

Zmiana

Gdybym miała krótko podsumować efekty mojej kwerendy, byłoby to słowo „zmiana”. Jesteśmy w momencie, gdy stary sposób myślenia ustępuje miejsca nowoczesnemu podejściu. Muzea odchodzą od trudnego w odbiorze sposobu prezentowania treści, szukają nowych pomysłów na działanie, a świadomość, że bez promocji skazują się na przegraną w walce o widza, jest niemal powszechna. Daleko nam jeszcze do modelu funkcjonowania placówek na Zachodzie, które już wiele lat temu przyjęły orientację marketingową. Stan obecny to jednak spory postęp w stosunku

do sytuacji, którą opisywałam siedem lat temu, gdy myślenie o promocji w polskich instytucjach kultury z trudem torowało sobie drogę¹. Przemiany społeczne, rozwój technologii informacyjnych, demokratyzacja kultury, konkurencja popularnej rozrywki sprawiły, że muzeum nie jest już elitarnym salonem, lecz częścią przemysłu czasu wolnego.

Są muzea, które z powodzeniem rywalizują o uwagę i czas odbiorcy z innymi instytucjami kultury, a nawet z markami komercyjnymi, sięgają w komunikacji po środki i kanały typowe dla reklamy czy PR, i są w tym – przynajmniej na polskim rynku – innowacyjne i odkrywcze, jak np. Muzeum Powstania Warszawskiego w wykorzystaniu Facebooka czy krakowskie Nowe Sukiennice, które postawiły na interakcję².

Są i takie, które nie mają budżetów, wyspecjalizowanych zespołów promocji, ale chcą się promować i szukają odpowiedzi, jak to mądrze zrobić, uczestnicząc w projektach realizowanych przez Narodowe Centrum Kultury, Małopolski Instytut Kultury, w warsztatach „Sztuka dla widza” Fundacji Impact czy wielu innych.

Spora jest grupa placówek, które we własnej ocenie świetnie się promują, choć robią to nieskutecznie, sztamkowo, bez refleksji do kogo chcą trafić i dlaczego odbiorca miałby się nimi zainteresować. Są jeszcze pewnie tacy menedżerowie, którzy uważają, że promocja jest kosztowną ekstrawagancją, a publiczność powinna przychodzić na wystawy bez dodatkowej zachęty³.

Promocja jest inwestycją. Dobrze zaplanowana i prowadzona zwiększa rozpoznawalność, podnosi frekwencję, buduje prestiż i grono wiernych sympatyków, pomaga w zdobyciu sponsorów. Szczególnie istotna jest w czasach

krzysiu, gdy szukanie oszczędności budżetowych rozpoczyna się od kultury. Którą placówkę marszałek, prezydent czy burmistrz przeznaczą do likwidacji lub znacznie ograniczy jej dotację – tę, do której niewiele osób zagląda, nie jest znana poza środowiskiem, nie istnieje w mediach, czy budzącą pozytywne skojarzenia także u osób, które nie są miłośnikami kultury wysokiej, dobrze ocenianą przez media, mającą po swojej stronie grono lojalnych odbiorców?

Ciekawe, godne naśladowania przykłady można znaleźć wśród znanych placówek, ale też w niewielkich obiektach, położonych z dala od głównych ośrodków kulturalnych. Najbardziej zachowawcze są duże instytucje, z tradycją, rozbudowanymi zespołami i nieco skostniałymi formami funkcjonowania, choć i w tej grupie zdarzają się chlubne wyjątki. Najbardziej zdumiewająca jest komunikacyjna bierność niektórych muzealnych potentatów, jak choćby Wawelu.

Osobną kategorię stanowią instytucje budowane od podstaw – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, Muzeum Historii Polski, Muzeum Historii Żydów Polskich. Mam nadzieję, że te placówki będą liderami zmian i wyznaczą nowe trendy w promocji muzealnictwa. Marek Tobolewski zwrócił moją uwagę na jeszcze jeden aspekt: muzea mogą być wykorzystywane jako narzędzia promocyjne zarówno przez miasta – Kraków i Fabryka Schindlera, jak i firmy. Fabryka Porcelany w Ćmielowie, browar w Tychach wykorzystują własne muzea do wzmocnienia wizerunku firmy, Škoda od kilku lat w ramach programu „Wiesz, co dobre”, rekomendującego ciekawe wydarzenia kulturalne i przedsięwzięcia artystyczne, oferuje aplikacje pozwalające zaplanować optymalną trasę zwiedzania wielu placówek podczas Nocy Muzeów.

Muzeum to nie nuda

Jak pokazują wyniki badania ARC Rynek i Opinia⁴, zmienia się wizerunek muzeów. Coraz rzadziej są one postrzegane jako nudne miejsca z długą listą zakazów i nakazów, a coraz częściej jako nowoczesne placówki, w których każdy znajdzie coś dla siebie. Dla większości badanych muzeum to miejsce, gdzie można pogłębić tematy, które ich interesują (takiej odpowiedzi udzieliło 54% badanych), obejrzeć i wypróbować ciekawe eksponaty (52%) oraz zdobyć cenną wiedzę (51%). Te pozytywne skojarzenia z muzeum to w dużej mierze zasługa akcji Noc Muzeów, która zmienia wizerunek tych placówek z instytucji biernie czekających na klientów w obiekty oferujące atrakcyjne formy spędzania czasu wolnego (83% respondentów jest przekonanych, że akcja powoduje większe zainteresowanie ofertą muzeów). Z roku na rok w akcji bierze udział coraz więcej placówek, każda edycja gromadzi tłumy zwiedzających. Świetnie, że muzea zdobywają w ten sposób nowych widzów. Czy robią coś, by gość skuszony dodatkowymi atrakcjami i medialną wrzawą wrócił do nich po raz drugi i kolejny? Wystarczy proste działania: można poprosić zwiedzających o podanie adresu mailowego i zgodę na otrzymywanie *newslettera*, można przygotować oryginalną pamiątkę – zaproszenie zachęcające do powrotu. Podczas tegorocznej Nocy Muzeów goście krakowskiego MOCAR-u otrzymywali stylizowany banknot (nawiązanie do wystawy „Ekonomia w sztuce”), uprawniający do bezpłatnego zwiedzania muzeum do końca 2013 roku.



1. 2. Awers i rewers gadżetu, a zarazem zaproszenia do kolejnej wizyty, stylizowane na banknot amerykański, który otrzymywały osoby odwiedzające MOCAR podczas Nocy Muzeów 2013

1. 2. Obverse and reverse of a gadget serving as an invitation to future visits and stylised to resemble a US banknote, received by visitors touring the Museum of Contemporary Art in Cracow during Night of Museums 2013

Szansą na poszerzenie grona odbiorców są również inne akcje wykorzystujące formułę „otwartych drzwi”, pikniki naukowe, święta ulic i festiwale – od Festiwalu Ogrodów po Festiwal Miłosza. Włączenie się w tego typu przedsięwzięcia organizowane przez samorządy lub instytucje pozwala, przy stosunkowo niewielkich nakładach, dotrzeć do bardzo szerokiej publiczności. Co mają zrobić placówki w mniejszych miejscowościach, gdzie nie ma tego typu inicjatyw? Zorganizować się! Zaprosić widzów na dzień otwarty z bezpłatnym zwiedzaniem, prelekcjami, warsztatami (Muzeum Poczty i Telekomunikacji we Wrocławiu, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie), oprowadzaniem kuratorskim, koncertem, a nawet degustacją potraw regionalnych kuchni (Muzeum Sportu i Turystyki w Karpaczu), czy na Festiwal Nauki z licznymi atrakcjami (Starachowickie Muzeum Przyrody i Techniki).

Lista grzechów głównych

Największą słabością polskich muzeów w sferze promocji jest akcyjność, działanie przy okazji, bez długofalowej strategii wizerunkowej. Muzea mają kłopot z określeniem, kto jest ich interesariuszem. Podczas mojej kwerendy, po pytaniu o grupy otoczenia otrzymałam odpowiedź: „publiczność”. Czasem pojawiali się dziennikarze, sponsorzy, raz wymieniono blogerów i społeczności lokalne. Nikt nie wspomniał o pracownikach, wolontariuszach, liderach opinii, organizacjach pozarządowych, samorządowcach. Muzea słabo znają swoich odbiorców. Rzadko prowadzą regularne badania zbierające informacje na temat publiczności, jej oczekiwań, potrzeb, nie pytają o ocenę swoich działań, o to, skąd widz dowiaduje się o nowych wydarzeniach.

Ważny problem to pomijanie pracowników odpowiadających za promocję przy przygotowywaniu nowych wystaw.

Błędem jest powierzanie promocji wystawy jej kuratorowi lub osobom z działu edukacji, które nie mają kompetencji, by wykonać to zadanie dobrze⁵. Nie jest także dobrym rozwiązaniem angażowanie pracowników odpowiadających za promocję w momencie, gdy projekt jest gotowy, a do wernisażu zostało niewiele czasu. Podobny problem – na co zwróciła uwagę Łucja Piekarska-Duraj – dotyczył kilka lat temu działów edukacji. Dzisiaj normą jest już włączanie osób zajmujących się działaniami edukacyjnymi do zespołów pracujących nad nową wystawą. Powinny w nich znaleźć swoje miejsce także osoby odpowiedzialne za promocję. Nie chodzi o to, by ingerowały w pracę kuratorów, ale miały okazję do wymiany pomysłów i wykorzystania swojej wiedzy. To do osób zajmujących się promocją powinna należeć ostateczna decyzja – jaki będzie tytuł i system identyfikacji wizualnej wystawy, ocena – czy projekty materiałów informacyjnych są wyraziste, łatwe do zapamiętania, budzące pożądane skojarzenia. Powinny mieć one czas na zaaranżowanie działań wymagających dłuższego przygotowania lub współpracy z innymi instytucjami czy znalezienie sponsorów.

Warto też docenić osoby zajmujące się promocją. Często czują się ludźmi od wszystkiego, obarczani mnóstwem drobnych, uciążliwych czynności, pomijani przy decyzjach strategicznych, niemający prawa głosu. Warto wykorzystać ich potencjał, wiedzę, pasję. Doceniony dział promocji to doceniony odbiorca. Bariery, o której nie można zapominać, jest opór części pracowników przed zmianami. To zjawisko naturalne, zawsze towarzyszące procesom przekształceń. Dla osób z dłuższym stażem, przyzwyczajonych do standardów utrwalonych przez lata, nowatorskie propozycje współpracowników czy szefów mogą stanowić zagrożenie, wydawać się niepotrzebne, niezrozumiałe, niewłaściwe. Nie można tego lekceważyć. Trzeba tłumaczyć, pokazywać pracownikom, co zmiana oznacza dla nich, stosując różnorodne formy używane w komunikacji wewnętrznej – spotkania, szkolenia, warsztaty, wewnętrzne wydawnictwa itp.

Instytucje muzealne zbyt słabo wykorzystują do promocji media. Dominują komunikaty o nowych wystawach, projektach, czasem wprowadzanych innowacjach i konferencje prasowe (moim zdaniem, coraz mniej skuteczne narzędzie), brakuje natomiast inicjowania publikacji pokazujących całą instytucję. Media mogą być świetnym narzędziem do budowania rozpoznawalności muzeum poprzez stałą, ekspercką obecność kuratorów, pracowników merytorycznych, udział w dyskusji na tematy ważne dla społeczności lokalnych, cykle audycji, tekstów lub konkursy nawiązujące do merytorycznej działalności placówki. Z rozmów z dziennikarzami specjalizującymi się w tematyce kulturalnej wiem, że w muzeach jest kłopot z szybkim uzyskaniem informacji czy potrzebnych zdjęć.

Po pierwsze strategia

Bołącząką częścią muzeów jest słaba rozpoznawalność instytucji. Skupienie się na promocji wystaw czasowych, komunikacja „produktowa” powoduje, że nawet instytucje o bogatych, zróżnicowanych zbiorach nie są dla potencjalnego odbiorcy marką, nie mają solidnego, wyrazistego wizerunku.

Pierwszym krokiem na drodze do jego budowy jest strategia. Nad takimi dokumentami pracują lub przygotowują się

do ich opracowania Muzeum Miasta Łodzi, Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, MOCAK. Jest to zadanie pracowników działu promocji, samodzielnie lub ze wsparciem zewnętrznych konsultantów albo wyspecjalizowanej agencji PR. Każde z tych rozwiązań ma swoje wady i zalety⁶. Podejmując decyzję, który wariant wybrać, trzeba uwzględnić następujące elementy: doświadczenie, *know-how*, własne możliwości finansowe, pozycję zespołu w strukturze instytucji (zwykle ocena fachowości zewnętrznego eksperta jest wyższa niż własnych pracowników) i nastawienie pracowników do zmian (przy niechęci zespołu osobie ze środka łatwiej będzie dotrzeć do współpracowników niż przybyszowi z zewnątrz). Długofalowy program nie zwalnia oczywiście z konieczności przygotowywania planów promocyjnych do konkretnych wystaw lub wydarzeń, spójnych z ogólną strategią.

Choć zdecydowana większość placówek swoją promocję opiera na podstawowym zestawie narzędzi promocyjnych: ulotkach, plakatach, billboardach, reklamach w środkach komunikacji miejskiej, wernisażowych zaproszeniach, notkach do prasy, to z przyjemnością zauważam poszerzanie tego repertuaru.

Placówki muzealne przywiązują coraz większe znaczenie do oprawy wizualnej, która przykuwa uwagę atrakcyjnością formy i wyróżnia się wśród konkurencyjnych projektów. Krakowskie Muzeum Etnograficzne, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum w Gliwicach – to przykłady nowoczesnego myślenia o identyfikacji wizualnej, uwzględniającego jej promocyjny aspekt.

Ważną rolę w relacjach z liderami opinii, sponsorami, mediami odgrywają wydawnictwa – raporty roczne, podsumowujące działania instytucji w różnych obszarach. To klasyczne narzędzie komunikacji korporacyjnej coraz częściej wykorzystywane jest przez muzea do budowania wizerunku przężnej, kreatywnej instytucji i atrakcyjnego partnera dla biznesu.

Muzea sięgają po narzędzia stosowane do tej pory w promocji turystyki, jak np. *questy*, nieoznakowane szlaki turystyczne, pozwalające na odkrywanie dziedzictwa kulturowego, przyrodniczego i historycznego. Coraz częściej wykorzystywane są gry miejskie. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa grą „Operacja luty” promowało wystawę „Krakowianie wobec terroru 1939-1945-1956”. Zadaniem uczestników było odbicie z rąk gestapo komendanta krakowskiego obwodu AK, pułkownika Józefa Spychalskiego. Gdyńskie Muzeum Motoryzacji wraz z Muzeum Emigracji zapraszało do poprowadzenia śledztwa w ramach gry „Detektyw w muzeum”. Regularnie wykorzystuje to narzędzie Muzeum Historii Polski.

Muzeum Narodowe w Krakowie w promocji zmodernizowanej Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku postawiło na interakcję, wykorzystując w kampanii *outdoorowej* obrazy z kolekcji w Sukiennicach i zachęcając do kontaktu na Facebooku, telefonicznie i za pomocą SMS-ów. Po raz pierwszy w Polsce zastosowano w aplikacjach na smartfony technologię *Augmented Reality*, która poprzez filmy lub inne treści multimedialne, na podstawie rozpoznanych przez kamerę w telefonie kodów, przenosi zwiedzającego do epoki charakterystycznej dla danego eksponatu. Wysoko oceniana przez fachowców i skuteczna kampania (w pierwszych 3 dniach po otwarciu galerii odwiedziło 10

tys. osób, wynik po 3 miesiącach to ok. 72 tys.) nie byłaby możliwa bez sponsoringowego wsparcia PZU.

Z aplikacji mobilnych korzystają także Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Chopina w Żelazowej Woli i Muzeum Pałac w Wilanowie. Ze względu na koszty wdrożenia nie jest to jeszcze u nas tak popularne narzędzie, jak w placówkach za granicą. Aplikacje na smartfony mają m.in. Luwr, MoMA, British Museum, petersburski Ermitaż, Galeria Uffizi, Muzea Watykańskie. Zawierają one zdjęcia i informacje o największych dziełach z muzealnych kolekcji, ścieżki dźwiękowe pozwalające na zwiedzanie wystawy z wirtualnym przewodnikiem, mapki, elementy edukacyjne, *podcasty* audio i video.

Dostępu do zasobów muzeum poprzez sieć internetową i technologie mobilne nie należy traktować jako nowinki technologicznej. To najlepszy sposób na dotarcie do odbiorcy przyzwyczajonego do swobodnego korzystania z dóbr kultury w sieci.

Muzea w sieci

Informacja w sieci musi być szybka, pełna i atrakcyjna. Niestety, w przypadku zbyt wielu muzeów żaden z tych warunków nie jest spełniony.

Archaiczna grafika stron internetowych nie zachęca do odwiedzin, nawigacja jest skomplikowana. Zbyt często brakuje informacji przydatnych dla odbiorcy – godzin otwarcia, wskazówek dojazdu, mapek, informacji na temat zbiorów pozwalających wcześniej zaplanować zwiedzanie. Jest zbyt dużo tekstu, za mało zdjęć i ilustracji, nie ma możliwości interakcji.

Najlepsze strony w mojej ocenie mają Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, Muzeum Historii Żydów Polskich i bezpieczny zwycięzca – Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie. Wymienione witryny są łatwe w obsłudze, mają intuicyjną nawigację, ich język jest zrozumiały dla użytkownika, a szata graficzna cieszy oko. Liderzy oferują możliwość subskrypcji *newslettera* i podzielenia się w prosty sposób poprzez Twitter i Facebook treściami, które zainteresują użytkownika.

Jak wspominałam wcześniej, tworzenie samych stron internetowych już dziś nie wystarczy. Digitalizacja zbiorów i ich udostępnienie w interaktywnej, atrakcyjnej formie jest szansą dotarcia do szerokiego grona odbiorców także przez mniejsze placówki. Wirtualne muzea mogą być zachętą do odwiedzin tradycyjnej kolekcji i szansą na poszerzenie informacji zdobytych podczas wizyty oraz powrót do dzieł, które wzbudziły największe emocje. Na wirtualny spacer zapraszają Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie. Dzięki dotacji Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego uruchomiony został projekt „Wirtualne Muzea Podkarpacia”, prezentujący zbiory siedmiu instytucji muzealnych z województwa podkarpackiego. Ze środków Unii Europejskiej finansowane są także „Wirtualne Muzea Małopolski”. W ramach projektu zostanie zaprezentowanych 700 eksponatów, wybranych przez Radę Ekspertów z kolekcji 35 małopolskich muzeów.

Do debaty, wymiany wiedzy, budowania trwałych relacji z odbiorcami i wspólnego tworzenia znakomicie się nadają media społecznościowe. *Social media* to nie tylko Facebook. To również Twitter, YouTube, Flickr, Instagram, Google+,

serwisy geolokalizacyjne. Reprezentacja polskich muzeów na Facebooku jest całkiem spora, znacznie mniej jest ich na Twitterze, podobnie z pozostałymi platformami. Poza nielicznymi wyjątkami muzealne profile w *social mediach* przypominają tablice ogłoszeń. Brakuje interakcji, działań angażujących, żywych dyskusji. Język jest zbyt formalny, nie zachęca do dialogu. Rzadko zdarzają się multimedia tak ciekawe, jak film *Jedno muzeum – tysiące opowieści*, promujący wszystkie oddziały Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, w którym przenikają się historia i współczesność. Dominują „grzeczne”, oficjalne produkcje, trafiające do bardzo wąskiego grona.

W stronę społeczności

Hasło „budujemy społeczności” słychać coraz częściej w środowisku menedżerów kultury. Jak podkreślali moi rozmówcy, dla muzeów model społecznościowy jest obecnie jedynym sensownym rozwiązaniem. Bez utrzymywania stałego kontaktu i współpracy ze swoją społecznością instytucje muzealne będą skazane na wycieczki szkolne i przypadkowych turystów. Trzeba utrzymywać ciągły dialog ze swoimi odbiorcami, a nie zdobywać ich za każdym razem przy okazji nowej imprezy kulturalnej. Tylko, jak muzea mają skutecznie budować tę społeczność, skoro, jak wcześniej zauważyłam, mają problem z identyfikacją grup otoczenia?

Na początek warto zastanowić się, jak lepiej wykorzystać *newsletter*, by nie był tylko prostym informatorem dublującym treści ze strony internetowej, jak poszerzyć grupę jego odbiorców. Kilka instytucji zastanawia się nad wprowadzeniem programów lojalnościowych, oferujących bonusy dla stałych gości muzealnych. Proponuję, by nie traktować ich jako narzędzi mających zwiększyć frekwencję, lecz formę docenienia i podziękowania za zaangażowanie. W Polsce nie mamy jeszcze zbyt wielu przykładów takich działań – Karta Przyjaciela Sukiennic funkcjonuje od półtora roku, jeszcze młodszy jest Klub Przyjaciół Muzeum Historii Żydów Polskich. Projekty mają charakter przede wszystkim wizerunkowy.

Obszarem, który warto rozwijać jest tworzenie odbiorcom platformy komunikacji, oddanie im przestrzeni muzeum na ich własną twórczość, umożliwienie wejścia w rolę „użytkowników” wystawy, jej interpretowania i komentowania⁷. Dobrym przykładem jest projekt Muzeum Historii Żydów Polskich pod hasłem „Gwoździec Rekonstrukcja”. W efekcie pracy prawie 400 wolontariuszy z całego świata powstał pierwszy element wystawy głównej muzeum – replika dachu nieistniejącej już, XVII-wiecznej drewnianej synagogi. Łódzkie Muzeum Sztuki po otwarciu siedziby w Manufakturze zaprosiło do współpracy okolicznych mieszkańców. Mogli tworzyć razem z artystami, a nawet sami być kuratorami wystaw w swoich zakładach usługowych czy sklepach. Przez miesiąc prezentowali u siebie kopie dzieł z kolekcji muzealnej, zaginionych podczas drugiej wojny światowej i opowiadali o nich klientom⁸. Podczas zbierania materiałów do tego artykułu trafiłam na zaledwie kilka przykładów działań partycypacyjnych, podczas gdy na świecie ten nurt zaczyna odgrywać coraz większą rolę w dyskusji o miejscu instytucji kultury w życiu społecznym⁹.

Na koniec apel. Szanowni Państwo, pamiętajcie, by działania promocyjne były związane z charakterem i celami

muzeum, spójne z jego profilem, by środki nie przesłaniały celu, by na siłę nie kreować wydarzeń, które przyniosą rozgłos, ale nie będą miały wiele wspólnego z merytoryczną stroną działalności waszych placówek. Powodzenia!

Słowa – klucze: promocja, nowatorskie działania, strategia, kampania produktowa.

Przypisy

¹ U. Podraza, *Wysokie PRogi. Public relations w kulturze*, „Piar”, sierpień/wrzesień 2006, s. 28-32.

² Na podstawie wywiadu z Markiem Tobolewskim.

³ M. Mach, *Dyrektor BWA: To wszystko dużo kosztuje.... Rozmowa z Ryszardem Dudkiem*, „Gazeta Wyborcza Rzeszów”, 7.04.2013.

⁴ Badanie przeprowadzone w dniach 15-16.05.2012 w miastach powyżej 100 tys. mieszkańców, w których organizowana jest Noc Muzeów.

⁵ Por. J. Górka, *Promocja wystawy*, Praca zbiorowa, *ABC organizacji wystaw czasowych w muzeach*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa 2012.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Por. P. Idziak, „MY” w muzeum, czyli promocja muzeum i partycypacja społeczna, <http://muzeoblog.org>.

⁸ M. Krajewski, *Instytucje kultury a uczestnicy kultury. Nowe relacje*, w: *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju*, red. M. Śliwa, Małopolski Instytut Kultury, Kraków 2011.

⁹ Por. N. Simon, *The Participatory Museum*, <http://www.participatorymuseum.org/read/>.

PROMOTION OF POLISH MUSEUMS

Urszula Podraza

Awareness of the necessity of promotion has already become universal among Polish museums. True, the majority implements a basic promotion programme applying traditional instruments but the number of examples of innovative undertakings is growing. This holds true both for the largest institutions and modest museums in small localities. The group of museums successfully competing with other cultural institutions for the attention and time of the recipients is on the rise. The most active and pioneering are new museums, recently opened or initiating their activity.

The chief weakness of museum promotion is the lack of strategy and long-term projects, insufficient identification of recipients, and concentration on product campaigns without concern for the image of the whole institution.

Communication between museums and the public is undergoing a number of changes. The institutions are attaching increasing significance to the visual setting, reaching for instruments used up to now for the promotion of tourism, benefiting from new technologies offering mobile applications and rendering possible virtual tours, and testing the potential of social media. Alongside the relatively small group of leaders acting in a thoroughly modern way adapted to the requirements of the contemporary museum-goer, a large part of museum institutions does not employ solutions enabling them to establish closer relations with the public and involve it into cooperation in order to create a truly participatory museum.

Keywords: promotion, innovative undertakings, strategy, product campaign.

Urszula Podraza

Absolwentka filologii polskiej oraz podyplomowych studiów PR na UJ w Krakowie; dziennikarka Radia Kraków, specjalistka ds. promocji i PR w narodowych instytucjach kultury – Instytucie Książki i Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie; obecnie kieruje działem PR w krakowskim porcie lotniczym, gdzie odpowiada m.in. za współpracę sponsorską z instytucjami kultury; wykładowca akademicki i trener specjalizujący się w public affairs, kryzysowym public relations oraz PR kultury; autorka licznych artykułów w prasie branżowej oraz książki *Kryzysowe public relations*; e-mail: upodraza@krakowairport.pl

Muz., 2013(54): 29-33
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

SMAKI KONFERENCJI PRASOWEJ

Daniel Źródlewski

Akademia Sztuki w Szczecinie

Program pocztowy KLIK Nowa wiadomość KLIK Pole wiadomości: „Witam! Zapraszam Panią/Pana na ...” KLIK Pole adresowe KLIK Dołącz grupę Media KLIK Wyślij KLIK Wysłać no UFF...

Dla większości osób zajmujących się kontaktem z mediami to standard. Niestety, po wysłaniu e-maila do dziennikarza odhaczają w planie dnia pozycję: zaprosić na konfę! A po drugiej stronie wygląda to nieco inaczej. Zaglądamy do komputera jednego z redaktorów, do jego skrzynki mailowej:

08.17 Rzecznik Urzędu Miasta: Dziś podpisanie umowy na budowę spalarni śmieci.

08.20 Rzecznik Zakładu Usług Komunalnych: Jutro otwarcie basenu po remoncie.

08.21 Rzecznik Uniwersytetu: Tytuł Honoris Causa dla wybitnego socjologa.

09.14 Twój Bank: najlepsze kredyty specjalnie dla Ciebie.

09.55 Związki zawodowe: Referendum strajkowe.

10.17 Rzecznik Urzędu Miasta: Podpisanie umowy przełożone.

10.47 Muzeum: Konferencja prasowa.

11.06 Jadwiga Nowak: Prośba o patronat medialny.

11.15 Teatr: Konferencja przed premierą.

11.16 Dom Kultury: Śniadanie prasowe.

11.20 Wiadomość nie mogła być dostarczona.

11.25 Inny Dom Kultury: Obiad prasowy – smacznego.

11.58 Rzecznik Urzędu Miasta: Podpisanie umowy jednak dziś.

12.16 Kazimierz Kowalski: Nowa płyta.

12:18 Klub Muzyczny: Koncert – rewelacja sezonu.

12.56 Teatr: Premiera.

(...)

20.35 Urząd Wojewódzki: Pogotowie powodziowe.

20.45 Jola: pozdrowki ;-)

21.16 Kierownik działu: Plan na jutro.

23.57 Agencja ART: Już jutro wieczorem gwiazda sezonu.

06.12 Rzecznik Urzędu Miasta: Umowa podpisana! Re-lacja.

Zauważyli Państwo wiadomość z informacją o muzealnej konferencji? To symulacja zaledwie kilku godzin „z życia skrzynki odbiorczej pewnego dziennikarza”. Nie da się przeczytać każdej wiadomości, a jeśli już, to niemożliwe jest szczegółowe przeczytanie treści komunikatu. Co zatem zrobić, abyśmy zostali zauważeni? Zadzwoń! Oczywiście, to skuteczne, ale są jeszcze inne sposoby.

Wielokrotnie miałem przyjemność zetknąć się z fantastycznymi pomysłami, które już na etapie informacji o spotkaniu powodowały moją pewną na nim obecność. Nie zapomnę zaproszenia na konferencję prasową jednego z festiwalu sztuki wizualnej – otrzymałem e-mail z załączonym plikiem dźwiękowym. Znany aktor, a precyzyjniej, jego wy-studiowany niski głos imiennie zapraszał mnie na spotkanie prasowe. Nie mogłem odmówić! Kiedy indziej otrzymałem modną torbę tekstylną z nadrukowanym na niej imieniem i nazwiskiem – ot, osobisty gadżet. Jeszcze innym razem odnalazłem w szafce depozytowej, dedykowanej redakcji kultury, kubek termiczny oraz saszetkę gorącej czekolady. Kubek również był opatrzony moimi danymi, w środku znalazłem informację o spotkaniu. Ileż przyjemności było w pi-ciu załączonej czekolady, a później kawy we własnym kubku z gwarancją, że nie da się go zgubić, a przynajmniej nie bę-dzie wątpliwości, do kogo należy. Przy okazji, nadrukowane daty i logotypy nie pozwoliły zapomnieć o przedsięwzięciu, które promowały.

Podczas konferencji, w której ostatnio uczestniczyłem, jeden z obecnych urzędników przed rozpoczęciem spotka-nia zapytał dziennikarzy, co trzeba zrobić, by tak wielu

redaktorów się zjawilo. Uslyszal jednoglos – gadzety, prezenty, bilety na omawiane wydarzenie i catering. Wniosek jest jeden: w pierwszym etapie naszej pracy liczy sie nie wartosc merytoryczna, lecz oryginalnosc. Warto tez zaproponowac cos niezwyklego. Jesli mowimy o instytucji muzealnej, zwabmy dziennikarzy np. przedpremierowa prezentacja dzieła lub zagwarantujemy wejście do przestrzeni na co dzien niedostepnych. Im wieksza atrakcja, tym wieksza pewnosc obecności dziennikarzy. Warto takze pamietac, ze publikacja po naszym spotkaniu obok slowa pisanego czy mowionego zawierac bedzie rowniez zdjecia lub film. Przy doborze atrakcji nie nalezy jednak przesadzic. Ich dobór zostawiam Państwa wyczuciu i dobremu smakowi...

Smak konferencji

A skoro o smaku... Tak, tak... konferencja MOZE smakowac, a MUSI kusic, malo tego – jej smak powinien byc odczuwalny dlugo po spozywciu... Nie myslę tu o popularnej odmianie gruszki Konferencji (faktycznie smacznej), lecz o pewnym pozornie nieistotnym, a w rzeczywistosci jednym z najwazniejszych punktów prasowego spotkania. Nieodlaczonym elementem kazdej niemal konferencji, sesji, seminarium jest... kawa lub skromny poczestunek. Proszę zauwazyć, gdzie koncentruje sie przed- i pokonferencyjne zycie dziennikarzy i uczestników spotkania. Przy stole! Z własnego doświadczenia i obserwacji wiem, ze na jednego dziennikarza przypadaja co najmniej dwie kawy (wypite przed i po spotkaniu). Z tego samego źródła wiem, jak istotny jest smak i jakosc podawanego poczestunku. Tam, gdzie kawa niesmaczna, nie chodzi się. A plotka szybsza niz zycie, ta zachwalajaca nasze smaki takze!

Nie kazda z instytucji dysponuje cislennym ekspresem, nie kazda stac na wynajęcie profesjonalnej obslugi cateringowej, ale kazda z instytucji powinno byc stac na kupno dobrej kawy. Dobra oznacza nie tyle droga, co drozsza od tych najtańszych, ale biorąc pod uwage powyższe – to jedna z najbardziej trafionych inwestycji. A do tego organizator tez moze skorzystac... Banalne? Być moze, ale jakze istotne.

Kawa ze stołu, a na stole...

Kawa czy poczestunek stoi na stole. Zainspirowany tym faktem, ponizsze uwagi pragne poświęcić meblowi, bez którego konferencji zorganizowac nie sposob. Tak jak krzeslo na

scenie w przedstawieniu teatralnym, tak stół na konferencji prasowej to podstawa. To pewne i oczywiste, ale pewne i proste nie jest juz gdzie powinien stac ów mebel i komu sluzyc. To nader atrakcyjny, pomocny i przydatny przedmiot dla osób, które... robia notatki. Kto na konferencji prasowej robi notatki? Prelegenci czy dziennikarze? Czy kartka z notatkami, do której nalezy siegnac, by nie pominac istotnych aspektów wystąpienia wymaga praktycznego, prostego, twardego podloza? Takowe bardziej przyda sie komus, kto musi z omawianego spotkania wydobyć sedno.

Stół stolowi nierowny, stół ma różne funkcje i tym samym formę, wysokość, materiał, z którego jest wykonany. Zatem, nie rezygnujemy ze stołu dla prelegentów, jednak nadajemy mu odpowiednią funkcję:

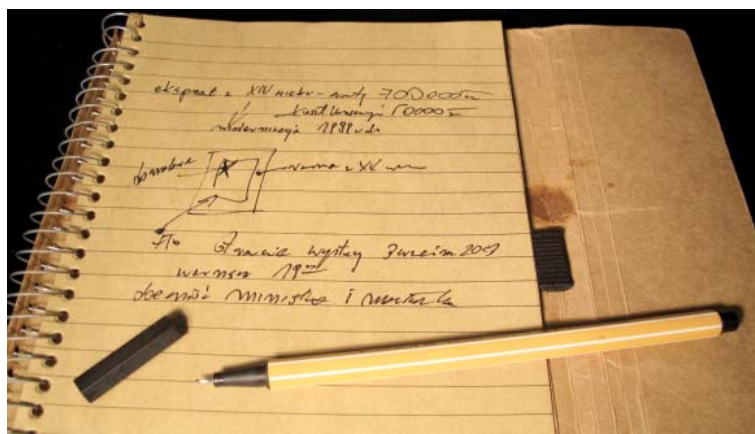
- 1) miejsce na podparcie łokci podczas wystąpienia dla prelegentów,
- 2) miejsce na kawę lub wodę,
- 3) stół jako funkcjonalna podkladka pod notatki,
- 4) stół jako platforma prezentacji ewentualnych eksponatów, etc.,
- 5) i wreszcie najwazniejszy punkt, o którym wiekszosc organizatorów spotkań prasowych zapomina: stół jako praktyczny stojak dla statywów mikrofonów.

Większosc dziennikarzy nagrywa wypowiedzi do emisji (radio) lub dokumentacji. Oryginalne pomysly skazujace dziennikarzy na lezenie lub kucanie przed mowcami z wyciągniętymi doń dłońmi, zakończonymi mikrofonami lub dyktafonami, trudno uznać za trafione. Podczas konferencji, w której bierze udział wiele osób, mikrofony musza byc przestawiane, co powoduje wiele zamieszania, ale odpowiednim rozplanowaniem przestrzeni możemy to ulatwic. Forma formą, jednak przede wszystkim funkcjonalnosc.

Konferencja prasowa nie jest spektaklem, lecz roboczym spotkaniem z udzialem profesjonalistów w swoich branżach. Operator czy fotograf musi wykonac swoja prace bez poczucia, ze zepsul zamierzony przez organizatorów efekt. Operatorzy musza sie przemieszczac, podobnie fotoreporterzy. To ich praca.

Planowany plan planów

Zanim skupimy sie na tym, co dzieje sie między pierwsza i ostatnia kawą wypita przez naszych gości, stów kilka o kolejnym banalnym, lecz istotnym dla dziennikarzy narzędziu. Przedstawmy, przed rozpoczeciem spotkania, najlepiej pi-



semnie, szczegółowy jego plan wraz z nazwiskami uczestników, ich tytułami naukowymi oraz funkcjami. Ułatwi to dziennikarzom pracę i pozwoli skupić się na najbardziej ich interesujących tematach. Często wystarczy skorygować roboczy plan spotkania. Proste a przydatne.

W cieniu roll up'ów

Przestrzeń, w której organizujemy spotkania prasowe to często sale wystawowe, hole, korytarze, pracownie, bynajmniej nie miejsca profesjonalnie przygotowane do takich celów. Przy wyborze miejsca konferencji musimy pamiętać, że będziemy gościć dziennikarzy reprezentujących różne media – radia, gazety, telewizje – posługujące się różnymi technikami rejestracji. Musimy pamiętać, że nasi goście zabiorą ze sobą do redakcji nie tylko wiedzę, ale też dźwięk, obraz ruchomy i statyczny, zatrzymany w pamięci aparatów fotograficznych. Zadbajmy o atrakcyjne oświetlenie i tło.

Większość wydarzeń organizowanych przez instytucje kultury współfinansowana jest przez adekwatnych donatorów – różne urzędy, stowarzyszenia, fundacje i prywatne firmy (gratulacje za pozyskanie sponsorów!), są też patroni, partnerzy, współorganizatorzy. Każdy chce zaistnieć, większość wymaga ekspozycji materiałów promocyjnych – roll up'ów, plakatów, plansz, potykaczy. Każdy chce, by to właśnie jego logo znajdowało się w możliwie najlepiej widzianym miejscu. Najlepiej dokładnie za plecami konferencyjnych mówców. Przyjrzeni się Państwo kiedyś pracy operatorów i fotoreporterów przy podobnym układzie? Znaleźć kadr czy plan, w którym nie widać logotypów, słowem: kryptoreklamy, często zakrawa na cud. Trudne zadanie – ekspozycja materiałów reklamowych w dobrze widocznym, ale nienachalnym miejscu. Aby sprostać oczekiwaniom, przygotowujemy w materiałach prasowych zestawienie donatorów wraz z ich logotypami.

Permanenty komiks

Prezentacja multimedialna? Żyjemy w dobie permanentnego komiksu, zatem podpowiedzmy wyobraźni naszych odbiorców. Warto poszczególne wypowiedzi skondensować do kilku zilustrowanych punktów, tak aby samo ich kontekstowe przywołanie pobudzało myśli i sugerowało odpowiednie treści. Prezentacja multimedialna może stanowić też fantastyczne tło dla naszego spotkania, pod warunkiem, że nie jest wyświetlana na twarzach uczestników



konferencji. Mało tego, przekazana dziennikarzom, np. na płycie CD lub innym urządzeniu magazynującym dane, może zostać wykorzystana w ich publikacjach, m.in. w elektronicznych serwisach.

Co mikrofon nagrywa?

Współczesny teatr naśladować rzeczywistość, od pewnego czasu posługuje się monologowaniem, nawet grupowym. W wielu spektaklach nie zobaczymy interakcji, nie usłyszymy dialogów. Nie pozwólmy, by nasze spotkanie prasowe zostało doń sprowadzone. Nie fundujemy przydługich nużących widowisk. Maksymalny czas konferencji prasowej to 30 minut. Merytoryczna zawartość konferencji prasowej powinna być wyważonym kompromisem między naukowymi ambicjami, a prostym, zrozumiałym komunikatem. Nie pozwólmy pracownikom naukowym na pełnowymiarowe wykłady. Miejsce na to przeznaczmy w przekazywanych dziennikarzom materiałach prasowych. Każdy zainteresowany tematem sięgnie do przygotowanych opracowań w zaciszu redakcji, we własnym tempie. Współczesne media, nawet te elektroniczne, bazujące na terabajtach pamięci serwerów i tym samym nieograniczoności miejsca, przyjmują określone formaty informacji. Im krócej, tym dla odbiorcy lepiej. Nikt dziś nie sięgnie do kilkunastostopniowego artykułu z pełną aparaturą naukową. Żaden z dziennikarzy, dla którego poświęcenie 30 minut na konferencję prasową jest wyczynem, nie pragnie powrotu do akademickich praktyk. Jak powstrzymać wygadane naukowca od nader wyczerpującej wypowiedzi? Polecam funkcję moderatora – osoby, która uprzednio, działając na podstawie wiedzy i doświadczenia, wybierze jedynie niezbędne treści dla dziennikarzy. Dziennikarze nie muszą przecież znać szczegółów konserwacji, aranżacji czy ... tu kolejne dowolne, ale trudne słowo. Pracownicy naukowi uwielbiają uatrakcyjnić wystąpienia sobie tylko znanymi określeniami, niezrozumiałymi dla ogółu. Poprowadźmy zatem spotkanie, zadajmy tak skonstruowane pytania, aby odpowiedzi były jednocześnie czytelne i wyczerpujące.

Miejsce na szczegółowe pytania, zagłębianie się w meandry to tzw. rozmowy indywidualne. Każdy z dziennikarzy, zakładam, ma inny pomysł na relację z naszego wydarzenia. Nie obciążajmy pozostałych uczestników konferencji pytaniami dotyczącymi poszczególnych podejść do tematu. Zarezerwujmy czas naszych prelegentów i wystawmy ich dziennikarzom po zakończeniu ogólnego spotkania.

Warto także przygotować relację ze spotkania, ze zgodą na cytowanie i rozesłanie jej elektronicznej wersji, w formie umożliwiającej edycję.

I prawie na koniec...

Kiedy możemy uznać, że osiągnęliśmy sukces? Czy wtedy, gdy na konferencji zjawi się komplet dziennikarzy, a może wtedy, kiedy policzymy publikacje, czy może dopiero po zakończeniu projektu, który promujemy, po podliczeniu jego frekwencji? Wszystkie odpowiedzi są dobre, ale pozostaje pytanie o komfort pracy. Mam nadzieję, że powyższe wskazówki pomogą go poprawić i pracownikom działów promocji i dziennikarzom. Mam także świadomość, że to jedynie wycinek, ale mam też pewność, że poruszyłem aspekty pozornie banalne, choć z doświadczenia wiem, że niezauważalne przez większość organizatorów spotkań prasowych.

Grzechy i przykazania

To mógłby być jeden z tych tekstów, który pojawiłby się w opasłym wydawnictwie w cyklu „1001 porad...” lub „Zrób to sam...” i wylądowałby na TOP-owej półce w multimedialnym salonie pewnej znanej sieci, uważanej przez wielu za substytut księgarni.

To mógłby być tekst pełen modnej marketingowej nowomowy, w którym zamiast polskich odpowiedników, pojawiałyby się cały dostępny, mniej lub bardziej poprawny zestaw angielskich zapożyczeń.

Mógłby, ale nie był!

* * *

Chciałbym, aby powyższe uwagi były pomocnym narzędziem w nieustannym procesie rozwijania kreatywności,

bazującej nie tylko na obowiązujących zasadach marketingu (np. opublikowanych w formie „10 przykazań organizatora konferencji prasowej” na stronie internetowej jednej z firm zajmujących się *public relations*), lecz na obiektywnym spojrzeniu podpartym doświadczeniem, w pracy w charakterze organizatora i odbiorcy lub, jak wolą inni, po obu stronach barykady.

Promocja takiej instytucji, jak Muzeum czy Galeria, to temat zarazem łatwy i trudny. Jak sprzedać często niezrozumiałe dla ogółu, specjalistyczne, naukowe treści. Celowo użyłem określenia sprzedać, bo promocja nawet najcenniejszego i najbardziej wyrafinowanego obiektu archeologicznego sprzed tysięcy lat podlega tym samym mechanizmom sprzedaży, co proszek do prania czy płyn do mycia naczyń.

GRZECHY	PRZYKAZANIA
jednorazowy mailing	mailing – z wyprzedzeniem oraz, bezpośrednio przed spotkaniem, rozmowa telefoniczna, osobiste kontakty, oryginalne formy zaproszenia, atrakcje, niespodzianki, gadżety
Brak <i>catering</i> chaotyczny program, brak planu	wysoka jakość produktów szczegółowy plan spotkania, także w formie papierowej wraz z nazwiskami i tytułami naukowymi prelegentów
teatralizacja formy przypadkowy dobór miejsca spotkania, przypadkowe tło, nachalne lokowanie znaków promocyjnych	konferencja prasowa – robocze spotkanie, możliwość przemieszczania się operatorów i fotoreporterów, swoboda przemyślany dobór przestrzeni, oświetlenie, dobór tła dla prelegentów z uwzględnieniem rejestracji obrazu, brak przestrzennych form promocyjnych
naukowy charakter wypowiedzi wydłużony czas trwania	wybranie najważniejszych tematów, moderator, prezentacja multimedialna, przygotowanie konspektu maksymalnie 40 minut, średnio 30 minut + czas na rozmowy indywidualne (wywiady, nagrania, sesje fotograficzne)
brak funkcjonalności – brak wygodnego miejsca do notowania, brak stołu umożliwiającego ustawienie mikrofonów	stół dla dziennikarzy (notatki, napoje, materiały), możliwość funkcjonalnego rejestrowania dźwięku (statywy lub zbiorcze urządzenie rejestracji dźwięku)

Słowa – klucze: dziennikarz, gadżety, mikrofon, notatki, moderator.

FLAVOURS OF A PRESS CONFERENCE

Daniel Źródlewski

The promotion of such an institution as a museum or a gallery is a theme both difficult and easy. Is one to “sell” specialist, scientific contents, outright incomprehensible for the general public? I intentionally used the word “sell” since promotion of even the most valuable and sophisticated item, e.g. a thousand years-old archaeological exhibit is subjected to the same “sale mechanisms” as laundry detergent or washing up liquid.

What should be done to attract numerous editors and

journalists to a press conference? The inevitable are assorted gadgets, gifts, tickets to the presented event and catering. During the first stage of our work importance is attached not to the contents but to originality. The greater the “attraction” the more certain the presence of the journalists. It is also important to prepare illustrations or a film, to be subsequently used by the press. The selection of such attractions to a great extent depends on the good taste and talent of the organisers. The conference conceived as one

of the most prominent points on the press agenda must "taste well" and has to be tempting. An indispensable element of almost every conference involves... coffee or refreshments.

Another necessity is a large table of use for persons who... take notes or want to place their microphones. The majority of journalists record statements to be broadcast (radio) or turned into documentation. Original solutions condemning them to recline or squat in front of the speaker while holding microphones or dictaphones in outstretched hands are unacceptable. In the case of conferences attended by numerous participants microphones must be shifted, which causes much confusion but by resorting to a suitable and functional arrangement of the conference space this obstacle too can be removed.

It is also best to present prior to the onset of the meeting a detailed plan, preferably in writing, together with the

names of the participants, their titles and functions. This will facilitate the work performed by the organisers and allow them to concentrate on topics of greatest interest to them. Make plans for a screen - a multi-media presentation can constitute a favourable backdrop for the conference under the condition that it is not projected on the faces of those attending it.

The contents of a press conference aim at expending the subject. An important role is played by the moderator who acting upon the basis of his knowledge and experience supervises the exchange of views and selects contents indispensable for the journalists. Detailed questions are posed in the course of so-called individual interviews. Finally, it is worth preparing an account of the event and securing consent for quoting it and distributing the electronic version in a format enabling its edition.

Keywords: journalist, gadgets, microphone, notes, moderator.

Daniel Źródlewski

Absolwent Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, kulturoznawca, animator kultury, dziennikarz: 2006-2013 TVP Szczecin i ogólnopolskich anten telewizji publicznej, w tym TVP Kultura, od 2013 magazynu „Prestiż”; założyciel i reżyser Teatru Karton, pomysłodawca i dyrektor artystyczny Ogólnopolskiego Festiwalu Teatralnego Karton w Gryfinie oraz szczecińskich imprez Zajeźdnia Sztuki i Café Teatr; 2002-2006 rzecznik prasowy Przeglądu Teatrów Małych Form Kontrapunkt w Szczecinie; w 2012 specjalista ds. promocji Muzeum Narodowego w Szczecinie, obecnie związany z Akademią Sztuki w Szczecinie; e-mail: danielzrodlewski@gmail.com

EDUKACJA A PROMOCJA – WSPÓLNE POLA DZIAŁALNOŚCI. WSPÓŁPRACA CZY RYWALIZACJA?

Joanna Grzonkowska, Jacek Górka

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Nie zawsze łatwo jest powiedzieć, gdzie przebiega granica pomiędzy edukacyjną a promocyjną działalnością muzeów. Zwyczajowo łączy się pracowników odpowiedzialnych za te zadania i same zadania, zakładając, że ich praca jest bardzo podobna, a cele zbieżne. Wychodząc z tego samego założenia, w wielu mniejszych muzeach powierza się funkcje promocyjne i edukacyjne temu samemu działowi czy wręcz tej samej osobie. Takie myślenie jest uzasadnione, bowiem obie grupy pracowników mają najczęstszy w całej instytucji kontakt z publicznością, ich praca odbiega też pozornie od pracy kuratora wystawy, kustosa zbiorów czy konserwatora. Praca tych dwóch grup zawodowych często się przenika – działy te tworzą wspólne projekty, choć inne cele im przy tym przyświecają, ale ten jeden najważniejszy jest wspólny i łączy je z innymi pracownikami muzeum – misja konkretnej instytucji. Na integrowanie omawianych działań w części instytucji ma wpływ również czynnik ekonomiczny, co wobec problemów finansowych, z jakimi borykają się muzea, łatwo zrozumieć. Gorzej, jeśli łączenie jest następstwem niezrozumienia przez kadrę zarządzającą potencjału, jaki dla funkcjonowania muzeum ma dobrze prowadzona, autonomiczna działalność edukacyjna i promocyjna.

Punktem wyjścia dla analizy relacji pomiędzy promocją i edukacją, niezmiernie ważnymi aktywnościami muzealnymi, jest uświadomienie sobie, jaka jest ich geneza i główne cele funkcjonowania, z myślą o jakiej grupie odbiorców konstruują i wdrażają swoje projekty, co jest punktem odniesienia podejmowanych działań. Funkcja edukacyjna jest z muzeum związana od zawsze, wydawałoby się w takim razie, że pozycja edukatorów w muzealnej hierarchii powinna być wysoka, tymczasem wciąż w wielu przypadkach tak nie jest. Można to dostrzec, analizując umocowanie działów edukacji w strukturze organizacyjnej muzeów, niewłączanie ich w istotne procesy konsultacyjne i decyzyjne związane z funkcjonowaniem instytucji czy dokonując oceny poziomu wydatków budżetowych przeznaczanych na opracowywanie i prowadzenie programów edukacyjnych. Do czynników obiektywnych dochodzą jeszcze te subtelniejsze i niemierzalne, a mianowicie często brak partnerskiego traktowania edukacji przez pracowników działów tzw. merytorycznych, a niekiedy przez kierownictwo muzeum. Zespół edukatorów bywa postrzegany jako pracownicy niższego szczebla. Można odnieść wrażenie, że pomimo niezbędnych kompetencji zawodowych i interpersonalnych, kreatywności

i faktycznego wpływu na budowanie wizerunku muzeum poprzez tworzone projekty i kontakt z publicznością, w relacjach muzealnych brakuje wciąż jeszcze tej grupie zawodowej wewnętrzznego wsparcia, ale może też umiejętności w budowaniu swojej pozycji, prezentacji własnych dokonań i wyraźnego akcentowania znaczenia realizowanych zadań.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku działań promocyjnych, choć tu sytuacja jest bardziej skomplikowana. Podczas gdy edukacja jest od początku elementem misji muzeum, to promocja jest dziedziną właściwie nową, nierozpoznaną, a do tego ze złą, bo komercyjną, konotacją, co w zestawieniu z wartościami wyższymi, reprezentowanymi przez muzea doprowadzało często do jej marginalizowania, żeby nie powiedzieć lekceważenia. Początkowy etap, w którym działania promocyjne opierały się głównie na pracy technicznej, a kadra była niewyspecjalizowana, dobierana na zasadzie przypadku, nie sprzyjał budowaniu jej właściwej pozycji. Tu tkwi geneza jeszcze niekiedy wygószanego poglądu, że na promocji w zasadzie zna się każdy.

Mamy więc do czynienia z dwiema sferami muzealnej aktywności, które pomimo tego, iż realizują bardzo ważne dla instytucji działania, stale musiały i często nadal muszą je uzasadniać w przestrzeni samego muzeum, walczyć o uznanie i budować swoją pozycję w strukturze organizacyjnej. Awans w znaczeniu i postrzeganiu edukacji i promocji następuje stopniowo, ale jest przewidywalny. Jest wypadkową wielu czynników pojawiających się w otoczeniu, wśród których niewątpliwie kluczowe to: zdomowienie się w Polsce gospodarki wolnorynkowej, zachodzące zmiany społeczne, rozwój technologiczny i rozwój specjalizacji zawodowej. Wszystko to zmusza instytucje kultury (w przypadku muzeów z dużym opóźnieniem) do zmiany sposobu dotychczasowego funkcjonowania w wymiarze organizacyjnym i finansowym. W otoczeniu zewnętrznym wzrasta liczba i jakość ofert spędzania wolnego czasu przy jednoczesnym wzbogacaniu się społeczeństwa. Instytucje zaczynają walczyć o odbiorcę realizowanych przez siebie projektów, co wymaga od nich ogromnej pomysłowości i wiedzy w sposobach przebicia się – szczególnie w dużych ośrodkach miejskich – przez zalew informacji. Ogromny postęp technologiczny, pojawienie się nowych kanałów komunikacji, tworzenie się społeczeństwa informatycznego, powoduje pojawienie się nowych specjalizacji i konieczność pozyskania wiedzy, w jaki sposób nad tymi narzędziami zapanować i jak je wykorzystać na potrzeby prowadzonej działalności. Jednocześnie społeczeństwo czuje potrzebę podnoszenia kompetencji intelektualnych, również z wykorzystaniem funkcjonujących ośrodków kultury.

W muzeach, w zestawieniu z innymi instytucjami, proces odnalezienia się w nowej rzeczywistości przebiegał szczególnie trudno, napotykając wiele problemów organizacyjnych czy mentalnych. Wzrosła rola widza, dążność do zaspokojenia jego potrzeb edukacyjnych i to na różnych poziomach wiedzy czy wieku. Pojawiła się konieczność umiejętnego dotarcia z informacją i kreowania wizerunku muzeum jako – odpowiadającej na oczekiwania społeczne – nowoczesnej instytucji kultury. Muzea stanęły przed koniecznością zdefiniowania swojej misji i roli w społeczeństwie. Te wszystkie procesy spowodowały przesunięcie akcentów i stopniowy awans działów edukacji oraz promocji w strukturze muzealnej. Potwierdzają to wnioski z debaty

Czas muzeów?, organizowanej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, czy strategię niektórych muzeów, choćby warszawskich Łazienek Królewskich, kładących nacisk na edukację, wspartą dobrze prowadzoną polityką wizerunkową.

Przy wspólnych korzeniach, podobnej sytuacji wyjściowej i wszystkich podobieństwach, dzieli jednak pracowników edukacji i promocji istotna różnica – praca działów promocji polega na przyciągnięciu publiczności do muzeum, praca edukatorów – na edukowaniu tejże publiczności, a właściwie tej części publiczności, która wizytę w muzeum postrzega jako możliwość wzbogacenia swojej wiedzy i podniesienia kompetencji intelektualnych. Nie każda osoba zachęcona promocją do przyścia do muzeum oczekuje edukacji czy też – w innym ujęciu – uczestnictwa w edukacji. Część osób przychodzi po prostu dla miłego spędzenia czasu czy też z powodu atrakcyjności wydarzenia. Nie ma w tym nic złego, jednak dawanie im tylko przyjemności nie należy do zadań edukatorów, choć nie wyklucza ich udziału w takich działaniach, ale z zupełnie innym podejściem do zadania. Nie wartościując odbiorców ani zjawiska – w naturalny sposób grupa docelowa działań promocji jest znacznie szersza niż odbiorcy działań edukacyjnych – jest to ogół społeczeństwa. Niedostrzeganie tej różnicy powoduje rozmycie zadań muzeum i jego oferty dla publiczności, zaciera się się granic pomiędzy muzeum a innymi instytucjami kultury, czasem nawet – jak widzi to zewnętrzny obserwator – utratę tożsamości muzeum, upodobnienie poprzez ofertę do innych muzeów. Publiczność postrzega instytucję głównie poprzez wystawy i zaraz potem poprzez ofertę edukacyjną oraz towarzyszące wystawom programy, niemające jednak zadań edukacyjnych, a wpisujące się w „przemysł czasu wolnego”, i – przede wszystkim – poprzez działania promocyjne. Od klarownego ukazania oferty muzeum zależy więc jej wiarygodność. Oferta, która wprowadza widza w błąd, niezależnie od wysiłków muzeum, zawsze będzie klęską. Wykład, na który zaproszenie umieszczone na stronie internetowej instytucji sugeruje warsztatową formę, wywoła zniecierpliwienie tej części publiczności, która po tytule spodziewała się inteligentnej – ale jednak – rozrywki. To zniecierpliwienie zostanie okazane, część publiczności – ku konsternacji zaproszonego wykładowcy, specjalisty w swej dziedzinie – wyjdzie w trakcie wykładu. Ktoś oczekujący po przeczytaniu ogłoszenia wykładu specjalisty na temat renesansowych traktatów dotyczących tańca dworskiego będzie bardzo rozczarowany warsztatami otwartymi dla chętnych do pierwszego kontaktu z podstawowymi krokami pawany, choć te same warsztaty spotkają się z ogromnym zainteresowaniem rodziców z dziećmi. Zadaniem wspólnym osób zajmujących się promocją i edukacją jest jasne określenie oferty muzeum, tak by zainteresowany bez problemu zorientował się w propozycjach i odnalazł te skierowane do siebie.

Podobieństw pomiędzy działalnością edukacyjną i promocyjną, tak w obszarze doświadczeń, jak i, w pewnym zakresie, charakteru realizowanych zadań, jest niemało. Wydaje się więc, że sytuacja taka powinna sprzyjać współpracy i wspólnemu osiągnięciu celów. Zapewne w wielu przypadkach tak właśnie jest, często jednak można zaobserwować pojawiające się niezrozumienie, niezdrową rywalizację czy wręcz otwarty konflikt. Przyczynę takiego stanu rzeczy



1 – 7. Przykłady muzealnych działań edukacyjnych i promocyjnych: warsztaty, debata, wykład, koncert, oprowadzanie po ekspozycji

1 – 7. Examples of museum education and promotion: workshops, debate, lecture, concert, exhibition tour

(Wszystkie fot. J. Górka)

można wskazać jedną – złe zarządzanie instytucją, przejawiające się poprzez brak jasnego określenia kompetencji i celów do osiągnięcia dla każdego z tych obszarów. Wchodząc jednak głębiej, przyczyn można znaleźć więcej – co ważne, nie mają one charakteru ogólnego i w różnym natężeniu mogą, acz nie muszą, występować w poszczególnych sytuacjach.

Pierwszym i podstawowym polem trudności we wzajemnych relacjach może być brak zrozumienia charakteru realizowanych zadań i celów. Promocja ma promować wszystkie obszary działalności muzeum i dbać o ich spójność wizerunkową. Edukacja jest więc jednym z wielu działań „obsługiwanych” przez promocję w zakresie komunikowania otoczeniu o realizowanych projektach, które na

równi z innymi elementami oferty muzeum powinny być promowane. Z drugiej strony, spójna strategia wizerunkowa opracowana i realizowana przez promocję wymusza na edukacji dostosowywanie się do przyjętych przez muzeum standardów w zakresie sposobów komunikacji, jakości komunikatu i przygotowania oferty muzealnej adresowanej do widzów. Jednym słowem, jeśli chcemy zaprezentować się publiczności jako nowoczesna instytucja kultury i za pomocą współcześnie dostępnych kanałów się z nią komunikować (zadanie promocji), taką też nowoczesną ofertę jej udostępniamy (zadanie edukacji).

Chyba najbardziej skrajne pole do nieporozumień stanowią coraz bardziej medialne wydarzenia – Noc Muzeów, która miała stanowić możliwość spotkania z eksponatami



w innych, niecodziennych warunkach (np. zwiedzanie rezydencji oświetlonych, jak w czasach historycznych świecami czy spotkanie z *Damą z gronostajem* w nocnej scenerii) oraz poznanie tajników pracy muzeów i muzealników – pokazanie tego, co na co dzień niewidoczne dla publiczności. Nie bez powodu Noc Muzeów związana została czasowo z Dniem Muzealnika (17 maja). Przy takim podejściu praca przy Nocy Muzeów edukatorów wydaje się oczywista, ma jednoznaczny charakter edukacyjny. W ciągu ostatnich lat wydarzenie to jednak zmieniło charakter. W Warszawie w tym roku otworzyło w tę noc swe podwoje dla zwiedzających chyba więcej urzędów niż muzeów. Spora część publiczności Nocy Muzeów stara się zaliczyć w ciągu jednego wieczora jak najwięcej „wejść”, niekoniecznie do muzeów.

Chodzi raczej o to, by miasto żyło nocą, niż by odwiedzać swe ulubione dzieła w zaprzyjaźnionych na co dzień muzeach. Oferta muzeów też się do tego dostosowuje, ponieważ muzeum musi walczyć także w tę noc z konkurencją innych instytucji, często dla przysłowiowego Kowalskiego dużo bardziej atrakcyjnych. Choć więc od początku celem Nocy Muzeów była promocja muzeów poprzez edukację o nich, teraz czynnik edukacyjny nieco się zmniejszył, podczas gdy nacisk z konieczności spoczywa na promocji. Oczywiście, udział instytucji w Nocy Muzeów jest wciąż swego rodzaju edukacją – także społeczną: wysiłkiem, by przekonać publiczność, że warto do muzeów przychodzić, że muzea mogą być interesujące. Edukacja wymaga jednak czasu, a publiczność spieszy się do kolejnych atrakcji. Inna więc oferta

potrzebna jest na tę noc. Przy jej organizacji pomoc mogą edukatorzy, ale nie będzie ona domeną ich pracy, ale raczej pograniczem teje – o czym często zapominają zarówno specjaliści od promocji, jak i koledzy z innych działów merytorycznych, postrzegając zadania edukacji jako np. organizację konkursu z nagrodą w postaci zakładek ze sklepiku muzeum, tymczasem nie wszystkie wydarzenia przygotowane przez muzeum na tę noc mają edukacyjny charakter. Z drugiej strony edukacja powinna być wystarczająco otwarta na potrzeby współczesnej – bardzo zróżnicowanej, o czym często zapominamy – publiczności, by goście muzeum odważyli się wejść do muzeum i wziąć udział w proponowanej przygodzie edukacyjnej, jednak wymagającej i dającej możliwości rozwoju. Na marginesie tylko warto zauważyć, że to właśnie takie atrakcje rodzą w zespole muzeum fałszywy obraz edukacji, jako grupy dorosłych ludzi zajmujących się nie zawsze najsmaczniejszą zabawą. Dobrze by było przygotowując ofertę na Noc Muzeów przemyśleć ją, wyważyć pomiędzy tym, co niezwykle w pracy muzeów, i tym, co publiczność spotkać może, gdy odwiedzi muzeum w dzień – tak, by atrakcje przygotowane dla publiczności tej nocy nie wydały się kłamstwem, gdyby przyszła do muzeum za dnia. Trzeba więc świadomie i w pełnym zespole muzealnym zdecydować, jaki obraz swej instytucji chcą tej nocy ludziom pokazać i konsekwentnie ten obraz budować poprzez ofertę.

Być może kolejną cechą, która łączy edukatorów i pracowników promocji, jest specyficzna pozycja w strukturze muzeum, wynikająca z niejasnych wymagań dotyczących przygotowania zawodowego. Nie jest to opinia podzielana przez wszystkich, ale edukator nigdy nie będzie świetny w pracy w konkretnym muzeum, jeśli wykształcenie i wcześniejszy wybór kierunku studiów, a przede wszystkim zainteresowania nie przygotowują go do pracy. Tylko pasjonat, naprawdę dobrze znający swą dziedzinę może – po odpowiednim przygotowaniu pedagogicznym – dobrze wykonywać swą pracę. Chyba podobnie jest z pracownikami promocji – nie każdy specjalista od promocji potrafi przekonująco reprezentować instytucję kultury – musi wykazywać zainteresowanie kulturą i znajomość dziedziny, którą zajmuje się reprezentowana przez niego instytucja, a przede wszystkim zainteresowanie samą instytucją. Uwaga ta odnosi się zresztą do codziennej pracy zarówno edukatorów, jak i specjalistów od promocji, czy może ogólniej – wszystkich pracowników muzeum zaangażowanych na jakimś etapie w pewien projekt, najczęściej wystawę. By naprawdę rozumieć ów projekt, trzeba jak najwięcej o nim wiedzieć. Jasne jest, że w codziennej pracy brakuje nam czasu na śledzenie szczegółów zmieniających się koncepcji np. konkretnej wystawy, ale po to właśnie wymyślono zespoły zadaniowe i udział w nich od początku (narodzin pomysłu wystawy) do końca (ewaluacji i rozliczenia projektu po jej zamknięciu) przedstawiciele wszystkich zainteresowanych działów, niezależnie od tego, na jakim etapie prac ich udział jest największy, by wszyscy mogli wykorzystywać maksymalnie swoje zdolności, umiejętności i wiedzę dla wspólnego projektu. Koncepcja wystawy jest na ogół dziełem jednej osoby, jednak wystawa jako projekt jest dziełem zespołu. Ważne, by ten zespół pracował świadomie i zgodnie.

Pytanie o radę kolegów innych specjalności, nawet jeśli tej rady nie posłuchamy, pozwala nam spojrzeć na nasz

projekt z innego punktu widzenia i zobaczyć coś, czego wcześniej – zbyt dobrze znając założenia – nie dostrzegliśmy. W przypadku współpracy edukatora z pracownikiem promocji to inne spojrzenie pozwoli nam wyobrazić sobie stosunek odbiorcy, zobaczyć coś, na co sami nie zwróciliśmy uwagi. Czasem nie zdajemy sobie sprawy, że to, co dla nas oczywiste, niewymagające objaśnień, z punktu widzenia publiczności lub jej części może wymagać uzupełniających informacji. W tym miejscu pomoc promocji jest nie do przecenienia. Ważne, by mając wspólny cel, nie za bardzo się ze sobą zgadzać, bo dopiero te dwa różne spojrzenia pozwalają przekazać publiczności gotowy produkt – zarówno wartościowy merytorycznie, jak i zgrabnie, atrakcyjnie i skutecznie przekazany. A właściwie – „sprzedany”. Muzealnicy tego słowa nie lubią – pozornie sprzedawcą można tylko komercję, jednak muzeum projekt sprzedaje. Na większość organizowanych przez muzea akcji (wystaw, wykładów, działań edukacyjnych, warsztatów) ludzie przychodzą nie dlatego, że muszą, lecz dlatego, że wydają im się interesujące. Za część z tych zajęć (jeśli nie za większość) trzeba zapłacić, więc muzeum poniekąd musi sprzedać swą ofertę, tak by zabiegani, zmęczeni (także natłokiem doznań intelektualnych) widzowie zechcieli poświęcić kilka godzin swego życia, a być może także kilkanaście czy kilkadziesiąt złotych na wizytę w muzeum. Ważne, by właściwie wyważyć proporcje między zawartością a opakowaniem. Częstym zarzutem edukatorów pod adresem promocji, zazwyczaj odpowiedzialnej za frekwencję na muzealnych wydarzeniach, jest tendencja do spływania wartości merytorycznej przekazu i oferty muzealnej, nadmierne dbanie o formę, a zapominanie o treści, schlebienie gustom publiczności w walce o jej pozyskanie. Specjaliści od promocji wchodzą wówczas na grząski grunt zatracenia tożsamości muzeum w rywalizacji z innymi instytucjami zabiegającymi o pozyskanie odbiorców. Z drugiej strony, częstym zarzutem pracowników promocji pod adresem edukacji jest schematyczność realizowanych przez nią działań, brak świeżego spojrzenia i uatrakcyjniania dotychczasowych form kontaktów z publicznością. Trzeba znaleźć wspólną strategię, nawet w długich dyskusjach, nie godząc się bezwolnie na wszystko, broniąc swoich racji, jednak zbudować spójny przekaz.

W zmieniającym się społeczeństwie rola promocji muzeów jest niezwykle ważna. Muzea muszą walczyć o publiczność – tę nową, która woli świat wirtualny od realnego, tę, która wybrać może inną ofertę, i tę, która z różnych bardzo powodów nigdy dotychczas w muzeum nie była lub była, lecz już nie przychodzi. Wymaga to zmiany sposobu komunikacji, większej przejrzystości języka, budowania wystaw wzbogaconych łatwiejszymi do zrozumienia kluczami i organizowania oprócz wystaw i działań *stricto* edukacyjnych także oferty czasu wolnego. Nie można jednak zapominać o dotychczasowej publiczności czy wręcz ją lekceważyć. To jest podstawowa grupa docelowa muzeów – ludzie, którzy lubią chodzić do muzeów, którzy chcą się rozwijać poprzez kontakt z dziełem sztuki czy wybitną postacią – bohaterem wystawy, którzy po prostu pragną kontemplować obraz. Tej grupy, może nielicznej, ale wiernej, nie wolno muzeom traktować, jak kogoś mniej ważnego niż „nową” publiczność. Wciąż są ludzie, którzy po prostu chcą przyjść i sami – bez natrętnego komentacza przewodników/objaśniaczy

i audioprzewodników spotkać się z obrazami, w ciszy przypomnieć sobie, co sami o tych obiektach wiedzą. Oni też mają prawo czuć się w muzeum komfortowo. Innego typu zwiedzający wręcz nie wyobrażają sobie wystawy bez programu towarzyszącego – i wszyscy oni powinni w muzeum znaleźć ofertę dla siebie. Ta uwaga dotyczy zarówno pracowników działów promocji, jak i edukatorów czy kuratorów wystaw.

Idealnie byłoby budować wystawę wielopoziomowo, by była interesująca zarówno dla historyków sztuki z innych muzeów (całkiem spora część publiczności muzeów to profesjonaliści), nie nazbyt banalna, nie niepotrzebnie uproszczona, jak i dla ludzi ciekawych, a niekoniecznie szukających zbyt skomplikowanych treści i sposobów przekazu, czyli dla najczęstszej publiczności, ale także dla dzieci, młodzieży, osób niepełnosprawnych (także intelektualnie). Czy da się tak budować wystawy? Coraz liczniejsze przykłady z muzeów europejskich i światowych potwierdzają, że jest to możliwe, choć oczywiście trudne. Potrzebny jest do tego zespół zadaniowy, zbudowany nie tylko z reprezentantów działów i specjalności, które wystawę tworzą, lecz także osób, które byłyby rzecznikami wszystkich wspomnianych grup odbiorców, wspólnej pracy, wzajemnego zrozumienia potrzeb i czegoś, o co może w polskich muzeach wciąż najtrudniej – czasu. Czasu na przemyślane zbudowanie wystawy. Czasu na jej realizację i wprowadzenie poprawek, czasu na jej rozreklamowanie, sprzedanie czy zaproszenie publiczności (bo każdy z tych terminów inaczej brzmiący, w gruncie rzeczy oznacza dokładnie to samo). I tak, jak wystawa była budowana na różnych poziomach, do odbioru przez różnych ludzi, tak samo powinna być adresowana oferta – różnym językiem do różnych odbiorców. Wydaje się sensowne, by każda z grup odbiorców miała w procesie przygotowania wystawy i potem jej promowania swojego własnego rzecznika. Tak też robi się w niektórych wielkich czy dużych muzeach na świecie. Co jednak z małymi muzeami, gdzie ta sama osoba zajmuje się albo edukacją i promocją, albo wręcz sama tworzy wystawę, sama prowadzi zajęcia edukacyjne, sama po niej oprowadza i jeszcze – sama musi zdobyć swą publiczność? Być może, paradoksalnie, jest to prostsza sytuacja – tworząc wystawę, znam swoją publiczność i jej potrzeby. To konkretne postaci o konkretnych, dobrze czasem znanych twarzach i zainteresowaniach. Publiczność dużego muzeum to „tłum” bez twarzy. Można tylko próbować domyślić się jego zainteresowań, poziomu wiedzy wyjściowej, powodów, dla których przychodzi na wystawę czy zajęcia. Pomocą służy wciąż niedoceniana i niezrozumiana ewaluacja. Gdyby prowadzona była przez cały zespół – nie tylko edukatorów czy specjalistów od promocji, ale też kuratorów – przyniosłaby ogromną dawkę wiedzy o publiczności (teraz częściej, jeśli w ogóle, znanej właśnie edukatorom i osobom z działów promocji). Poznać opinie wszystkich grup publiczności, to zrozumieć, jak następnym razem zwracać się do niej, by odbiór był pełniejszy, a widz był bardziej naszym rozmówcą niż słuchaczem, by więcej z pomysłu kuratora rozumiał, by – nie trywializując treści – być lepiej zrozumianym. Ewaluacja pozwoli też działowi promocji sprawdzić, czy właściwych użył narzędzi, by zaprosić publiczność i czy dobrze zrozumiał się z pozostałymi działami pracującymi przy wystawie, edukacja zaś – na ile propozycje były dla publiczności atrakcyjne.

Postulat skierowany do edukatorów brzmiałby być może – należy przygotować program dla różnych odbiorców. Publiczność potrzebuje od muzeum wykładów znawców tematu i popularnych pogadanek, warsztatów otwartych dla wszystkich, koncertów i pokazów filmowych, ale nie wszyscy pragną wszystkiego. Właściwe zaadresowanie oferty pozwoli zyskać stałą publiczność w każdej grupie może mniejszą początkowo, ale za to powracającą przy kolejnych wystawach czy projektach do swojego ulubionego rodzaju działań. W dotarciu do każdej z tych grup można liczyć na pomoc kolegów z działów promocji, trzeba tylko określić, co do kogo jest adresowane i wspólnie dobrać inne narzędzia przekazu. Facebook nie jest rozwiązaniem dla wszystkich odbiorców. Nie można jednak tego narzędzia lekceważyć, uważając, że muzeum dotychczas dawało sobie bez niego radę i było dobrze. Przecież spora część myślącego społeczeństwa z takiego narzędzia organizowania swego czasu korzysta i umieszczanie odpowiednio sprofilowanej oferty w mediach społecznościowych jest wręcz konieczne. Do najbliższych sąsiadów wciąż najłatwiej trafić poprzez bezpośredni przekaz – plakat ma wciąż sens, choćby dla osób starszych spacerujących po okolicy, a niekorzystających z internetu. Do każdej grupy odbiorców oferta powinna być kierowana nie tylko przy użyciu innych narzędzi i mediów, ale też innego języka.

Wspólnym problemem i celem kuratora, działów promocji i edukacji jest też taka aranżacja wystawy, by nic nie tracąc z projektu plastycznego, a tym bardziej ze scenariusza wystawy, ekspozycja była przyjazna dla publiczności, spełniała wszelkie pokładane w niej nadzieje. Publiczność zadowolona, powracająca do muzeum, to taka, dla której wystawy i cały budynek muzealny są przyjazne i dostępne (dla osób niepełnosprawnych, rodziców z dziećmi w wózkach, osób starszych czy dla tych, którzy czasem muszą odpocząć – gdzieś przysiąść, przejrzeć katalog, chwilę pomysłuć). Problem ten wymaga solidarnego głosu edukatora i kogoś z działu promocji – obaj są rzecznikami publiczności i ich właśnie zadaniem jest przypomnienie projektantom, kuratorom o przestrzeni przyjaznej dla publiczności.

Innym polem, na którym mądra rada i współpraca specjalistów od promocji byłaby bardzo przydatna, jest przygotowanie edukatorów, a w szerszym zakresie w ogóle muzealników do prezentowania swojej pracy – już nie tylko publiczności, ale kolegów z innych muzeów czy dziennikarzem zadającym konkretne pytania. W przekazie medialnym bowiem wszystkie muzea nie powinny wyglądać tak samo, by nie utracić swej tożsamości. Wciąż bronimy się przed myślą, że ocena naszej pracy może zależeć nie od tego, co robimy, ale jak o tym mówimy. Zrozumiałe i niepokojące zjawisko. Z drugiej jednak strony, jeśli spojrzeć z dystansu na aktywność muzeów czy samych edukatorów w muzeach, poraża wręcz ogromna liczba projektów i programów. Jak w tym urodzaju się wyróżnić? Może tego właśnie edukatorzy, kuratorzy, konserwatorzy mogliby nauczyć się od kolegów z działów promocji – opowiadania o swojej pracy? Wymiana informacji pozwoliłaby zachować właściwe proporcje między oprawą projektu i jego wartością merytoryczną.

Pracownicy działów promocji skarżą się czasem na jakość materiałów edukacyjnych, publikacji przygotowywanych własnym przemysłem, z których tak dumni są edukatorzy, na papierowe kostiumy aktorów. Edukatorzy

odpowiadają, że decydują koszty, że w razie problemów finansowych projektu pierwszym źródłem oszczędności jest właśnie edukacja, że przy budowie kosztorysu wystawy zawsze koszty edukacji ścinane są jako pierwsze, i że gdyby nie kreatywność i umiejętność zrobienia czegoś z niczego, nie byłoby nawet tych papierowych kostiumów. Niestety, z praktyki muzealnej wynika, że tak właśnie jest. Istnieje jednak i druga strona problemu: w trakcie tworzenia kosztorysu wystawy z pytaniem o przewidywane koszty działań edukacyjnych na ogół zwraca się kurator także do działów edukacji, i co ciekawe, na ogół te koszty są wyjątkowo niskie. Często wynika to z przekonania, że skoro i tak zostaną obciążone, to lepiej od razu nastawić się na program minimum, tzn. wykonanie wszystkiego własnoręcznie. Tymczasem prawda leży pośrodku – nie docenia się w muzeach dobrze zbilansowanych nakładów na edukację. Warto policzyć, ile naprawdę powinna kosztować książeczka dla dzieci czy karta pracy dla młodzieży, nie przeszacowując jednak kosztów („na wszelki wypadek”). Praca edukatorów ma przełożenie nie tylko na frekwencję, ale też na wizerunek muzeum. Przydałoby się nauczyć edukatorów, jak liczyć koszty swej pracy, a kuratorów i księgowych muzeów, że te mityczne 10% nakładów, które w kosztorysie wystawy powinny być przeznaczone na edukację, naprawdę się zwróci. Przecież druki edukacyjne mogą zostać zlecone drukarni razem z pozostałymi wydawnictwami wystawowymi (ulotkami, katalogami), a wtedy koszty naprawdę będą niższe, a jakość lepsza. Co prawda, w takiej sytuacji materiały powinny być gotowe do druku wraz z pozostałymi pozycjami wydawniczymi, w tym samym terminie, czyli – w wersji idealnej – kilka dni przed otwarciem wystawy, a przecież trzeba przygotować je wcześniej, czyli znać dobrze wystawę wiele miesięcy przed jej otwarciem, a nie czytać katalog i oglądać ekspozycje wraz z pierwszymi zwiedzającymi, by potem po nocach przygotowywać program edukacyjny. Znowu rozwiązaniem jest powoływanie do pracy w zespole zadaniowym także edukatorów, tak by wraz z powstawaniem scenariusza wystawy rodził się też program edukacyjny i materiały do niego. Pracownicy promocji byłiby zaś zadowoleni, mogąc na konferencji prasowej przedstawić pełen program edukacyjny oraz program atrakcji towarzyszących wystawie (może z podkreśleniem, że te dwa programy, choć się uzupełniają i przenikają, a wręcz powinny stanowić całość, są jednak dwoma osobnymi projektami?). Dopiero wtedy wystawa byłaby gotowa do otwarcia – wystawa jako projekt – w pełnym tego słowa znaczeniu.

Edukatorzy często narzekają, że muszą sami promować swoje działania, bo działy promocji odmawiają zajmowania się takimi drobnymi działaniami, jak codzienne czy dwukrotne w tygodniu wrzucanie informacji o wykładach na profil na Facebooku czy na innym portalu społecznościowym, co przekłada się na niską frekwencję publiczności. Czasem zaniedbanie tej części działalności muzeów przez pracowników promocji wynika po prostu z braku czasu osoby, która

równocześnie przygotowuje konferencję prasową lub zabiega o reportaż z wystawy w telewizji. Dlatego niektóre nawet duże działy edukacji w dużych muzeach decydują się na stworzenie osobnego stanowiska w swojej strukturze – osoby odpowiedzialnej za promocję działań edukacyjnych. Konsekwencją tej dającej się w pewnym stopniu zrozumieć koncepcji jest stworzenie dwóch ośrodków informowania o działalności muzeum i w pewnym stopniu utrata kontroli nad spójnością komunikatu. Dział edukacji uruchamia własne kanały informowania publiczności o podejmowanych projektach, np. wykorzystując media społecznościowe, funkcjonujące równocześnie z muzealnymi, pozostającymi pod kontrolą działu promocji. Zdarza się, że zaczynają prowadzić własną produkcję i dystrybucję materiałów informacyjnych. Tymczasem budowanie spójnego wizerunku instytucji, panowanie nad komunikatem wysyłanym do zewnętrznego otoczenia muzeum oraz uwzględnienie coraz większej specjalizacji w dziedzinach promocji, komunikacji i marketingu przemawia za przypisaniem zadań promocyjnych jednemu działowi i niełączeniem ich z równie coraz bardziej wyspecjalizowaną działalnością edukacyjną. Każde muzeum musi samo zdecydować, jaki model najlepiej się sprawdzi, ktoś jednak musi także te „drobiazgi” promować, bo to one budują codzienny kontakt z publicznością i chyba na poziomie dyrekcji powinna zapaść decyzja, czym to powinno być obowiązkiem. Ważne, by był to obowiązek konkretnej osoby czy osób.

Wymienione pola współpracy lub czasami, niestety, potencjalnego konfliktu nie wyczerpują całkowicie tematu. Przy wszystkich niedogodnościach wspólnych działań i nieporozumieniach, które większość zespołów muzeów codziennie przezwycięża, wciąż edukacji i promocji blisko do siebie. Płaszczyzną porozumienia powinno być wzajemne zrozumienie przecież wspólnych celów, tj. dbania o wizerunek instytucji, pozyskania widza i zapewnienia wysokiej jakości merytorycznej i atrakcyjnej w formie oferty edukacyjnej. Promocja powinna rozumieć, że część działań edukacyjnych musi być prowadzona w sposób cykliczny (np. programy adresowane do szkół), co nie znaczy, i tu uwaga do edukacji, że mają one mieć taką samą formułę. Powinny bowiem uwzględniać sposób percepcji współczesnego odbiorcy, wykorzystywać nowoczesne metody dydaktyczne, rozwiązania techniczne. Projekty edukacyjne muzeów muszą wpisywać się w przyjętą strategię wizerunkową. Oferta powinna być tak skonstruowana, aby w sposób atrakcyjny, nie tracąc przy tym nic z wartości merytorycznej, zainteresować widza. Muzeum ma mówić językiem współczesności, stosować nowoczesne formy i metody komunikacji, ale przede wszystkim ma zachować wysoki poziom i swą tożsamość. Sprawy te się nie wykluczają. Truizmem jest powtarzanie, że pracownicy muzeum są zespołem i innymi metodami oraz poprzez różne cele szczegółowe realizują wspólne cele ogólne, jednak warto o tym pamiętać także w pokonywaniu codziennych kłopotów.

Słowa – klucze: edukacja, promocja, współpraca, rywalizacja, podobieństwo, różnica, nieporozumienia.

EDUCATION AND PROMOTION – COMMON FIELDS OF ACTIVITY. COOPERATION OR RIVALRY?

Joanna Grzonkowska, Jacek Górka

It is not always easy to determine the boundary between the educational and promotion-oriented activity pursued by museums. It has become a custom to link staff members responsible for those tasks and the tasks themselves, going on the assumption that their work is extremely similar and targets - concurrent. In smaller museums the same person frequently deals with both titular functions fulfilled by the institution, because they share numerous features: work with the public, position in the organisational structures, joint targets and, possibly the most prominent, corresponding projects. Despite all these similarities, there exists an essential difference between employees dealing with education and promotion. The latter is addressed to

society as a whole, while education - to that part, which decided to come to the museum as a result of an offer prepared by staff members involved in education and suitably presented by those responsible for promotion. There are quite a few cooperation points, but also instances where misunderstandings may occur between promotion and education. By carrying out the joint mission of the whole museum and heeding group reflections, these departments, probably the most creative in a given museum, can to a considerable degree mould relations with the public and the position held by the museum on the map of cultural institutions.

Keywords: education, promotion, cooperation, rivalry, similarity, difference, misunderstandings.

Joanna Grzonkowska

Pracownik Działu Strategii i Analiz Prawnych NIMOZ; historyk sztuki, wcześniej pracowała w Dziale Oświatowym Zamku Królewskiego w Warszawie i współpracowała z Ośrodkiem Edukacji Muzeum Narodowego w Warszawie; absolwentka Podyplomowego Studium Muzealniczego UW; e-mail: jgrzonkowska@nimoz.pl

Jacek Górka

W NIMOZ odpowiedzialny za promocję i informację; wieloletni pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie i MKiDN; prezes Stowarzyszenia Klub Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie; animator kultury, absolwent Podyplomowego Studium Muzealniczego UW i Studium Menedżerów Kultury SGH; e-mail: jgorka@nimoz.pl

MUZEA W CYFROWYM ŚWIECIE I PROSUMENT W MUZEUM. WYKORZYSTANIE POTENCJAŁU MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH DO PROMOCJI WŁASNEJ MUZEUM

Magdalena Grabarczyk-Tokaj

Instytut Monitorowania Mediów

Każdego miesiąca w polskiej sieci słowo „muzeum” pojawia się w około 30 tys. publikacji. To daje średnio tysiąc wpisów dziennie. W tym zalewie treści znajdziemy informacje każdego rodzaju: standardowe zapowiedzi wystaw, dane teledadresowe, opisy najbardziej unikatowych i niszowych muzeów, zdjęcia użytkowników upamiętniające ich wizyty oraz tak niecodzienne wątki, jak informacje o pochowaniu Hugo Cháveza w Muzeum Rewolucji czy zdjęcia aktorki Anny Muchy czytającej dzieciom książki w Państwowym Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Dla internautów

muzeum ma wiele różnorodnych wymiarów. Nie jest to tylko jednostka kultury. Jest to też żywe miejsce w przestrzeni miejskiej – punkt orientacyjny na mapie miasta, tło zdjęć, miejsce spotkań, przedmiot gorących dyskusji na forach urbanistycznych.

Jedni traktują internet jako wirtualny śmietnik wszechświata i miejsce wrogie, przesyczone anonimową agresją. Inni wyznają zasadę „czego nie znajdziesz w internecie, to nie istnieje”. Kolejni gloryfikują możliwości, jakie daje usieciwienie i niemal bezkrytycznie odnoszą się do roli nowo-

czesnych technologii w komunikacji społecznej. Dodatkowo przyszło nam działać w erze niedoboru uwagi, gdy właśnie ów zalew danych, o różnej jakości i wiarygodności, z wielu źródeł jednocześnie, każe nam jeszcze bardziej filtrować treści i daje odbiorcom coraz mniej czasu na zapoznanie się z poszczególną informacją.

Internet: wiedza o muzeum i wiedza dla muzeum

Podejście racjonalne każe myśleć o internecie w kategoriach zachowania złotego środka. Internet to medium, które umożliwia natychmiastową i dwustronną komunikację oraz współtworzenie i współuczestniczenie w kulturze – możliwość w skali, jakiej nie doświadczaliśmy nigdy wcześniej. Rozumieją to dobrze zarządzający muzeami, dla których standardem jest już posiadanie strony internetowej, a coraz więcej instytucji odnajduje się również w działaniach na Facebooku. Podstawą jest bowiem prosta zasada: komunikacja jest skuteczna, gdy jest prowadzona tam, gdzie są nasi interesariusze – zarówno obecni, jak i przyszli odwiedzający, społeczności lokalne i potencjalni sponsorzy.

Media społecznościowe – z najbardziej popularnym w Polsce¹ Facebookiem na czele – wcale nie wymagają od muzealników diametralnie innego spojrzenia na dialog z odbiorcami czy poznania nowego modelu komunikacji. Należy tylko spojrzeć na nie z różnych perspektyw. Z jednej strony jest to kolejny kanał do zagospodarowania. I tak – muzealna strona na Facebooku istnieje po to, aby informować odwiedzających o swoich działaniach, ekspozycjach, nowościach, ale z drugiej strony angażować ich też w interakcję z muzeum i oczywiście zachęcać do odwiedzin w placówce.

Patrząc na kanały społecznościowe z innej perspektywy – miejsca takie, jak fora internetowe, blogi, platformy typu nk.pl czy Facebook to skarbnica wiedzy na temat naszych odwiedzających – nie tylko tego kim są, ale przede wszystkim – czego potrzebują, oczekują, jak spędzają wolny czas, czego im brakuje. Analizując wpisy poczynione przez internautów w sieci możemy dowiedzieć się, czy i dlaczego polecają daną wystawę lub muzeum, z jaką popularnością spotykają się poszczególne ekspozycje, co uważają za kontrowersyjne, a jakie inicjatywy nie przykuły ich uwagi. A prosument (czyli proaktywny konsument rzeczywistości, który nie tylko odbiera propozycje kulturalne, ale również tworzy własne treści, chętnie dyskutuje i rekomenduje kolejnym osobom treści, informacje, idee), który jest świadomy szerokiego zasięgu i możliwości wywierania wpływu, jaki dają technologie komunikacyjne, może okazać się nieocenionym ambasadorem.

Dzięki przeczesywaniu sieci można też podejrzeć działania komunikacyjne innych muzeów i czerpać z nich inspiracje dla własnych działań. Krajowy rynek ma już bardzo bogatą ofertę narzędzi do nasłuchu i analizy tego, co pojawia się w internecie, dzięki czemu każde muzeum, niezależnie od wysokości budżetu, jakim dysponuje, może znaleźć rozwiązanie odpowiednie dla swoich potrzeb².

Przyjrzyjmy się zatem bliżej dwóm zagadnieniom: jak żyje muzeum w treściach tworzonych przez użytkowników w internecie, oraz, jak radzą sobie muzea z samodzielną komunikacją w gąszczu mediów społecznościowych.

Muzeum oczami użytkowników internetu

Aby zwrócić uwagę na różnice w skali i potencjale publikacji na temat muzeów oraz ich inicjatyw, warto porównać na początek wybrane statystyki z mediów.

Pod lupę weźmy Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie. Jest to jedna z najbardziej medialnych placówek w kraju, łącząca w nieszablonowy sposób nowoczesność i trudną historię. W okresie poddanym analizie (1 stycznia – 31 maja 2013 r.) pojawiło się MPW w ponad 400 publikacjach prasowych³ o różnorodnym zasięgu i charakterze (najczęściej w „Gazecie Wyborczej Stołecznej”, „Gazecie Polskiej Codziennie”, tygodniku katolickim „Idziemy”, warszawskim wydaniu „Super Expressu” i w dzienniku „Rzeczpospolita”), w ponad 500 audycjach radiowych (najwięcej w Radio Dla Ciebie, Radio WAWA, Radio Kolor, PR1, TOK FM) i w ponad 250 przekazach w telewizji (głównie w Polsat News, TVN24, Superstacja, TVP Warszawa, WTK). Warto też wspomnieć, że o tym muzeum ukazywały się również pojedyncze wzmianki praktycznie w każdym typie źródeł – od magazynów dla mężczyzn, przez miesięczniki poradnikowe dla kobiet i periodyki religijne, po rozgłosnie regionalne i tygodniki lokalne. Podsumowując – w ciągu pięciu miesięcy pojawiło się około 1200 publikacji w mediach na temat Muzeum Powstania Warszawskiego, co, biorąc pod uwagę kurczący się rynek prasowy i coraz trudniejszy do zdobycia czas antenowy, jest bardzo dobrym wynikiem⁴. Należy też zauważyć, że były to informacje związane w zasadzie tylko z kilkoma wyróżniającymi się tematami, m.in. z Nocą Muzeów w maju, 70. Rocznicą Powstania w Getcie Warszawskim w kwietniu, akcją społeczno-edukacyjną „Żonkile” w marcu oraz informacje o książce wydanej przez MPW w lutym 2013 roku.

Dla porównania, w tym samym czasie w internecie takich wzmianek było trzy razy tyle, bo prawie 3 500. Z tego zdecydowana większość to treści tworzone bezpośrednio przez internautów: komentarze do działań muzeum na blogach, wpisy na Twitterze polecające inicjatywy MPW i wyraźnie wyróżniające się na tle innych aktywności użytkowników – dalsze udostępnienia treści z facebookowego profilu muzeum.

Ważne na tym czysto liczbowym i statystycznym tle jest też to, że w przeciwieństwie do oficjalnych komunikatów, jakie mogliśmy śledzić w mediach tradycyjnych, z treści tworzonych lub udostępnianych w internecie można było dowiedzieć się o wielu innych aspektach działania MPW. I tak, rodzice informowali się nawzajem o muzealnych spotkaniach dla dzieci, na kanale YouTube można było obejrzyć próbę z III Koncertu Niepodległości, a facebookowicze chętnie udostępniali swoim znajomym zdjęcia z oficjalnego fanpage’a MPW, rekomendując odwiedzenie muzeum lub wyrażając poparcie dla podejmowanych inicjatyw⁵.

Podsumowując, w tej chwili nie należy jeszcze deprecjonować roli mediów tradycyjnych jako nośnika informacji. Bez udziału telewizji, radia czy prasy trudniej byłoby informować o samym istnieniu muzeum, pozytywny jest fakt, że media tzw. mainstreamowe nadal chętnie podkreślają ważną rolę społeczną, jaką odgrywa muzeum. Należy zaznaczyć, że to właśnie w sieci muzeum żyje naprawdę, dzięki temu, co o nim mówią internauci, jak rekomendują wystawy i czy sugerują odwiedzenie muzeum nie tylko

swoim znajomym, ale i całkowicie anonimowym osobom, np. wypowiadając się na forach internetowych.

Żyjemy w kulturze, która każe nam być *always on*, a jednocześnie mamy coraz mniej czasu. Mając zatem niespodziewanie wolne popołudnie, nie będziemy czekać do soboty na weekendowe wydanie dziennika, aby sprawdzić „co jest grane”, coraz rzadziej też zasiadać będziemy przed komputerem, by przeczesać w tym celu internet. Raczej wyciągniemy smartfona i spytamy znajomych na portalu społecznościowym, co nam polecają.

Muzea na Facebooku

Zadając pytanie „Jakie muzea mają swój profil na Facebooku?”, spodziewajmy się odpowiedzi, w następującej kolejności: Centrum Nauki Kopernik (często odbierane przez zwiedzających jako „muzeum interaktywne”, choć muzeum *stricte* nie jest – przyp. red.), Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe. Czy zatem inne podmioty są obecne w kanale dającym nowe możliwości promocyjne? Jeśli tak, to jaki styl komunikacji preferują? Czy wyróżniają się na tle innych muzeów? Czy angażują stworzoną wokół siebie społeczność? I wreszcie – czy małe, lokalne lub tradycyjne muzea mają szansę zaistnieć ze swoim przekazem w internecie obok takich nowatorskich jednostek, jak Centrum Nauki Kopernik czy Muzeum Powstania Warszawskiego? A może *social media* to dobre miejsce wyłącznie dla oryginalnych inicjatyw, jak wirtualne jeszcze Muzeum Erotyzmu, powstające dopiero Muzeum Gier Komputerowych lub Muzeum Internetu? Czy Muzeum Ziemi Otwockiej i Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju pasują do profilu współczesnego internauty z pokolenia Y?

Sytuację muzeów na polskim Facebooku może pomóc uporządkować kilka liczb. Obecnie (stan na 31 maja 2013 r.) swoje strony na Facebooku prowadzi ponad sto polskich muzeów. Statystyki dotyczące wybranych jednostek wskazują, że nie zawsze wielkość, medialność czy innowacyjność jest wyznacznikiem dużej liczby osób, które „polubiły” muzeum, „podały dalej”, czyli udostępniły jego treści lub wręcz zaznaczyły, że odwiedziły to miejsce.

Listę muzeów, które mogą pochwalić się największą liczbą fanów otwiera Muzeum Powstania Warszawskiego, gromadzące wokół siebie społeczność wielkości średniego miasta – ponad 64 tys. osób. Tuż za nim Centrum Nauki Kopernik (jw. – w świadomości zwiedzających odbierane często jako muzeum – przyp. red.) – ponad 52,5 tys. i dwa muzea z Krakowa: MOCAK – Muzeum Sztuki Współczesnej

(25,5 tys.) oraz Muzeum Erotyzmu (prawie 19 tys.). Są to jednostki o niestandardowym charakterze, które z racji swojej działalnośći i tematyki mogą przyciągnąć młodych, „facebookowych” odbiorców. W tym jednak miejscu lista niecodziennych muzeów się kończy, a kolejne miejsca w rankingu zajmują: Muzeum Narodowe w Krakowie (prawie 15 tys. fanów), Muzeum Pałac w Wilanowie (prawie 10 tys.) i Muzeum Narodowe w Warszawie (ponad 8 tys.). Kolejne pozycje, ze społecznościami liczącymi między 2 a 7 tys. osób zajmują różnorodne placówki: od Muzeum Literatury, przez Muzea Narodowe w kilku miastach Polski czy regionalne muzea historyczne i etnograficzne, po Muzeum Westerplatte i Muzeum Zamkowe w Malborku. Średnio po tysiąc osób zainteresowanych gromadzą wokół siebie m.in. Muzeum Starożytnego Hutnictwa Mazowieckiego w Płocku, Muzeum Wsi Radomskiej, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Emigracji w Gdyni i oryginalne w swym przekazie Żywe Muzeum Piernika w Toruniu.

Jak można wnioskować z powyższych statystyk, każda placówka, niezależnie od profilu, wielkości czy lokalizacji, może znaleźć swoje miejsce w sieci społecznościowej i nawiązać kontakt z odbiorcami, którzy nie tylko jednorazowo polubią naszą stronę, ale też być może opublikują nasze treści na własnym profilu, dzięki czemu informacja będzie miała możliwość zwiększania swego zasięgu. I tak, najwyższe wskaźniki „osób, które o tym mówią” mają obecnie Muzeum Powstania Warszawskiego i Centrum Nauki Kopernik, ale facebookowicze chętnie też udostępniają treści Muzeum Wojska Polskiego, Muzeum w Wilanowie i warszawskiego Muzeum Historii Żydów Polskich.

Trzecią ciekawą kategorią statystyczną jest wskaźnik „osoby, które tu były”, ponieważ każda osoba, która oznaczyła, że była w danym muzeum, staje się po części jego ambasadorem, mówiąc swoim znajomym za pomocą jednego kliknięcia: „byłem tam i było warto, polecam”. Jak może wyglądać korelacja liczby osób, które lubią profil danego muzeum z liczbą „meldunków”, pokazuje tab. 1. Dane sugerują, że nie trzeba wykazywać się wielką liczbą fanów, aby być rekomendowanym w ten specyficzny sposób, jakim jest wskazanie „byłem tu”. Tak jest w przypadku Muzeum Archeologicznego w Biskupinie, Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie i Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, które charakteryzują się nawet wyższą liczbą wskazań niż polubień. Wiele z jednostek może też pochwalić się porównywalnymi wskaźnikami „byłem tu” i „lubię to” (jak Pałac w Wilanowie czy Muzeum Zamkowe w Łańcucie).

Tabela 1. Statystyki wybranych profili polskich muzeów na Facebooku (stan na 31 maja 2013 r.)

Table 1. Statistics of selected Polish museums on Facebook (state on 31 May 2013)

MUZEUM	LICZBA OSÓB „KTÓRE TU BYŁY”	LICZBA OSÓB „KTÓRE TO LUBIĄ”
Muzeum Pałac w Wilanowie (Warszawa)	7262	9551
MOCAK (Kraków)	3482	25476
Muzeum Wojska Polskiego (Warszawa)	3093	5483
Muzeum Archeologiczne (Biskupin)	2470	1797
Muzeum Zamkowe (Malbork)	1841	2426
Muzeum Narodowe (Kraków)	1796	14615

Muzeum Inżynierii Miejskiej (Kraków)	1740	1410
Muzeum Historii Żydów Polskich (Warszawa)	1209	570
Muzeum Narodowe (Poznań)	1207	3856
Muzeum Łazienki Królewskie (Warszawa)	1100	4010
Muzeum – Zamek (Łańcut)	912	1436
Muzeum Kinematografii (Łódź)	794	2032
Muzeum Motoryzacji i Techniki (Otrębusy)	720	2337
Żywe Muzeum Piernika (Toruń)	603	1099

Wszystkie czynności związane ze zwykłymi kliknięciami na Facebooku, z pozoru abstrakcyjne i niewiele znaczące, są przede wszystkim istotnymi danymi dla muzeów: wskazują, z jaką siłą, w jakiej skali i z jakim natężeniem odbiorcy reagują na nasze komunikaty. Pomyślmy, jak dzięki tym prostym czynnościom zdecydowanie skraca się czas podawania informacji na nasz temat oraz zwiększa jej zasięg. Tym bardziej, że Facebook też w tym pomaga, np. gdy użytkownik wyszukuje nazwę muzeum, algorytm Facebooka od razu podpowiada, które muzea lubią nasi znajomi, a poza tym opisem dostaniemy od razu informację o godzinach otwarcia danej placówki lub wręcz wskazanie za ile minut otworzy swe podwoje.

Dokładna analiza fanpage'ów muzeów wskazuje, że zarówno te nowoczesne, multimedialne instytucje, jak i tradycyjne oddziały muzealne preferują klasyczny styl komunikacji ze swoimi społecznościami. Na osiach czasu muzeów pojawiają się niezbędne informacje związane z funkcjonowaniem obiektów, nowymi ekspozycjami, spotkaniami i wydarzeniami organizowanymi przez muzea, często ilustrowane zdjęciami, na których są także odwiedzający. Publikują zdjęcia eksponatów ze swoich zbiorów, uzupełniając je interesującymi komentarzami, nie stronią od pochwalenia się swoimi osiągnięciami, czasem zadają pytania odbiorcom, próbując wciągnąć ich do dyskusji. Jednym słowem – pracują nad tym, aby ich muzea, często niewielkie lub mało znane, nie były tylko budynkiem z ekspozycją i kustoszem, ale jawiły się jako ciekawe miejsce spotkań i dobra alternatywa dla siedzenia chociażby przed komputerem. Pozytywnie o profesjonalizmie prowadzenia stron świadczy fakt, że analizowane profile są na bieżąco aktualizowane, pojawiają się zarówno treści graficzne, jak i video, a publiczność, nawet bez bezpośredniej zachęty ze strony administratora, angażuje się w komunikację – lajkując, komentując, udostępniając informacje na swoich osiach czasu. Cieszy też naturalność języka, jakim porozumiewa się muzeum z odbiorcą, z jednej strony nie siląc się na sztuczny luz czy oryginalność, z drugiej – wyzbywając się formalnego języka urzędowego.

Krajobraz mediów społecznościowych, który mogą zagospodarować muzea, nie kończy się na Facebooku. Do wyboru jest wiele platform i narzędzi, dzięki którym możemy porozumiewać się ze społecznościami. W siłę rośnie w Polsce

Twitter (już wykorzystywany przez niektóre muzea), duży potencjał ma też YouTube, a wręcz idealnym rozwiązaniem dla promowania ekspozycji wydają się platformy zorganizowane na dzieleniu się zdjęciami jak Instagram czy Pinterest. Na Pinterście potencjał „obrazkowej komunikacji” odkryło już m.in. Muzeum Farmacji we Wrocławiu.

Dobrze wykorzystać szansę

Dostosowana do realiów gospodarki cyfrowej komunikacja muzeów wcale nie musi oznaczać jej spłylenia czy tabloidyżowania. Nowe kanały, które pozwalają nie tyle na informowanie, co na faktyczne rozmawianie ze swoimi stałymi i potencjalnymi odwiedzającymi, połączone z wiedzą na temat swojego wizerunku w sieci, to dla muzeów duża szansa na realne zwiększenie liczby odwiedzających placówki. Co ważne – technologia daje możliwości nie tylko natychmiastowego sprawdzenia, jak i kiedy fizycznie można zwiedzić wystawę, ale pozwala też na wirtualne spacerowanie i oglądanie ekspozycji bez wychodzenia z domu. To wszystko zwiększa zasięg, w ramach którego muzeum może budować swoją rozpoznawalność i popularność, a co za tym idzie – pomaga zdobyć w przyszłości atrakcyjnych sponsorów czy patronów medialnych.

Szybkie usieciowienie społeczeństwa, które obecnie obserwujemy, jest też szansą dla małych, lokalnych muzeów oraz tych bez dużych budżetów, ale ze świeżymi pomysłami. Autentyczność w internecie jest w cenie, a dobrze przemyślana i zaplanowana komunikacja przysporzy nie tylko więcej informacji na temat muzeów, ale i spontanicznych ambasadorów marki, którzy wieści o podejmowanych inicjatywach oraz opinie i wrażenia z wizyt będą podawać dalej. Rola poleceń bezpośrednich będzie w przyszłości kluczowa, co widać już obecnie chociażby w marketingu rekomendacji. Czy muzealnictwo winno zatem zmienić swój styl i język komunikacji? Jak wynika z przeprowadzonej analizy, wejście w *social media* nie wymaga od muzeów radykalnej zmiany. Pamiętać jednak trzeba o odpowiednim prowadzeniu dialogu. W pierwszej kolejności należy znaleźć odpowiedź na pytanie: kim są lub kim mogą być nasi obecni i potencjalni goście. Drugi krok to mówienie do nich z odpowiedniej perspektywy: nie pod kątem tego, co muzeum uważa za ciekawe i ważne, ale co mogą lubić, czego oczekiwali lub potrzebować od nas odbiorcy.

Słowa – klucze: muzea na Facebooku, media społecznościowe, skuteczna komunikacja w internecie, dobre praktyki.

¹ Według statystyk Socialbakers w Polsce w lutym 2013 r. było ponad 10 milionów zarejestrowanych użytkowników Facebooka. To oznacza, że z Facebooka korzysta 26 proc. mieszkańców Polski lub odpowiednio – 43 proc. polskich użytkowników internetu. Najwięcej członków portalu z naszego kraju ma od 18 do 24 lat (3,1 mln), a następne grupy wiekowe to 25-34, 35-44, 13-15 i 16-17. 52 proc. użytkowników Facebooka z Polski stanowią kobiety, 48 proc. to mężczyźni. Źródło: www.socialbakers.com.

² Przykładowe narzędzia w kolejności alfabetycznej: aMI Instytutu Monitorowania Mediów, Newspoint, Sentione, Sotrender. Wszystkie wymienione oferują darmowe okresy testowe.

³ Wszystkie dane liczbowe pochodzą z systemu monitoringu mediów oraz aplikacji do monitoringu internetu i sieci społecznościowych aMI Instytutu Monitorowania Mediów.

⁴ Pod uwagę wzięto tylko materiały odautorskie i redakcyjne, bez treści ogłoszeń czy reklam.

⁵ Narzędzia do monitoringu treści zamieszczanych w internecie umożliwiają pozyskiwanie informacji ogólnodostępnych, a więc publicznych. Można zatem domniemywać, że skala dyskusji czy rekomendacji jest jeszcze większa, ponieważ odbywa się również w prywatnych kanałach, np. na facebookowych profilach z ustawieniami prywatności.

MUSEUMS IN THE DIGITAL WORLD AND THE PROSUMER IN THE MUSEUM. THE USE OF THE POTENTIAL OF THE SOCIAL MEDIA FOR MUSEUM SELF-PROMOTION

Magdalena Grabarczyk-Tokaj

The Internet is a medium making possible instantaneous and bilateral communication as well as co-creation and co-participation in culture – quite possibly on a scale never experienced before. These properties are appreciated by museums for which the web page has already become a standard feature; an increasing number of institutions also find themselves on Facebook. Here, the foundation is a simple principle: communication is effective when it is conducted where our partners include both current and future visitors, local communities, and potential sponsors or media patrons.

Looking at the web from another perspective such facilities as Internet forums, blogs, and platforms, e.g. nk.pl or Facebook, are a treasury of knowledge about members of the museum public – their needs, anticipations, the way

they spend their leisure time, and what they lack. In addition, a consumer living in the *always on* culture and with insufficient time at his disposal does not wait for a weekend edition of a daily to see “what’s on”. He reaches for his smartphone and asks his social network acquaintances to recommend evening entertainment.

The article considers the presence of Polish museums on the Internet as well as assorted styles and models of communication between selected individuals and museum visitors *via* the web; it also compares the character of presence with transmissions in the traditional and social media, stresses the effective solutions applied by museums, and indicates trends, which museums may use in the future so as to meet the expectations of the contemporary recipient.

Keywords: museums on Facebook, social media, effective Internet communication, effective practices.

Magdalena Grabarczyk-Tokaj

Socjolog i analityk mediów, absolwentka Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie; doktoruje się w zakresie socjologii cyfrowej w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie; zawodowo – kierownik ds. rozwoju badań w Instytucie Monitorowania Mediów; autorka publikacji dotyczących problematyki konwergencji mediów i Big Data Society; wykładowca, badacz społeczeństwa sieciowego; e-mail: mgrabarczyk@instytut.com.pl

Muz., 2013(54): 47-52
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

MUZEA WARSZAWSKIE W BLOGOSFERZE

Andrzej Zugaj

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Strona internetowa to obecnie wyposażenie podstawowe w polskich placówkach muzealnych. Nie zawsze jest to wysokiej jakości interaktywna witryna, nowoczesnie skonstruowana i profesjonalnie zarządzana. Wciąż jeszcze często ogranicza się do ogólnych informacji o muzeum, ewentualnie o wystawach, imprezach i innych przedsięwzięciach. Aby stworzyć wysokiej jakości nowoczesną stronę internetową, potrzebne są nakłady finansowe, a z tym w muzeach bywa różnie – kondycję finansową tych placówek można dość trafnie określać po jakości działań informacyjno-promocyjnych, do których zalicza się oczywiście obecność w wirtualnej rzeczywistości.

Coraz więcej muzeów zaczyna uzupełniać stronę internetową profilem w serwisach społecznościowych – głównie na Facebooku. Jest to rozwiązanie niedrogie i skutecznie promujące placówkę wśród internautów. Na takim facebookowym profilu można zamieszczać informacje o działalności muzeum, zbierać komentarze i sugestie odbiorców, a także wymieniać się informacjami z innymi placówkami aktywnymi w serwisie. Działalność na FB oznacza dla muzeum konieczność częstych aktualizacji, dbania o stały dopływ informacji, jednak nie muszą to być informacje rozbudowane i twórcze – wystarczą odpowiedniki notatek prasowych ilustrowane zdjęciami, rysunkami lub nagraniami wideo. Liczy się dopasowany do rytmu serwisów społecznościowych szybki przekaz zapadający w pamięć na krótko, lecz pozwalający utrzymać stałe zainteresowanie dzięki regularności i odpowiedniej częstotliwości wpisów. Taki serwis na facebookowej „ścianie” można zgrać z codzienną pracą muzeum i na bieżąco zamieszczać informacje o zmianie godzin otwarcia placówki, o cenach biletów, wernisażach, remontach itp. Jest to jednak cały czas informacja podstawowa, która raczej nie zgłębia tematów, nie posze-

rza znajomości przedmiotu, nie prowokuje merytorycznej dyskusji. Tu z pomocą może przyjść blog.

Blog w systemie informacyjno-promocyjnym muzeum jest zjawiskiem niezbyt często występującym, m.in. z powodów opisanych powyżej. Na ponad 400 placówek muzealnych mających statut lub regulamin uzgodniony z ministrem kultury i dziedzictwa narodowego jedynie kilkadziesiąt prowadzi – oprócz oficjalnych stron internetowych – blogi lub strony spełniające podobną funkcję. Warszawa pod tym względem wyróżnia się na tle kraju – w 33 placówkach muzealnych¹ funkcjonuje 17 blogów. W tej liczbie wyróżnić można kilka typów: blogi oficjalne – ogólnomuzealne i tematyczne, blogi autorskie oraz blogi nieoficjalne. Wykaz blogów działających w warszawskich muzeach lub piszących o tychże przedstawia tabela (stan na maj 2013 r.).

Blog oficjalny ogólny

Jest to blog prowadzony przez pracowników w ramach obowiązków służbowych, a przynajmniej przy aprobachie dyrekcji placówki. Takie blogi często wypełniają te same zadania, co zakładka na oficjalnej stronie, nazywana najczęściej „aktualności” albo „wydarzenia”. Na bieżąco publikowane są tam informacje na temat działalności muzeum, nowo otwieranych wystaw, zdarzają się życzenia okolicznościowe i fotorelacje z imprez. Gdy do tworzenia bloga zabiera się kreatywny pracownik i na dodatek zaprasza do współpracy innych (pracowników, wolontariuszy itp.), blog ma szansę zyskać na atrakcyjności merytorycznej.

Blog Muzeum Azji i Pacyfiku to typowa strona informacyjna, blogiem nazwana z powodów technicznych – używa platformy do tworzenia blogów, a aktualności pojawiają się w odwrotnej kolejności chronologicznej. Wpisy w głównej mierze są zapowiedziami wystaw i wydarzeń, stworzonymi

mechanicznie i szablonowo – wklejony skan zaproszenia czy plakatu wystawy i krótki opis. Poza wpisami na blogu są zakładki: „Obecna wystawa”, „Dzień indonezyjski”, „Lekcje muzealne”, „Kontakt”, „Program Imprez”. *Muzeum Azji i Pacyfiku – blog muzealny*² to właściwie nie blog, lecz strona statyczna zbudowana na mechanizmie blogowym, nienastawiona na interakcję i rozwijanie zainteresowania placówką (nie ma możliwości dodawania komentarzy, można tylko ocenić wpisy i podzielić się nimi na portalach społecznościowych), tylko po prostu strona informująca o działalności bieżącej muzeum.

W Muzeum Literatury blog zaczynał funkcjonować od podobnej formy, jednak bardzo szybko inwencja autorów dała o sobie znać. *Blog Muzeum Literatury – aktualności, wystawy, spotkania, relacje, zapowiedzi*³ jest blogiem muzealno-literackim. Jest to uzupełnienie strony statycznej, gdzie także można znaleźć wszelkie informacje dotyczące wystaw i innych przejawów działalności Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Na blogu informacje są rozwijane, prezentowane są wybitne postacie literatury polskiej i światowej – nie tylko twórcy z bieżącej ekspozycji. Nie brak tu lapidarnych ogłoszeń o wystawach i spotkaniach, choć większość zawiera także dłuższy opis, wprowadzający w temat i przyciągający uwagę czytającego. Teksty to jednak nie jest jedyny typ zawartości – blog Muzeum Literatury można określić jako zaawansowany multimedialnie, zawiera także bogatą dokumentację fotograficzną oraz wklejane do wpisów materiały wideo: krótkie filmy, reportaże, wywiady, relacje z wystaw i spotkań. Informacje o tym muzeum pojawiają się w mediach lokalnych i ogólnopolskich – prasie, radiu, telewizji; na blogu możemy znaleźć przegląd owych informacji, odesłania do wycinków prasowych i materiałów filmowych, a często również – jak już wspominałem – bezpośrednio wklejone fragmenty artykułów i nagrań wideo. Blog podzielony jest na kategorie wpisów – „Newsy”, „Relacje”, „Video”, „Media”, „Oddziały” – dzięki czemu można łatwiej dotrzeć do interesujących czytelnika materiałów. Pod wpisami nie ma możliwości dodawania komentarzy, ale pragnący podzielić się swoją refleksją odbiorcy kierowani są do profili muzeum na Facebooku, Twitterze i YouTube. Muzeum Literatury poza oficjalnym blogiem ogólnomuzealnym prowadzi kilka blogów autorskich, o których będzie mowa dalej.

Kolejną bardzo aktywną w rzeczywistości wirtualnej placówką muzealną jest Muzeum Pałac w Wilanowie. Działają tu kilka blogów – ogólnomuzealny, tematyczny oraz dotyczący programu stażowego dla muzealników, realizowanego przez muzeum. Blog ogólnomuzealny⁴ to rozbudowane źródło informacji o działalności wilanowskiego Muzeum Pałacu, można powiedzieć, że zawiera w sobie kilka blogów sprofilowanych. Podział na kategorie tematyczne: „Archeologia”, „Inwestycje”, „Konserwacja”, „Konkursy”, „Różne” ukazuje wszechstronność treści i sugeruje, że zespół autorów tworzą specjaliści z różnych działów merytorycznych (poszczególne wpisy nie są podpisane nazwiskami). Czytelnik znajdzie tu informacje na temat inwestycji i wykorzystania funduszy przez muzeum, opisy odkryć archeologicznych, konserwacji obiektów i przestrzeni muzealnych, a także wpisy o tematyce historycznej, etnograficznej, kulturoznawczej, np. „Dawne polskie zwyczaje świąteczne”, „Wielki post po staropolsku” czy „Konstytucja 3-go Maja”. Autorzy nie zapomnieli

o działalności promocyjnej – zorganizowany przez muzeum konkurs fotograficzny ogłoszono na blogu; prace laureatów zostały oczywiście opublikowane na stronie.

Ciekawy w formie (choć ograniczonej do tekstu i fotografii) i interesujący w treści blog był bardzo ciekawym publikatorem i na pewno znacznie przyczynił się do zwiększenia atrakcyjności Muzeum Pałacu w Wilanowie. Niestety, kluczowe jest tu słowo „był”. Ostatni wpis opatrzony jest datą 30.10.2012, co oznacza, że od ponad pół roku blog jest zawieszony. Czy pracownicy i dyrekcja muzeum znajdują siły i chęci, by kontynuować dobrze rozpoczęte dzieło – czas pokaże.

W Muzeum Etnograficznym w Warszawie blog działa już od ponad czterech lat – pierwszy wpis ukazał się w marcu 2009 roku. Przez ten czas *ethnomuseum.pl – cały świat w jednym miejscu*⁵ aż trzykrotnie otrzymał nagrodę dla najlepszego bloga instytucji w Polsce. Jaką receptę mają autorzy? Co sprawia, że utrzymują wysoki poziom merytoryczny, aktualność tematów, świeżość spojrzenia i duże zainteresowanie odbiorców? O celach przyświecających twórcom pisze Maja Margasińska, jedna z autorek bloga: *To twór zupełnie wyjątkowy: niby blog instytucji, a lekki i wciągający jak powieść przygodowa w odcinkach. Przez cały czas swojego istnienia jest niezależną inicjatywą pracowników, którzy decydują nie tylko, o czym chcą pisać, ale też – jak. Władze Muzeum nie ingerują w kształt ani treść bloga, nie narzucają tematów, nie cenzurują tekstów, i to ryzykowne zaufanie do pracowników sprawia, że do tego bloga chce się wracać. Kiedy powstał w marcu 2009 roku, był pierwszą tego typu inicjatywą w Polsce. Narodził się z potrzeby serca pracowników Działu Etnografii Polski i Europy, którzy chcieli prezentować tematy zajmujące ich na co dzień w formie dynamicznej i łatwo przyswajalnej. Blog miał być eksperymentalnym polem otwartej komunikacji z młodymi ludźmi, którym etnografia kojarzyła się wyłącznie z zakurzonymi strojami regionalnymi i obciachem. Miał być też próbą pokazania tej części pracy etnologa i muzealnika, której zwiedzający nie mają okazji zobaczyć*⁶.

Na blogu Państwowego Muzeum Etnograficznego zamieszczone są teksty ponad czterdzieścioro autorów. Przy takim nagromadzeniu sił twórczych o aktualność i różnorodność, a także regularną wysoką częstotliwość publikacji nie trzeba się martwić. Blog w 2012 r. rozszerzył się o formy multimedialne – fotoblog i videolog, czyli materiały fotograficzne i filmowe. Jest tu wszystko, co pozwala stworzyć dobry blog – nie tylko muzealny.

Artykuły można przeglądać według kolejności zamieszczenia, według autorów oraz za pomocą „chmury tagów”, czyli listy słów kluczowych odsyłających do powiązanych artykułów. Wpisy w części dotyczą działalności muzeum, wystaw i wydarzeń, ale trzon stanowią teksty autorskie poruszające tematy z dziedziny etnografii i kulturoznawstwa. Wyczerpujący opis treści tego bloga w kilku zdaniach jest właściwie niemożliwy – przy czterech latach istnienia i czterdzieścioro twórcach trzeba wielu godzin przed ekranem, by się z nią zapoznać. Wierni czytelnicy śledzą pojawiające się kilka razy w tygodniu wpisy, nowi mogą rozpocząć wędrówkę przez archiwum – artykuły kulturoznawcze, historyczne, etnograficzne, wywiady, galerie fotograficzne, filmy i inne materiały wideo. Ten blog, jak bodaj żaden inny, wychodzi daleko poza teren macierzystego muzeum, staje się odrębnym bytem, który przybliży muzeum każdemu

chętnemu. Bywalcom ukaże przeoczone atrakcje, zachęci nowych zwiedzających do wizyty, a wszystkim umożliwi poznanie kultury i obyczajów różnych narodów oraz wielu zagadnień z dziedziny etnografii.

Z powyższych charakterystyk wynika, że dobry blog ogólnomuzealny musi być różnorodny, prowadzony regularnie, wykraczający poza sprawy ściśle związane z muzeum i tworzony najlepiej przez zespół autorów, którzy nie są ograniczeni zakazami ani nakazami dyrekcji. Łączenie bloga z innymi formami kontaktu z odbiorcą jest jak najbardziej wskazane.

Blog tematyczny

Dzienniki internetowe tego typu są zwykle prowadzone przez poszczególne działy muzeów. W Warszawie funkcjonują blogi konserwatorskie (Muzeum Narodowe i Łazienki) i edukacyjne (Łazienki, Wilanów). Te blogi są skierowane w mniejszym stopniu do zwiedzających (choć na pewno twórcy chętnie widzieliby jak największą ich liczbę w statystykach), a raczej do konserwatorów, edukatorów i odbiorców bardziej szczegółowo zainteresowanych danym tematem. Tego typu blogi mają nieco inne zadanie niż ogólnomuzealne. Chodzi w nich nie tyle o przyciągnięcie i zaciekawienie widzów, co stworzenie forum wymiany doświadczeń, zebranie grupy fachowców i pasjonatów w danej dziedzinie. Niemniej jednak, jeśli uda się zainteresować laików, będzie to również krok do przodu w misji popularyzacji sztuki przez instytucje muzealne.

*Muzeum w białych rękawiczkach*⁷ to blog konserwatorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Przeważają tu wpisy opatrzone bogatą dokumentacją fotograficzną, pokazujące kulisy pracy nad konserwacją eksponatów muzealnych, z rzadka tylko opisujące wydarzenia muzealne, jak powrót lub wyjazd eksponatów, sympozjum lub konferencję prasową itp. Blog powstał na początku sierpnia 2011 r., tuż przed odnalezieniem i sprowadzeniem obrazu Aleksandra Gierymskiego *Żydówka z pomarańczami* oraz w trakcie konserwacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. Wiele, jeśli nie większość wpisów poświęconych jest pracom nad renowacją tych dwóch obiektów. Autorzy (podpisani imieniem i nazwiskiem), niczym w pamiętniku lub korespondencji z przyjaciółmi, dzielą się swymi doświadczeniami, wrażeniami i wątpliwościami, zwracając się do czytelników bezpośrednio: *Kochani, Moi Drodzy, Witajcie ponownie*, a kończąc wpisy pozdrowieniami. Czytelnik może poczuć się jak na wirtualnej lekcji muzealnej, gdzie konserwator jasno, dokładnie i szczegółowo opisuje zmagania z dziełem sztuki. Tu blogerom-konserwatorom z pomocą przyszedł szczęśliwy zbieg okoliczności: opisują konserwację dzieł znanych i popularnych, jak *Bitwa pod Grunwaldem*, zajmująca szczególne miejsce w polskiej historii malarstwa. Szczęśliwe odnalezienie po ponad 60 latach *Pomarańczarki* Gierymskiego uznane zostało za sensację, którą szeroko rozpropagowały media ogólnopolskie, co dostrzeżono także poza granicami naszego kraju. Nic zatem dziwnego, że konserwacja takich obiektów jest interesująca w wielu aspektach, nie tylko profesjonalnym – konserwatorskim, ale także medialnym.

Bardzo podobny blog, założony kilka miesięcy wcześniej niż w Muzeum Narodowym, prowadzony był przez Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. *Konserwator w muzeum*⁸ to blog założony w marcu 2011 r., który przybliży czytelniko-

wi „kuchnię” konserwatorską w Łazienkach. O ile w Muzeum Narodowym przeważająca większość wpisów traktowała o malarstwie, o tyle tutaj treść jest bardziej różnorodna – obrazy, rzeźby, meble, jak również budynki i inne elementy parkowego krajobrazu. Jest więcej informacji z zewnątrz, w tym spoza polskich granic, są wklejone materiały wideo, jest sporo linków do innych źródeł. Charakter bloga jest bardziej oficjalny niż w MNW (nie ma bezpośrednich zwrotów do odbiorcy), zmierza raczej w stronę informacji prasowej, niż dialogu z czytelnikiem. Niestety, blog *Konserwator w muzeum* został zawieszony pod koniec 2011 r. i do chwili obecnej pozostaje statyczny. Trzeba mieć nadzieję, że autorzy powrócą do klawiatury i wznowią działalność, tym bardziej że w Łazienkach Królewskich cały czas wiele się dzieje.

Muzeum to prowadzi jeszcze jeden blog, cały czas aktywny i aktualny. *Blog Ośrodka Edukacji Muzeum Łazienki Królewskie*⁹ działa od lutego 2011 r. i cieszy się dużym zainteresowaniem zwiedzających. Mimo wyraźnie określonego profilu jest to blog, który równie dobrze mógłby być blogiem ogólnomuzealnym – jest kroniką wydarzeń organizowanych w Łazienkach, a przeznaczonych dla odwiedzających w każdym wieku. Ośrodek Edukacji Muzealnej organizuje wiele imprez towarzyszących wystawom, a także samodzielnych przedsięwzięć, mających na celu popularyzację samego muzeum, ale także historii Łazienek i osób z nimi związanych.

Blog Ośrodka służy wymianie doświadczeń między edukatorami z różnych muzeów, jest także pomocny nauczycielom ze szkół na wszystkich szczeblach kształcenia. Jednocześnie, poza informacjami z dziedziny metodyki prowadzenia zajęć muzealnych i organizowania przedsięwzięć edukacyjnych, można w nim znaleźć teksty edukacyjne dla młodszych i starszych odbiorców. Przy okazji opisywania wydarzeń edukacyjnych na blogu nie brakuje informacji na temat działalności wystawienniczej muzeum.

Muzeum Pałac w Wilanowie, poza swoim blogiem ogólnomuzealnym, w którym zawiera się także (jak pisałem wcześniej) wiele informacji profesjonalnych, np. z dziedziny konserwacji, prowadzi dwa blogi wąsko sprofilowane. Pierwszy z nich, *Leonardo w Wilanowie*¹⁰, poświęcony jest programowi stażowemu organizowanemu przez muzeum. Zawiera w głównej mierze wpisy uczestników wyjazdów na staż do zagranicznych muzeów. Jest to chyba najbardziej specjalistyczny blog, przeznaczony dla największego grona odbiorców. O ile blogi konserwatorskie mogą przyciągnąć laików zainteresowanych procesem restauracji i konserwacji dzieł sztuki, o tyle opisy specyfiki pracy w zagranicznych muzeach są przeznaczone wyłącznie dla muzealników i osób, które realizują bądź planują wyjazd na staż zagraniczny. Nie znaczy to, że wąskie grono odbiorców czyni takie blogi mniej ważnymi czy mniej potrebnymi. Z relacji zza kulis europejskich muzeów można wyciągnąć wiele wniosków, a przekazywane w ten sposób rozwiązania próbować przenosić na grunt polski. Liczba stażystów jest ograniczona, a dzięki rozpowszechnieniu ich doświadczeń za pomocą internetu z pewnością wzrasta świadomość muzealników, którzy zyskują możliwość uczenia się od zagranicznych kolegów i porównywania ich doświadczeń ze swoimi. Przecież nie wszystko, co zagraniczne, od razu musi być lepsze.

Drugi blog, prowadzony przez Dział Edukacji Muzealnej wilanowskiego muzeum, jest nietypowy, bo z muzealni-

ctwem związany dość luźno. *Wieści z Parku*¹¹ to blog przyrodniczy, opisujący faunę i florę pałacowego parku i ogrodu. Prowadzony we współpracy z Wilanowskim Klubem Przyrodniczym ukazuje to, co może umknąć nieważnym zwiedzającym – zmieniającą się wraz z porami roku przyrodę, rozwój roślin, wizyty rzadkich i pospolitych gatunków ptaków. Twórcy bloga zajmują się również popularyzacją wilanowskich parków poprzez bezpośredni kontakt z przyrodą – wycieczki, warsztaty i konkursy fotograficzne, obserwacje i liczenie zamieszkujących park ptaków. Niewątpliwie największym walorem bloga są piękne zdjęcia. Mimo braku bezpośredniego związku z zabytkowym pałacem i zgromadzonymi w jego wnętrzach dziełami sztuki jest to interesujące i wartościowe uzupełnienie edukacji muzealnej. Park wilanowski stanowi integralną część rezydencji, a zwiedzający, szczególnie ci młodszy, mają dzięki działaniom edukacyjnym i blogowi *Wieści z Parku* ciekawą odmianę, przełamującą monotonię niełatwego przecież kontaktu ze sztuką.

Blog autorski

Blogi autorskie prowadzone są w Warszawie tylko pod auspicjami Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Tworzy je pięciu autorów: Andrzej Fiett, Tomasz Tyczyński, Łukasz Garbał, Jarosław Klejnocki (dyrektor muzeum) i Łukasz Kossowski. Wszyscy, poza ostatnim, są polonistami, a ich blogi są poświęcone literaturze, głównie rodzimej. Kossowski, historyk sztuki, kurator wystaw w Muzeum Literatury, na swoim blogu pisze o przygotowywanych przez siebie wystawach, opisując je i opatrując komentarzem odautorskim. Wszystkie blogi z muzealnictwem nie mają prawie nic wspólnego, a opisują przedmiot zainteresowania macierzystego muzeum, czyli literaturę. Podobnie, jak przy blogu o wilanowskiej przyrodzie, podejmują próbę rozszerzenia obszaru zainteresowań, próbę zainteresowania odwiedzających stroną (i muzeum) nie tylko ekspozycją i wydarzeniami muzealnymi, ale także samą literaturą. Elementem łączącym literaturę z wystawami muzealnymi jest blog Łukasza Kossowskiego poświęcony malarstwu.

Blog nieoficjalny

Blogi nieoficjalne funkcjonujące w Warszawie, a za temat przewodni mające muzeum, są – tak się złożyło – krytyczne, a miejscami nawet wrogie wobec opisywanych placówek. To najbardziej odpowiadający idei blogowania typ dziennika internetowego – anonimowość, subiektywizm i duża doza krytycyzmu. Strona internetowa wymaga sporych nakładów finansowych i pewnej wiedzy, by ją stworzyć i utrzymać na dobrym poziomie technicznym. Blogi dostępne są dla każdego, kto ma ochotę publikować swoje teksty w internecie. Jest to możliwe dzięki platformom blogowym, jak WordPress.com, Blogspot.com, Livejournal.com, Blox.pl, Bloog.pl i inne. Wystarczy założyć konto, uruchomić blog zgodnie z podaną instrukcją (do stworzenia szaty graficznej służą gotowe szablonny do bezpłatnego pobrania ze strony) i już można blogować. Blogi są dosadne, nierzadko wulgarnie. Nieoficjalne blogi muzealne służą najczęściej do krytyki dyrekcji. Można wnioskować, że pisane są przez obecnych lub byłych pracowników danego muzeum, a impulsem do ich założenia był przypuszczalnie konflikt z władzami instytucji.

Pierwszym takim blogiem był (nieistniejący już) *Upiór w muzeum*, prowadzony przez niezadowolonych z poczy-

nań dyrekcji pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie. Był bardzo krytyczny, pisany ostro i dosadnie. Jako kontrowersyjny zyskał nawet chwilowy rozgłos w prasie i mediach elektronicznych, głównie z powodu wykorzystywania w owym czasie (2. poł. pierwszej dekady XXI w.) stanowiska dyrektora Muzeum Narodowego do rozgrywek politycznych. Zapewne także z powodów politycznych został zablokowany przez administratora¹². Zanim to jednak nastąpiło, powstał drugi blog, zatytułowany *M jak muzeum*, który wspierał, a później zastąpił *Upióra* w krytyce władz muzeum. Ta placówka może poszczycić się najwytrwalszymi i najsumienniejszymi antagonistami – blog autorki o pseudonimie Konfacela jest aktualizowany regularnie, ma wielu odbiorców, którzy zostawiają wiele (w porównaniu z blogami oficjalnymi) komentarzy. Anonimowa twórczyni bez specjalnej dbałości o subtelność i poprawność polityczną wytyka błędy władz placówki, krytykuje ich poczynania, czasem po prostu obrzuca dyrekcję niewybrednymi inwektywami. *M jak muzeum* na tle opisywanych wcześniej blogów wyróżnia się czynnym zaangażowaniem czytelników, którzy ujawniają się i komentują wpisy znacznie częściej, niż gdzie indziej. Może to świadczyć z jednej strony o popycie na kontrowersję, a z drugiej o tym, że problemy albo konflikty w placówce muzealnej osiągają poziom, powyżej którego instytucja przestaje sprawnie funkcjonować.

Kolejnym blogiem krytycznym jest zawieszony obecnie, a aktywny w latach 2009–2010 dziennik internetowy *Łazienki Królewskie w drugim obiegu. Głos wolny wolność ubezpieczający. O polityce łazienek bez cenzury*. Powstał w okresie częstych zmian na stanowisku dyrektora – po ponad 50 latach piastowania tego stanowiska przez prof. Marka Kwiatkowskiego minister kultury i dziedzictwa narodowego miał pewien kłopot ze znalezieniem następcy. *Łazienki w drugim obiegu* to krytyczne spojrzenie na całą sytuację, głos zbuntowanego pracownika (przypuszczalnie) muzeum, bezlitośnie i złośliwie komentującego poczynania kolejnych dyrektorów. W połowie 2010 r. ukazał się ostatni wpis; kilka dni później nastąpiła kolejna, jak na razie ostatnia zmiana dyrektora Łazienek. Nowy dyrektor najwyraźniej spełnił oczekiwania anonimowego blogera, gdyż do tej pory nie pojawiły się nowe wpisy.

W ostatnich miesiącach (od marca 2013 r.) do grona naśladowców pionierskiego *Upióra w muzeum* doszedł kolejny blog. Do dwóch wspomnianych wyżej krytyków (buntowników?) dołączył trzeci. Blog *Warszawa wolna*¹³ powstał jako reakcja na zmianę na stanowisku dyrektora Muzeum Historycznego m.st. Warszawy. Autor przedstawia i krytykuje poczynania nowego zespołu kierującego placówką, pokazuje błędy z przeszłości, jak również planowane działania, które neguje. Blog działa niecałe trzy miesiące, a dyrekcja muzeum właściwie dopiero zdomowiła się na swoich stanowiskach, prawdopodobnie więc jest, że będzie to dziennik prowadzony z uwagą pilnego i krytycznego obserwatora, zapewne nie bez złośliwości. Czas aktywności blogera będzie prawdopodobnie ściśle związany z kadencją dyrekcji, choć niekoniecznie – przykład Muzeum Narodowego pokazał, że każdy dyrektor ma szansę na pozyskanie wiernego krytyka. Chęć opublikowania swych krytycznych opinii bywa większa, niż wysiłek potrzebny do założenia dziennika internetowego.

Blogi w muzeach to zjawisko dość rzadkie i nic nie wskazuje, by stało się powszechne. Warszawa wyróżnia się na tle całego kraju – funkcjonuje tu kilkanaście blogów o różnym charakterze i o zróżnicowanych poziomach wartości merytorycznych i artystycznych. Każdy z blogów mniej lub bardziej skutecznie wspiera promocję, dostarcza dodatkowych informacji, wpływa na zainteresowanie muzeum. Czasem tylko powiela lub zastępuje statyczną stronę internetową, czasem służy rozszerzeniu wiedzy o muzeum i eksponatach, a zdarza się, że staje się samodzielnym medium równie ciekawym (albo i ciekawszym) jak cała oferta danej instytucji muzealnej.

Nie wszystkim muzeom udaje się stworzyć dobre blogi, nie wszędzie są z powodzeniem rozwijane i utrzymywane na wysokim poziomie. Warto jednak podejmować takie próby z wielu powodów. Jednym z ważniejszych jest możliwość dotarcia do najbardziej zainteresowanego odbiorcy, który pragnie dowiedzieć się jak najwięcej, który chce przy każdym zetknięciu z muzeum (czy to podczas wizyty,

czy wirtualnie) nauczyć się czegoś nowego. Warto oczywiście walczyć o widza masowego, ale nie należy zapominać o bardziej wymagającej mniejszości. Podobnie, jak obok Noc Muzeów – imprezy masowej, nastawionej na zainteresowanie osób niemających na co dzień styczności ze sztuką, istnieje Dzień Wolnej Sztuki – kameralne przedsięwzięcie adresowane do ludzi zdolnych do refleksji, którzy chcą zatrzymać się na dłuższą chwilę i kontemplować dzieło sztuki, analizować je, poznać jego historię, wreszcie poszukiwać kontekstów. Rozwój bloga muzealnego analogiczny do Dnia Wolnej Sztuki jest ideałem, do którego warto dążyć. Oba zjawiska nie mogą stać się powszechne i masowe, gdyż w elitarności kryje się ich wartość i siła oddziaływania. Warszawskie blogi muzealne mają swoją publiczność, stały się nieodłącznym elementem oferty muzeów, a ich twórcy pracują nad upowszechnianiem wiedzy o swojej instytucji czy dziedzinie, którą się zajmują. Warto je tworzyć, warto do nich zaglądać, warto o nie dbać.

Zestawienie blogów muzeów warszawskich na dzień 20 maja 2013 r., z podziałem na kategorie (data miesięczna oznacza czas założenia bloga)

Blogi oficjalne muzeów o tematyce ogólnomuzealnej

Muzeum Azji i Pacyfiku - <http://muzeumazji.blogspot.com/>
Listopad 2008

Państwowe Muzeum Etnograficzne - <http://ethnomuseum.pl/blog/>
Marzec 2009

Muzeum Pałac w Wilanowie - <http://wilanowpalac.wordpress.com/>
Maj 2010

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza - <http://muzeumliteratury.blox.pl/html>
Marzec 2010

Blogi sprofilowane uwzględniające różne aspekty działalności muzeów

Muzeum Narodowe w Warszawie – konserwacja - <http://blog-konserwacja.mnw.art.pl/>
Sierpień 2011

Muzeum Łazienki Królewskie – konserwacja - <http://konserwacja.blogspot.com/>
Marzec 2011

Muzeum Łazienki Królewskie – edukacja - <http://www.edukacjamuzealna.blogspot.com/>
Luty 2011

Muzeum Pałac w Wilanowie – program stażowy „Leonardo” - <http://leonardowilanowie.wordpress.com>
Wrzesień 2010

Muzeum Pałac w Wilanowie – blog przyrodniczy - <http://wiescizparku.wordpress.com/>
Październik 2009

Blogi autorskie

Jarosław Klejnocki - Poza Regulaminem - <http://klejnocki.muzeumliteratury.pl/>
Listopad 2010

Łukasz Garbal - Komandosi Literatury - <http://garbal.muzeumliteratury.pl/>
Wrzesień 2010

Tomasz Tyczyński - Prowincja Gombrowicz - <http://tyczynski.muzeumliteratury.pl/>
Grudzień 2010

Andrzej Fiett – Międzyczas - <http://fiett.muzeumliteratury.pl/>
Grudzień 2011

Łukasz Kossowski - <http://kossowski.muzeumliteratury.pl/>
Grudzień 2012

Blogi nieoficjalne, krytyczne

M jak muzeum – o MNW - <http://mjakmuzeum.wordpress.com/>
Sierpień 2011

Łazienki Królewskie w drugim obiegu - http://lkr.blox.pl/tagi_b/7840/marketing-muzealny.html
Wrzesień 2009

Warszawa Wolna <http://warszawawolna.blogg.pl/>
Marzec 2013

Słowa – klucze: blog, blogosfera, strona internetowa, oferta muzeum.

Przypisy

- ¹ Liczba ta nie uwzględnia oddziałów. Źródło: Baza muzeów w Polsce prowadzona przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów <http://www.nimoz.pl/pl/bazy-danych/wykaz-muzeow-w-polsce/baza-muzeow-w-polsce> [dostęp: 04.05.2013].
 - ² <http://muzeumazji.blogspot.com/> [dostęp: 20.05.2013].
 - ³ muzeumliteratury.blox.pl [dostęp: 20.05.2013].
 - ⁴ <http://wilanowpalac.wordpress.com/> [dostęp: 20.05.2013].
 - ⁵ <http://ethnomuseum.pl/blog/> [dostęp: 17.05.2013].
 - ⁶ M. Margasińska, *Blog muzealny jak powieść przygodowa*, <http://muzealnictwo.com/2013/05/blog-muzealny-jak-powiec-przygodowa/> [dostęp: 17.05.2013].
 - ⁷ <http://blog-konserwacja.mnw.art.pl/> [dostęp: 19.05.2013].
 - ⁸ <http://konserwacja.blogspot.com/> [dostęp: 17.05.2013].
 - ⁹ <http://www.edukacjamuzealna.blogspot.com/> [dostęp: 18.05.2013].
 - ¹⁰ <http://leonardowwilanowie.wordpress.com/> [dostęp: 18.05.2013].
 - ¹¹ <http://wieszczparku.wordpress.com/> [dostęp: 19.05.2013].
 - ¹² <http://upiorwmuzeum.blox.pl/html> [dostęp: 20.05.2013].
 - ¹³ <http://warszawawolna.bloog.pl/> [dostęp: 20.05.2013].
-

WARSAW MUSEUMS IN THE BLOGOSPHERE

Andrzej Zugaj

The article discusses the no longer new but still developing instrument of Internet communication, namely, the blog, through the prism of the museums of Warsaw. Against the backdrop of the rest of Poland the capital remains distinctive for the largest number of blogs about and in museums. About twenty web pages possess all the characteristic features of an Internet diary. Some serve the dissemination of information about a given museum and its activity, others

expand specialist knowledge; critical blogs are, as a rule, anonymous.

Warsaw museum blogs with an audience of their own have become an inherent element of the museum offer; their authors work on the popularisation of knowledge about their institution or the field in which they specialise. It is certainly worth to create and read blogs, and take care of them.

Keywords: blog, blogosphere, web page, museum offer.

Andrzej Zugaj

Pracownik Działu Edukacji, Informacji i Wydawnictw NIMOSZ, redaktor serwisów internetowych Instytutu, członek kolegium redakcyjnego „Muzealnictwa”, redaktor strony „muzealnictwo.com”; filolog, kulturoznawca, absolwent Podyplomowego Studium Muzeologicznego na Uniwersytecie Jagiellońskim; e-mail: azugaj@nimoz.pl

Muz., 2013(54): 53-58
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2013
data akceptacji – 07.2013

JAK PROMOWAĆ MORSKIE DZIEDZICTWO?

Katarzyna Nowicka

Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku

Centralne Muzeum Morskie jest największą polską placówką dokumentującą i upowszechniającą polską historię morską. Założone w 1960 r., posiada obecnie 8 oddziałów. W Gdańsku jest to kompleks muzealny w sercu dawnego, średniowiecznego portu nad Motławą, składający się z Żurawia, Spichlerzy na Ołowiance, statku-muzeum „Sołdek” oraz nowoczesnego, otwartego w 2012 r. Ośrodka Kultury Morskiej. W Gdyni Muzeum jest armatorem legendarnej Białej Fregaty, czyli żaglowca „Dar Pomorza”, na Helu zarządza Muzeum Rybołówstwa, które znajduje się w poewangelickim kościele, a jego dodatkową atrakcją jest wieża widokowa. Kolejnymi oddziałami są: Muzeum Wisły w Tczewie, gdzie prezentowane są modele statków i oryginalne łodzie rzeczne, oraz Muzeum Zalewu Wiślanego w Kątach Rybackich, na Mierzei Wiślanej, w którym można zobaczyć m.in. oryginalny warsztat szkutniczy i łodzie połowowe, takie jak barkas czy żakówka.

W zbiorach CMM znajduje się bogata kolekcja zabytków podniesionych z dna morskiego w trakcie badań podwodnych, zakonserwowanych w muzealnej pracowni konserwatorskiej.

Do najcenniejszych należą wyposażenie i rzeczy osobiste marynarzy ze szwedzkiego okrętu wojennego „Solen”, oryginalny towar ze średniowiecznego statku handlowego nazwanego „Miedziowcem” oraz znakomicie zachowane eksponaty z XVIII-wiecznej, brytyjskiej jednostki „General



1. Serce dawnego, średniowiecznego portu nad Motławą w Gdańsku – Żuraw i Ośrodek Kultury Morskiej

1. Heart of the old mediaeval port on the Motława in Gdańsk – the Crane and the Maritime Culture Centre

Carleton”. Ozdobą wystaw w siedzibie głównej CMM jest Galeria Morska, prezentująca polskie i europejskie malarstwo marynistyczne.

Wśród wielu działań CMM, które obejmują archiwizowanie i promowanie dziedzin związanych z rozwojem w ciągu dziejów gospodarki i handlu morskiego, szkutnictwa, budownictwa okrętowego, żeglugi i żeglarstwa jest także edukacja morska. Głównym jej celem jest dotarcie z tematyką morską do dzieci i młodzieży. Dzięki interaktywnej wystawie w Ośrodku Kultury Morskiej i popularności tego oddziału to zadanie jest obecnie realizowane z dużym sukcesem.

Centralne Muzeum Morskie przyciąga do swoich oddziałów rocznie ponad 250 tys. zwiedzających.

Główne założenia planu marketingowego dla CMM

W ostatnich latach udało się stworzyć identyfikację wizualną dla każdego oddziału CMM, tak aby zindywidualizować poszczególne obiekty. Wprowadzając wszystkie stanowia elementy jednej struktury organizacyjnej, jednakże większość funkcjonuje w odrębnym otoczeniu miejskim i turystom odwiedzającym Gdynię, Hel, Tczew i Kąty Rybackie kojarzą się z atrakcją danego mikroregionu. Dlatego materiały promocyjne dla tych obiektów projektowane są w szacie graficznej korespondującej z poszczególnymi logotypami. Bardzo wyraźnie widać to w Muzeum Rybołówstwa na Helu, gdzie nie tylko ulotki reklamowe, ale także tablice informacyjne, banery, potykacze, a nawet podpisy pod eksponatami mają zastosowany ten sam *layout*.

W przypadku czterech gdańskich oddziałów sytuacja jest bardziej złożona. Z jednej strony promowany jest cały kompleks muzealny, oferowane są karnety do wszystkich obiektów wraz z przeprawą promową, ujednolicone są tablice informacyjne, zgodnie z identyfikacją dla CMM. Poszczególne obiekty mają jednak także swoje indywidualne materiały promocyjne, dystrybuowane w informacjach turystycznych. Przede wszystkim wynika to z ogromnej popularności Żurawia. Jego charakterystyczna sylwetka wielu turystom kojarzy się z Gdańskiem i dlatego w przeprowadzanych badaniach jest on na pierwszym miejscu wśród najczęściej odwiedzanych zabytków. Ponadto statek-muzeum „Sołdek”, oryginalny, znakomicie zachowany rudowęglowiec,



2. Statek-muzeum „Sołdek” na tle Żurawia i Ośrodka Kultury Morskiej

2. Ship-museum SS „Sołdek” against a backdrop of the Crane and the Maritime Culture Centre

stanowi dla mieszkańców i przyjezdnych magnes, który przyciąga nawet do wielokrotnych odwiedzin. Taka sama sytuacja nastąpiła w przypadku nowo otwartego Ośrodka Kultury Morskiej, który stał się popularny dzięki nowoczesnej wystawie interaktywnej i różnorodnej ofercie edukacyjnej. Tak więc CMM reklamuje swoje gdańskie oddziały dwutorowo, jako kompleks muzealny nad Motławą oraz każdy oddział indywidualnie.

Strona internetowa CMM oraz jego profil na Facebooku, jako podstawowe narzędzia promocyjne, prezentują całą instytucję wraz z oddziałami i komunikują o wszystkich wydarzeniach i działaniach. Strona ma trzy wersje językowe: polską, angielską i niemiecką. Jest na bieżąco uaktualniana, co stanowi nie lada wyzwanie, biorąc pod uwagę liczbę oddziałów i ich bardzo indywidualne funkcjonowanie.

Projekty unijne – źródło funduszy na promocję

Centralne Muzeum Morskie, tak jak inne, podobne instytucje, boryka się z problemami związanymi z pozyskaniem środków na sfinansowanie działalności promocyjnej. Uczestnictwo w projektach Unii Europejskiej zapoczątkowało nowy etap w rozwoju muzealnego marketingu.

Pierwszy projekt, w którym CMM wzięło udział jako beneficjent, realizowany w latach 2004–2007 pod nazwą MarMuCommerce (Making Museums Commercially Competitive), przynosił doskonałą okazję do zdobycia doświadczenia i pozyskania środków na promocję całej instytucji. Pierwsza korzyść płynęła z samego zagadnienia podejmowanego przez projekt. W ciągu 3 lat pracy przeanalizowano sytuację rynkową, otoczenie biznesowe, szanse i zagrożenia w odniesieniu do 4 europejskich muzeów morskich – w Dunkierce, Bremerhaven, Barcelonie i Gdańsku. Podobne kryteria zastosowano do oceny inicjatywy utworzenia pierwszego muzeum o charakterze morskim w Taranto (płd. Włochy). *Notabene* otwarcie tego małego muzeum zbiegło się z przedostatnim spotkaniem partnerów MarMuCommerce we wrześniu 2007 roku. Przygotowano i porównano analizy SWOT dla każdej instytucji. Efektem tych prac było opracowanie wspólnego modelu biznesowego, który dotyczył produkcji dobrych jakościowo i odpowiednio tanich (wykorzystanie efektu skali) pamiątek do sprzedaży w sklepach muzealnych. Dzięki nowoczesnemu wzornictwu opartemu na morskich motywach przewidywano, że produkty mogłyby być konkurencyjne dla masowo zalewających rynek europejski pamiątek produkowanych w Chinach. Finalizując projekt, wszystkie uczestniczące muzea zawarły umowę intencyjną, dającą podstawy prawne do dalszego współdziałania przy realizacji wypracowanego biznesplanu.

Równocześnie z pracami analitycznymi i prawnymi odbywało się tworzenie wspólnej wystawy internetowej, prezentującej wybrane elementy morskiego dziedzictwa, opracowane przez partnerskie muzea. Istniejąca do dziś wystawa (można ją odnaleźć pod adresem www.marmucommerce.com) jest bodaj jedyną tego typu wspólną ofertą muzealną, gdzie w 6 językach (do 5 narodowych dodano język angielski) prezentowane są znakomicie przygotowane informacje, ilustrowane dużą liczbą zdjęć, dotyczące działalności poszczególnych muzeów, ich najważniejszych zabytków, opisu miasta i portu, a także rekomendacji, co należy zwiedzić i dlaczego.

Kolejną zaletą uczestnictwa w projekcie MarMuCommerce był konkretny budżet do wykorzystania na promocję projektu, zgodnie z zasadami narzuconymi przez Unię Europejską. Każdy przejaw działalności promocyjnej na rzecz konkretnego projektu nie jest anonimowy i reklamuje jednocześnie konkretną instytucję, biorącą w nim udział. Daje to beneficjentowi możliwość promowania własnej marki oraz wykorzystania dostępnych środków w bardzo różny, często niekonwencjonalny sposób.

Udział w projekcie MarMuCommerce przyniósł przede wszystkim cenne doświadczenia, ucząc pracy w wielonarodowej i wielokulturowej grupie (8 partnerów, 6 nacji), a także przybliżając zawile procedury raportowania i audytowania projektu.

Bardzo szybko okazało się, że zdobyte wcześniej doświadczenia można będzie wykorzystać przy następnym projekcie. Tym razem potencjalni partnerzy zostali zaproszeni na spotkania przygotowawcze, na których wspólnie zaplanowano wszystkie działania, umieszczając je we wniosku aplikowanym do Programu Południowy Bałtyk. Tak więc to, co się wydarzyło w trakcie trwania projektu Seaside (Developing Excellent Cultural Destinations in the South Baltic Area) w latach 2008–2011, było już rezultatem planu opracowanego przez 13 partnerów z Niemiec, Szwecji, Litwy i Polski. Oczywiście, później następowały pewne zmiany, ale wynikały one z tzw. wartości dodanej, generowanej przez nowy projekt – kolejni partnerzy, kolejne doświadczenia przełożyły się na kreowanie nowych pomysłów zupełnie nieoczekiwanych, acz znacząco wzmacniających działania promocyjne na rzecz regionu południowego Bałtyku oraz poszczególnych instytucji biorących udział w projekcie.

Wśród najważniejszych zaplanowanych działań było przygotowanie wspólnej wystawy czasowej, która zdążyła do końca projektu odwiedzić muzea ją przygotowujące – Muzeum Morskie w Rostoku, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Muzeum Marynarki w Karlskronie oraz Litewskie Muzeum Morskie w Kłajpedzie. Organizacja wystawy, tak od strony merytorycznej, wizualnej, projektowej, jak i logistycznej była ogromnym przedsięwzięciem. Każde muzeum pokazało swoje podejście do morskiej historii regionu, wykorzystując indywidualne, niekiedy bardzo odległe formy przekazu. Wystawa w efektywny sposób przybliżyła odbiorcom różnorodne aspekty morskiego dziedzictwa Bałtyku – żaglowce z przełomu XIX i XX w., rozwój floty bałtyckiej w ciągu wieków, okres zimnej wojny i jego wpływ na powojenne relacje pomiędzy państwami bałtyckimi. Centralne Muzeum Morskie swoją część poświęciło osiągnięciom w dziedzinie archeologii morskiej, która jest jednym z filarów badawczych muzeum. Wystawa uzyskała jednolitą oprawę graficzną. Każde muzeum opracowało indywidualny plan promocji na czas ekspozycji wystawy w swojej siedzibie. Centralne Muzeum Morskie gościło ją pod nazwą „1 morze 4 opowieści” w październiku i listopadzie 2010 roku. Budżet na promocję wystawy wyniósł ok. 20 tys. zł.

Głównym celem projektu Seaside było promowanie największych walorów regionu południowego Bałtyku. Część uczestników została zaangażowana w rozwój i umacnianie marki Baltic Sail. Jest to coroczny festiwal żeglarstwa, odbywający się w kilku nadbałtyckich portach – Kłajpedzie, Karlskronie, Rostoku, Gdańsku, Helsingorze, Nysted, który ma na celu wspieranie tradycyjnego żeglarstwa bałtyckie-



3. 4. 5. Wystawa interaktywna „Ludzie, Statki, Porty” w Ośrodku Kultury Morskiej w Gdańsku

3. 4. 5. Interactive exhibition “People, Ships, Ports” on show at the Maritime Culture Centre

go, jako markowego produktu turystycznego, a w przyszłości będzie znakiem rozpoznawczym tego regionu.

Część uczestników projektu Seaside, związana profesjonalnie z turystyką i marketingiem, została zaangażowana w opracowywanie nowych produktów turystycznych promujących walory nadmorskich okolic południowego Bałtyku, który charakteryzuje się rozległymi piaszczystymi plażami, bogatą roślinnością, pokrywającą nadbrzeżne wydmy, zabytkami wtopionymi w portowe miasta Bałtyku. Jednym z efektów tych prac jest Atlas Dziedzictwa Morskiego, dostępny pod adresem www.maritimeatlas.eu, stanowiący platformę przygotowaną do prezentacji obiektów histo-

rycznych, muzeów, zabytków techniki, fauny i flory, imprez i wydarzeń, wszystkiego, co kojarzy się z kulturowym dziedzictwem regionu nadmorskiego. Może być wykorzystany jako baza danych, jako narzędzie promocyjne oraz w przyszłości jako portal turystyczny, pomocny przy planowaniu tematycznych wyjazdów wakacyjnych.

Wśród wielu promocyjnych działań realizowanych w ramach projektu Seaside pojawiły się wyjątkowe okazje do zaprezentowania CMM w niekonwencjonalny sposób. Liderem projektu było miasto Rostok, które jest organizatorem imprezy żeglarskiej pod nazwą Hanse Sail, jednej z kilku organizowanych w ramach Baltic Sail, corocznie odbywającej się na początku sierpnia. W centrum miasta cumuje przy nabrzeżu ponad 300 jednostek, w tym kilka replik średniowiecznej kogi, a w pobliskim Warnemünde największe żaglowce, takie jak „Dar Młodzieży”, „Mir”, „Siedow” czy „Kruzenshtern”. Ten festiwal żeglarski, trwający 4 dni, przyciąga ponad 1,5 mln turystów z całych Niemiec.

Podczas Hanse Sail 2009 muzea uczestniczące w Seaside przygotowały żywą, muzealną ekspozycję, na której zaprezentowano publiczności pływające tradycyjne łodzie typowe dla bałtyckich regionów zalewowych, m.in. polską żakówkę i litewską kurenę. Szkutnicy niemieccy wykonywali pokaz tradycyjnego rzemiosła szkutniczego. Muzea utworzyły stoiska promocyjne, prezentując swój dorobek i zachęcając do odwiedzenia swoich siedzib. Centralne Muzeum Morskie oprócz oferowania turystom materiałów drukowanych w języku niemieckim i gadżetów zapraszało do stanowiska archeologicznego, gdzie najmłodszy goście bawili się w odkrywco podwodnych zabytków, które odnajdywali, dokumentowali i opisywali. „Muzealna wioska” stała się nieoczekiwanie dużym wydarzeniem podczas tej edycji Hanse Sail, przyciągając tłumy zwiedzających.

Rok później, w maju, podobną imprezę partnerzy projektu Seaside zrealizowali w Gdańsku na nabrzeżu Ołowianki, przy głównej siedzibie CMM, podczas Europejskiego Dnia Morza. Polska jako organizator tego wydarzenia gościła w Trójmieście przedstawicieli branży morskiej. Centralnym punktem obchodów była międzynarodowa konferencja, odbywająca się w budynku Filharmonii Bałtyckiej, usytuowanej obok CMM.

Festyn morski, na którym zobaczyć można było skutników wykonujących historyczne i nowoczesne drewniane jednostki, technikę plecienia lin, wiązania węzłów, farbowania żagli, przyciągnął na nabrzeże zagranicznych gości i mieszkańców Gdańska.

Projekt Seaside stał się także inspiracją do powstania Bliza International. Bliza to latarnia morska w języku kaszubskim. Pomysłodawca – Towarzystwo Przyjaciół CMM, jest animatorem Bliza polskiej, skierowanej do miłośników latarni polskiego wybrzeża. Dzięki współpracy z muzeami morskimi, biorącymi udział w Seaside, towarzystwo wprowadziło do obiegu paszport dla turystów odwiedzających te muzea.

Każdy turysta, który udokumentuje (stemple w paszporcie) odwiedzić 4 muzeów morskich: w Karlskronie, Rostoku, Kłajpedzie i Gdańsku, otrzyma jednostopniową odznakę „Bliza International” oraz przywilej bezpłatnego wstępu na wystawy.

Budżet projektu Seaside wynosił ponad 2 mln euro, z czego polscy partnerzy – CMM i Miasto Gdańsk – wykorzystali na swoje działania po 150 tys. euro każdy. Większość pieniędzy została wydana bezpośrednio lub pośrednio na promocję morskiego dziedzictwa kulturowego regionów południowego Bałtyku.

Logo Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku, informacje o muzeum, opisy i zdjęcia wystaw, wywiady z koordynatorami projektu ukazywały się w materiałach projektu, na stronach internetowych partnerów, w mediach polskich, litewskich, szwedzkich i niemieckich.

Realizacja planu promocji i informacji projektu inwestycyjnego

Projekt pod nazwą „Przebudowa i rozbudowa infrastruktury muzealnej na potrzeby Ośrodka Kultury Morskiej” (OKM), sfinansowany ze środków Mechanizmu Finansowego Europejskiego Obszaru Gospodarczego, przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Miasta Gdańsk, był pięcioletnią inwestycją, której rezultatem jest powstanie nowego oddziału CMM – Ośrodka Kultury Morskiej. Jego siedzibą jest nowy budynek, o pięknej architekturze, nawiązującej do zabudowy Długiego Pobrzeża, usytuowany tuż obok Żurawia, nad Motławą, w samym sercu gdańskiej Starówki.



6. 7. Festyn Morski na nabrzeżu wyspy Ołowianki, przy Spichlerzach – głównej siedzibie CMM; w tle statek-muzeum „Soldek”

6. 7. Sea Festival along the waterfront of the Isle of Ołowianka, near the Granaries – the chief seat of the CMM; in the background – ship-museum SS “Soldek”

Stanął w miejscu poprzedniego oddziału, zwanego Składem Kolonialnym. Mieści dwie wystawy stałe – interaktywną „Ludzie, Statki, Porty”, skierowaną do najmłodszego odbiorcy, oraz „Łodzie ludów świata”, prezentującą kolekcję tradycyjnych jednostek używanych przez mieszkańców w najdalszych miejscach wszystkich kontynentów, a także wystawę czasową poświęconą polskiej archeologii podwodnej. Ponadto w OKM znalazły swoje miejsce pracownice konserwatorskie i archeologiczne oraz dział edukacji proponujący bogatą ofertę zajęć dla dzieci i młodzieży.

Kiedy przygotowywano wniosek aplikacyjny tego projektu, musiał on już zawierać plan Promocji i Informacji, w którym opisano grupy docelowe, główne działania promocyjne oraz przedstawiono szacunkowy budżet. Obok podstawowych wydarzeń, takich jak konferencje prasowe, uroczyste położenie kamienia węgielnego, otwarcie nowego oddziału dla gości oficjalnych i dla publiczności, zaplanowano także uczestnictwo w targach turystycznych, współpracę z gdańskimi hotelami oraz zamieszczanie artykułów sponsorowanych w mediach lokalnych, krajowych i zagranicznych. Budżet promocji został zrealizowany na poziomie ponad 800 tys. zł.

Wśród licznych działań, podejmowanych od 2008 r. do czasu zakończenia projektu, tj. do 30 kwietnia 2012 r., uwagę zwraca kilka wyjątkowo spektakularnych i nietypowych.

Dzięki współpracy CMM z Pomorską Regionalną Organizacją Turystyczną, OKM zaistniał w dwóch edycjach największych europejskich targów turystycznych ITB Berlin – w 2009 oraz 2010 roku. W ramach ekspozycji Województwa Pomorskiego CMM przygotowało własne stoisko, pod szyldem OKM. Wizualizacje nowego budynku, umieszczone na ściankach ekspozycyjnych – w materiałach poligraficznych i w artykułach sponsorowanych, ukazujących się w pismach branżowych, dystrybuowanych na targach – były bardzo rozpoznawalne dzięki widocznej obok gmachu OKM sylwetce Żurawia. Odwiedzający stoisko CMM otrzymywali nie tylko ulotki i foldery, ale także gadżety, takie jak długopisy, spinacze, notatniki, torby, parasole, filizanki, a nawet cukierki „krówki”. Wszystkie materiały zostały oznakowane zgodnie z wymogami Programu EOG. Podobnie wyglądały stoiska CMM dwukrotnie na targach turystycznych w Poznaniu i w Gdańsku. W czasie trwania targów ukazywały się reklamy i artykuły sponsorowane w najważniejszych targowych mediach, w Berlinie po niemiecku, w Polsce, w zależności od odbiorców, po polsku i po angielsku.

W związku z korzystną ofertą linii lotniczych Wizz Air reklamy OKM zostały zamieszczone trzykrotnie w folderach pokładowych przewoźnika, który zabiera na pokład swoich samolotów ponad 12 mln pasażerów rocznie.

Kumulacja działań promocyjnych nastąpiła tuż przed otwarciem OKM, na wiosnę 2012 roku. Piękny budynek OKM, zasłonięty do tej pory siatką budowlaną, ukazał się w całej krasie dopiero w marcu. Znakomicie wkomponowany w zabudowę dawnego średniowiecznego portu, korespondując z sylwetą Żurawia, mógł wreszcie zaistnieć malowniczo na tle Motławy.

Wtedy dopiero powstały pierwsze zdjęcia nowego budynku, które zostały użyte przy przygotowywaniu kampanii reklamowej z okazji otwarcia obiektu. Na wystawie interaktywnej przeprowadzono sesję zdjęciową z udziałem najmłodszych zwiedzających. Dzieci nie kryły zachwytu, więc ich uśmiechnięte wizerunki udało się umieścić we



8. Replika żakówki płynie pod banderą polską, miasta Gdańska i Centralnego Muzeum Morskiego podczas Hanse Sail Rostock 2010

8. Replica of a training boat sailing under the banner of Poland, the town of Gdansk and the CMM at Hanse Sail Rostock 2010

(Fot. 1-5 – D. Kula; 6-8 – zbiory CMM)

wszystkich materiałach reklamowych. „Nowe Muzeum nad Motławą” oraz „Przez zabawę do wiedzy” to były główne hasła reklamujące OKM w trakcie kampanii poprzedzającej jego otwarcie. W mediach, relacjonujących to wydarzenie, posłużono się dodatkowym hasłem: „Mały Kopernik”, nawiązującym do Centrum Nauki Kopernik w Warszawie.

Równocześnie powstawała wycieczka wirtualna po nowym obiekcie, dostępna obecnie na stronie www.cmm.pl. Pomimo trwających ostatnich prac wykończeniowych, przygotowywano poszczególne pomieszczenia do uroczystego otwarcia. Pierwszym testem, na tydzień przed oficjalną imprezą, było zaproszenie pracowników muzeum wraz z rodzinami do zwiedzania OKM. Przybyło ponad 200 osób, zachwyconych nie tylko nowymi wnętrzami, wystawami, skalą przedsięwzięcia, ale także faktem uhonorowania ich zaproszeniem. Wszystkie pozytywne emocje i entuzjazm widać na wspólnym zdjęciu pracowników w holu głównym. Z punktu widzenia celów marketingowych było to pierwsze 200 osób, które rozpoczęły kampanię promocyjną poprzez szeptany marketing. Jeśli przesłanie jest pozytywne, należy on do najpewniejszych narzędzi promocji.

Po oficjalnym otwarciu dla władz lokalnych samorządowych i rządowych, gości zagranicznych i przedstawicieli środowisk bliskich CMM, przyszedł kulminacyjny moment udostępnienia OKM zwiedzającym. Poprzedzone kampanią reklamową w mediach i działaniami PR dwudniowe otwarcie dla publiczności obfitowało w bogaty program edukacyjny i atrakcje, z których największą był pokaz „światło i dźwięk” na tle Spichlerzy na Ołowiance, po drugiej stronie Motławy. Frekwencja w trakcie zwiedzania i tłumy zebrane wieczorem na Długim Pobrzeżu świadczyły, że informacja o nowym obiekcie muzealnym dotarła do mieszkańców Gdańska i zyskała ich zainteresowanie.

Ku zmianie wizerunku

Ośrodek Kultury Morskiej oferuje wystawę interaktywną, gdzie można korzystać z ponad 60 stanowisk – uczyć

się, jak kierować statkiem z mostka kapitańskiego, samodzielnie dokonywać przeładunku towarów w porcie, sterować żaglówką w basenie, schodzić pod wodę w batyskafie. W wielu miejscach budynku znajdują się przeszklenia, przez które można obserwować pracę konserwatorów i archeologów. W trakcie morskiego festynu na nabrzeżu Ołowianki szkutnicy tną drewniane deski, kształtują je i zamieniają w poszycie łodzi, która za chwilę popłynie po Motławie. Replika żakówki stoi zacumowana w małym porcie rybackim, a obok w Muzeum Zalewu Wiślanego można zobaczyć oryginalny warsztat szkutniczy wyposażony we wszystkie narzędzia służące do jej wykonania.

Głównym celem takich zabiegów jest promowanie „żywego muzeum”, które demonstruje morską historię w taki sposób, aby zaangażować wyobraźnię odbiorcy i pobudzić jego ciekawość poznania przeszłości. Ważna jest też różnorodność form przekazu, stałe poszukiwanie nowych form komunikacji z odbiorcą, aby go nie zmęczyć i nie odstraszyć.

Dotychczasowe doświadczenia, także międzynarodowe, potwierdziły, że jest przed nami ogromnie dużo pracy na rzecz przybliżenia i udostępnienia mieszkańcom regionów nadmorskich i turystom morskiego dziedzictwa kulturowego. Zwiększy to też szanse na jego ochronę i zachowanie dla przyszłych pokoleń.

Słowa – klucze: morskie dziedzictwo, żaglowiec, rybołówstwo, żegluga, szkutnictwo.

HOW TO PROMOTE MARITIME HERITAGE?

Katarzyna Nowicka

The Polish Maritime Museum (Centralne Muzeum Morskie – CMM) is the largest centre in Poland documenting and popularising Polish maritime history; established in 1960, it now has eight departments. In Gdańsk the Museum comprises a complex in the very heart of the mediaeval port on the Motława, composed of the Żuraw (Crane), the Granaries on Ołowianka, the ship-museum SS "Sołdek" and the modern Maritime Culture Centre opened in 2012. The Gdynia section of the Museum is the owner of the legendary White Frigate, i.e. the sail ship "Dar Pomorza", while on Hel it supervises the Fisheries Museum. Successive departments are the Vistula River Museum in Tczew and the Vistula Lagoon Museum in Kąty Rybackie.

Numerous forms of activity conducted by the CMM, which archives and promotes assorted domains connected with maritime economy and trade, boat and ship building, sailing and navigation across the ages, include also maritime education whose prime purpose is to reach children and adolescents.

Recent years provided numerous opportunities to fi-

nance the promotion of the Polish maritime heritage both at home and abroad. The chief reason lies in the participation of the CMM in such EU projects as MarMuCommerce and Seaside. Furthermore, the Museum obtained funds from the European Economic Area (EEA) Financial Mechanism for building the Maritime Culture Centre, involving considerable sums intended for promoting the investment.

The initiated undertakings produced not only traditional forms of promotion such as printed matter, gadgets, advertisements in the media or the participation of the CMM in the Tour Salon in Poznań and the ITB Berlin. First and foremost, they made it possible to hold events addressed to a wide public, with the CMM and other European maritime museums proposing an unconventional presentation of their resources, knowledge and accomplishments. Take the example of a display of boat building at Hanse Sail Rostock and at the time of the Sea Festival in Gdańsk as well as the multi-media exhibition: "1 Sea 4 Stories", on show in four South Baltic ports.

Keywords: maritime legacy, sail ship, fishing, sailing, boat building.

Katarzyna Nowicka

Absolwentka historii Uniwersytetu Gdańskiego oraz Podyplomowych Studiów Menedżerskich w Szkole Głównej Handlowej w Warszawie; do 1996 dziennikarka m.in. w TVP Gdańsk; od 1997 kierownik Działu Marketingu Centralnego Muzeum Morskiego w Gdańsku; od kilku lat koordynator projektów unijnych, prowadzonych przez Muzeum, obecnie zaangażowana w powstawanie nowoczesnej platformy pn. Atlas Dziedzictwa Morskiego, wpisanej jako projekt flagowy do Strategii EU dla Regionu Morza Bałtyckiego, w obszarze Priorytetu Kultura; e-mail: k.nowicka@cmm.pl

Muz., 2013(54): 59-61
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 03.2013
data akceptacji – 04.2013

WYBRANE ASPEKTY PRAWNE DZIAŁALNOŚCI REKLAMOWEJ W PRAKTYCE MUZEÓW

Rafał Golał

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Aktywność muzeum na polu reklamy rozpatrywać należy także w aspekcie prawnym. Działania reklamowe wymagają ujęcia ich w odpowiednie ramy umowne oraz powodują określone skutki podatkowe. Związek reklamy z muzeum może być rozpatrywany w dwóch podstawowych kontekstach. Po pierwsze, ważne są starania muzeum o reklamowanie swojej działalności, mające na celu zwiększenie zainteresowania własną ofertą, adresowaną do zwiedzających oraz innych osób korzystających z muzealnych produktów i usług. Z drugiej strony, muzeum może świadczyć usługi reklamowe na rzecz innych podmiotów, głównie przedsiębiorców, co dotyczy przede wszystkim sponsorów, wspierających muzeum w zamian za promocję swojej działalności gospodarczej.

Umowy w zakresie tworzenia i rozpowszechniania reklam

Reklamowanie się przez każdy podmiot, także muzeum, składa się z dwóch następujących po sobie etapów. Najpierw trzeba reklamę, czyli określony przekaz reklamowy, wyprodukować, a następnie go rozpowszechnić, czyli skierować przekaz reklamowy do odpowiedniej, jak najszerzej grupy odbiorców, czyli potencjalnych klientów reklamującego się podmiotu.

Jeżeli chodzi o produkowanie reklam na potrzeby muzeum, to odbywa się ono w dwóch podstawowych modelach

organizacyjnych. Pierwszy model polega na tym, że produkcja przekazów reklamujących działalność muzeum realizowana jest przez jego pracowników. Mogą być to zarówno pracownicy wydzielonej komórki organizacyjnej muzeum, wyspecjalizowanej w sprawach reklamy, np. działu promocji, jak również pracownicy muzeum, którzy do swoich pracowniczych obowiązków mają przypisane zadania związane z tworzeniem przekazów reklamowych na rzecz muzeum. Drugi model sprowadza się do angażowania przez muzeum w celach tworzenia przekazów reklamowych osób niebędących pracownikami muzeum lub firm zewnętrznych, co wymaga zawarcia z nimi odpowiedniej umowy.

W praktyce na ogół dwa powyższe modele działania są uzupełniająco wykorzystywane, tzn. podmioty zewnętrzne są angażowane wówczas, gdy prace związane z produkcją określonego przekazu reklamowego przekraczają możliwości pracowników muzeum. Przekazy reklamowe wykazują wszak duże zróżnicowanie, począwszy od prostych informacji promocyjnych, powiadamiających o konkretnych wydarzeniach, organizowanych przez muzeum, np. o określonych wystawach, a skończywszy na złożonych dziełach reklamowych, takich jak np. filmy reklamowe.

Przekazy reklamowe to najczęściej dzieła twórcze, stanowiące chronione prawami autorskimi utwory w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2006 r., Nr 90, poz. 631

z późn. zm.). Są to przede wszystkim utwory słowne, graficzne lub słowno-graficzne, ale także audiowizualne czy multimedialne, tworzone z wykorzystaniem różnych technik, w tym informatycznych. Dlatego też produkcja reklam przy zaangażowaniu podmiotów zewnętrznych wymaga zawarcia z nimi autorskich umów o dzieło, zawierających m.in. postanowienia dotyczące nabycia przez muzeum majątkowych praw autorskich do zamawianego, twórczego dzieła reklamowego w zakresie pól eksploatacji, odpowiadających sposobom wykorzystywania i rozpowszechniania danej reklamy. Dotyczy to np. przypadku zamawiania projektu logo, które identyfikować ma muzeum lub jego konkretne przedsięwzięcia.

Jeżeli chodzi o rozpowszechnianie przekazów reklamowych, to odbywa się ono przy wykorzystaniu różnych rodzajów reklamy, która najogólniej dzielona jest na reklamę bezpośrednią, zewnętrzną oraz pośrednią, obejmującą reklamę medialną, w tym prasową oraz internetową. Muzeum może w celach reklamowania swojej działalności wykorzystywać własne nośniki i możliwości informacyjne, takie jak strona internetowa muzeum, wydawnictwa muzealne czy powierzchnie znajdujących się na wyposażeniu muzeum przedmiotów, zarówno ruchomych, jak np. samochody, jak i nieruchomości, którymi są administrowane przez muzeum obiekty.

Wykorzystanie w celach reklamowych możliwości innych podmiotów wymaga uzgodnienia z nimi warunków rozpowszechnienia przekazu reklamowego, np. poprzez wykorzystanie miejsca na zamieszczenie informacji promocyjnej w prasie, co łączy się z wykupieniem ogłoszenia reklamowego u wydawcy wybranego przez muzeum tytułu prasowego. Warto pamiętać o tym, że zgodnie z art. 42 ust. 2 Prawa prasowego (ustawy z 26 stycznia 1984 r. – Dz. U., Nr 5, poz. 24 z późn. zm.) wydawca i redaktor nie ponoszą odpowiedzialności za treść reklam opublikowanych zgodnie z art. 36 tej ustawy. Art. 36 Prawa prasowego w ust. 2 i 4 stanowi, że istnieją dwie podstawy do odmowy zamieszczenia reklamy: 1) jeśli reklama jest sprzeczna z prawem lub zasadami współżycia społecznego lub 2) jeśli treść lub forma reklamy jest sprzeczna z linią programową lub charakterem publikacji.

Usługi reklamowe świadczone przez muzeum

Poza tym, że muzeum prowadzi określone akcje promocyjne, mające na celu zwiększenie zainteresowania swoją działalnością i własnymi zbiorami, często zdarza się, że muzea wchodzą w relacje z przedsiębiorcami, występującymi w roli sponsorów, np. konkretnych wystaw lub innych muzealnych przedsięwzięć, m.in. wydawniczych.

Sponsoring to mechanizm finansowania określonej działalności, w tym kulturalnej, mający wyraźny, reklamowy kontekst. W przeciwieństwie do przekazywanych muzeom darowizn, jest odpłatnym stosunkiem prawnym o wzajemnym charakterze, czyli zakładającym przekazywanie sobie przez kontrahentów ekwiwalentnych świadczeń. Podczas gdy świadczeniem, które oferuje sponsor, jest określone majątkowe wsparcie sponsorowanego muzeum, polegające np. na przekazaniu ustalonej kwoty na cele organizacji konkretnej wystawy, muzeum zobowiązuje się w zamian świadczyć na rzecz sponsora określone usługi reklamowe.

Mogą one polegać np. na rozpowszechnianiu w związku ze sponsorowaną wystawą logo sponsora, choćby poprzez jego umieszczenie na egzemplarzach katalogów, towarzyszących wystawie czy też na stronie internetowej muzeum, wraz z informacją o wystawie oraz jej wsparciem przez konkretną firmę.

Sponsoring przekłada się na zawarcie między muzeum a sponsorem umowy sponsoringu, będącej umową nienazwaną, tzn. umową, która nie została odrębnie uregulowana w przepisach kodeksu cywilnego. W umowie tej strony określają wzajemne prawa i obowiązki, w tym rodzaj i zakres usług reklamowych, które muzeum zobowiązuje się świadczyć na rzecz sponsora w zamian za jego wsparcie. Wsparcie to nie musi mieć wyłącznie finansowego charakteru, np. sponsor może zobowiązać się do przekazania muzeum na potrzeby organizacji wystawy określonego sprzętu lub wyposażenia, którego jest producentem – na własność albo na zasadzie czasowego udostępnienia (wynajęcia).

Statutowy aspekt sponsoringu

Świadczenie przez muzeum na rzecz innych podmiotów (sponsorów) usług reklamowych nie stanowi jego podstawowej, statutowej działalności, lecz traktowane jest jako uboczna, dodatkowa działalność gospodarcza muzeum, które zgodnie z art. 9 Ustawy o muzeach może działalność taką prowadzić, pod warunkiem, że będzie ona miała na celu sfinansowanie podstawowej działalności statutowej.

Prowadzenie przez muzeum działalności gospodarczej, także w zakresie reklamy, jest zatem ustawowo dopuszczalne, jednak istotne jest także statutowe odniesienie tego zagadnienia. W przypadku muzeów niemających statusu samodzielnych podmiotów (osób prawnych), np. muzeów tworzonych przez fundacje, odniesienie to stanowią odpowiednio ich regulaminy. Zgodnie z art. 6 ust. 2 Ustawy o muzeach w statucie muzeum powinien zostać określony m.in. zakres działania muzeum oraz źródła finansowania jego działalności. Co prawda prowadzenie przez muzeum dodatkowej działalności gospodarczej nie jest obligatoryjne, jeśli jednak muzeum zamierza działalność taką prowadzić, jej zasady należy określić w statucie (wymaga tego art. 6 ust. 2 pkt 7 Ustawy o muzeach). Zakres świadczenia usług reklamowych przez muzeum może być jednym z wyszczególnionych w statucie obszarów, w którym muzeum prowadzi dodatkową działalność gospodarczą.

Aspekt podatkowy usług reklamowych

Środki przekazywane przez sponsorów są przychodem muzeum. Ogólną definicję przychodów muzeów mających status instytucji kultury określa art. 28 ust. 2 Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2012 r., poz. 406). W myśl tej ustawy przychodami instytucji kultury są przychody z prowadzonej działalności, w tym m.in. środki otrzymane od osób fizycznych i prawnych oraz z innych źródeł.

Jeżeli chodzi o kontekst podatku dochodowego, to muzea mogą korzystać ze zwolnienia, jakie przewiduje art. 17 ust. 1 pkt 4 Ustawy z dnia 15 lutego 1992 r. o podatku dochodowym od osób prawnych (Dz. U. z 2011 r., Nr 74, poz. 397 z późn. zm.). Według tego przepisu wolne od podatku są dochody podatników, których celem statutowym jest

m.in. działalność kulturalna. W przypadku muzeów warunek ten, biorąc pod uwagę dochody z działalności reklamowej, jest spełniony, gdyż jak to wyżej zaznaczono, art. 9 Ustawy o muzeach wymaga, aby dodatkowa działalność gospodarcza muzeum, a więc także działalność polegająca na świadczeniu usług reklamowych na rzecz innych podmiotów, była prowadzona w celu sfinansowania podstawowej działalności statutowej muzeum.

Świadczenie usług reklamowych przez muzea należy rozpatrywać także w kontekście przepisów regulujących rozliczanie podatku VAT, czyli przepisów Ustawy z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz. U. z 2011, Nr 177, poz. 1054 z późn. zm.). Jeśli muzeum jest płatnikiem podatku VAT, świadczenie usługi reklamowej skutkuje obowiązkiem uwzględnienia tego podatku w ramach kwoty otrzymanej od reklamowanego sponsora. Jeśli muzeum nie jest płatnikiem podatku VAT, świadczenie usług reklamowych może spowodować, że powstanie obowiązek zarejestrowania się przez muzeum jako płatnika tego podatku. Jest to związane ze skalą świadczonych usług, gdyż zgodnie z art. 113 ust. 1 Ustawy o podatku od towarów i usług zwalnia się od podatku sprzedaż dokonywaną przez podatników, u których wartość sprzedaży nie przekroczyła łącznie w poprzednim roku podatkowym kwoty 150 000 zł, przy czym do wartości sprzedaży nie wlicza się kwoty podatku.

Dozwolony użytek promocyjno-reklamowy

Choć korzystanie z chronionych prawami autorskimi utworów wymaga uzyskania zgody podmiotów uprawnionych, na ogół twórców albo ich spadkobierców, wyjątkowo przepisy Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2006 r., Nr 90, poz. 631 z późn. zm.) zgody takiej nie wymagają. Chodzi o przypadki dozwolonego użytku, wśród których występują dwie licencje ustawowe o promocyjno-reklamowych kontekście.

Pierwszą z tych licencji przewiduje art. 33 pkt 2 Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Przepis ten stanowi, że wolno rozpowszechniać utwory wystawione w publicznie dostępnych zbiorach, takich jak muzea, galerie, sale wystawowe, lecz tylko w katalogach i w wydawnictwach publikowanych dla promocji tych utworów, a także w sprawozdaniach o aktualnych wydarzeniach w prasie i telewizji, jednakże w granicach uzasadnionych celem informacji.

Druga licencja ustawowa, uwzględniająca reklamowe potrzeby użytkowników, uregulowana została w art. 33³ powyższej ustawy. Zgodnie z nim wolno w celu reklamy wystawy publicznej lub publicznej sprzedaży utworów korzystać z egzemplarzy utworów już rozpowszechnionych, w zakresie uzasadnionym promocją wystawy lub sprzedaży, z wyłączeniem innego handlowego wykorzystania.

Słowa – klucze: reklama, usługi, sponsor, statut, regulamin.

SELECT LEGAL ASPECTS OF ADVERTISEMENTS IN MUSEUM PRAXIS

Rafał Golał

On a daily basis advertisements are associated with the promotion of the activity of assorted entrepreneurs, but in practice museums frequently opt for various possibilities of promoting their statutory activity based on their employees or specialised external subjects offering suitable services. Benefiting from the support of other subjects calls for coordinating the conditions for cooperation, which means that museums sign various contracts involving advertisement services.

The museum plays a different role in relations with sponsors who assist it and render their support, e.g. financial, dependent on the museum advertising their activity. In such cases, it is the museum that advertises its sponsors. Suitable conditions are defined in sponsorship contracts describing the mutual rights and obligations of the signatories.

The use of sponsor support on the part of the museum is connected with the establishment of statutes (rules) for museums that should include an entry about the museum's additional economic activity for the purposes of financing its basic work. The provision of an advertisement service by a museum should be also considered within the context of tax duties, in particular those concerning obligatory VAT, a tax encumbering subjects performing economic activity according to the law on a tax on commodities and services.

The specificity of promotion-advertisement activity was taken into account in the regulations of a statute on copyright and affiliated rights – within the range of two statutory licenses regulating cases of permitted usage defined in article 22 point 2 and article 33 of the above law.

Keywords: advertisement, services, sponsor, statute, rules.

Rafał Golał

Radca prawny, zatrudniony w Biurze Obsługi Prawnej MKiDN; arbiter Sądu Polubownego do Spraw Domen Internetowych przy Polskiej Izbie Informatyki i Telekomunikacji; autor licznych publikacji prasowych i książkowych na tematy związane z prawem kultury, własności intelektualnej, cywilnym, gospodarczym i podatkowym.

Wzrost i waga
Ciepota ciała
Ciężar serca
Ciężar płuc
Ciężar wątroby
Ciężar nerek
Ciężar pęcherzyka żółtego
Ciężar macicy
Ciężar jajnika
Ciężar gruczołu krokowego
Ciężar prostaty
Ciężar pęcherzyka moczowego
Ciężar pęcherzyka żółtego
Ciężar macicy
Ciężar jajnika
Ciężar gruczołu krokowego
Ciężar prostaty
Ciężar pęcherzyka moczowego

Tomografia
Zachęta
Sztuka
Dziękuję
w
Królestwo
Polek

No 319
Nazwisko autora *Wojciech*
Wojciech
Rodzaj dzieła *litografia*
Tytuł *Widok z jeziora*
Wymiar
Cena lub jego wartość *25.*
Własność *Autograf*
Adres
Warszawa d. *14/1 906*

No 784 WK

T-wa ZACHĘTY

Autor *Dworz*

Tytuł *Widok z jeziora*

Rodzaj *dwa sztuki*

Pochodzenie: *u. p.*

Uchwała Komitetu z d

MP

FABRYKA

Zakłady Artystyczne

RZEZBIARSTWO

Introligatorski i

STANISŁAWA

W WARSZAWIE

Nowo-Senatorska

R III 2

BADANIA PROWENIENCYJNE MUZEALIÓW

museum exhibits provenance studies

KLASNOŚĆ

SZTUK PIĘKNYCH

Kygnunt

szony

№ 7302/1906

uakus
colad us

Rozmiar 27 x 34 ctm.

wys. szer.

n.

1319MNIW

A R A M

czno-Stolarski,

ARSKI,

Pozłotniczy

MALICKIEGO

AWIE

rska, Nr. 7.

1316/1474/7

MUZEUM NARODOWE
W WARSZAWIE

NR. INW. 182737

NR. KAT.

biżuteria 20

KOMISJA DO BADAŃ PROWENIENCYJNYCH W AUSTRII. POWSTANIE I ZASADY DZIAŁANIA

Anita Stelzl-Gallian

Kommission für Provenienzforschung des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur

Po drugiej wojnie światowej Republika Austriacka wydała łącznie siedem ustaw o zwrocie zagarniętego mienia (Rückstellungsgesetze/RSG) oraz dwie ustawy o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury (Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz/KKGB), włącznie z nowelą do drugiej Ustawy o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury¹. Zwroty dotyczyły przede wszystkim nieruchomości, ale także części zagarniętych w okresie narodowego socjalizmu zbiorów dzieł sztuki i dóbr kultury².

W późnych latach 60. XX w. obrazy, akwarele, rysunki i książki, których *status prawny i los były nieznanne*³, zgromadziła Republika w składnicy Federalnego Urzędu ds. Zabytków, w położonym pod Wiedniem byłym klasztorze kartuzów w Mauerbach. Chodziło o obiekty różnej proveniencji, niektóre pochodziły z tzw. pozostałych zasobów monachijskich⁴, ale także o obiekty z zasobów byłej składnicy SS w zamku Fischhorn w Bruck przy Großglocknerstraße⁵, a także o pozostałe zasoby z kopalni soli Altaussee, ze składnic w Wiedniu, Linzu i Salzburgu oraz o przedmioty sztuki, które po wyjściu okupantów znaleziono w ich komendanturach i innych placówkach służbowych, a wreszcie o obiekty pozostałe w miejscach ukrycia zbiorów namiest-

nika Rzeszy, o tzw. dobra bezpieczeństwa ze składnicy Krajowej Dyrekcji Finansowej dla Wiednia, Dolnej Austrii i Burgenlandu⁶, a także o obiekty zbierane przez punkty zbiorcze (Sammelstellen)⁷.

W 1966 r. zewidencjonowano całość zbiorów składowanych w Mauerbach. Według opublikowanego w gazecie „Wiener Zeitung” w 1969 r. wykazu chodziło o 8 422 dzieła sztuki i dobra kultury⁸. Na liście były książki, zasoby numizmatyczne oraz skarby klasztorne.

Po uchwaleniu w 1969 r. pierwszej Ustawy o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury (1. KKGB)⁹, zakładającej przekazanie zasobów składowanych w Mauerbach prawnym właścicielom, zwrócono jedynie 269 obiektów¹⁰, a kilka tysięcy pozostało w gestii administracji państwowej¹¹. Gdy dziesięć lat po wydaniu drugiej Ustawy o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury (2. KKGB)¹², w składnicy nadal jeszcze znajdowały się obiekty, których zwrotu nikt się nie domagał, Republika zobowiązała się wystawić je na licytację, a dochód z niej przekazać na rzecz grup ofiar narodowego socjalizmu. Te bezpieczeństwa dobra kultury na podstawie tzw. Ustawy Mauerbach¹³ przekazano Federalnemu Związkowi Izraelskich Wspólnot Wyznaniowych Austrii, po czym w 1996 r. wysta-

wił je na licytację dom aukcyjny Christie's¹⁴. Wtedy panowało przekonanie, że w ten sposób problem skonfiskowanych dzieł sztuki i dóbr kultury został rozwiązany.

W styczniu 1998 r. konfiskata przeprowadzona w trakcie wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku dwóch obrazów Eгона Schiele: *Wally z Krumau* i *Martwe Miasto III*¹⁵, ze zbioru Rudolfa Leopolda w Wiedniu, wywołała na nowo debatę na temat znajdujących się w posiadaniu muzeów dzieł sztuki, które bezprawnie przejęto w wyniku aryżacji lub wymuszenia.

W reakcji na tę debatę o sztuce rabunkowej już w marcu tego samego roku ówczesna federalna minister edukacji, nauki i kultury, Elisabeth Gehrler, powołała Komisję ds. badań proveniencyjnych w muzeach i zbiorach federalnych.

5 grudnia 1998 r. weszła w życie **Ustawa o zwrocie dzieł sztuki** (Kunstrückgabegesetz KRG), która odnosiła się do następujących stanów faktycznych:

1. *Przedmioty sztuki i kultury, które zwrócono ich pierwotnym właścicielom lub następcom prawnym w przypadku śmierci i po 8 maja 1945 r. w trakcie dalszego postępowania zgodnie z postanowieniami austriackiej ustawy o zakazie wywozu za granicę dóbr kultury, przeszły nieodpłatnie na własność Federacji i nadal stanowią własność Federacji;*

2. *Przedmioty sztuki, które legalnie przeszły na własność Federacji, jednak wcześniej były przedmiotem czynności prawnej zgodnie z § 1 austriackiej Ustawy federalnej z 15 maja 1946 r. o unieważnieniu czynności prawnych i innych działań powodujących skutki prawne, które miały miejsce w czasie okupacji Austrii, a które stały się własnością Republiki Austrii i nadal znajdują się we własności Federacji;*

3. *Przedmioty sztuki, które po zakończeniu procesów o zwrot dzieł sztuki i dóbr kultury nie mogły zostać zwrócone pierwotnym właścicielom ani ich następcom prawnym w przypadku śmierci przeszły nieodpłatnie, jako „dobra beżpańskie” na własność Federacji i nadal znajdują się we własności Federacji*¹⁶.

W celu zbadania tych przypadków udostępniono ustawowo osobom zajmującym się badaniami proveniencyjnymi wszystkie podległe ministerstwu archiwa¹⁷.

Zastosowanie ustawy pokazało szybko, że niektóre zapisy sformułowane były zbyt wąsko. Jeśli w pierwotnym brzmieniu była mowa tylko o przedmiotach sztuki w muzeach federalnych i zbiorach Federacji, to znowelizowana ustawa uwzględniła wyraźnie także *pozostałe ruchome dobra kultury z pozostałej własności Federacji*¹⁸. Rozszerzone są również lata badań i usunięte ograniczenie do konfiskat przeprowadzonych na terenie Republiki Austrii. Ustawa odnosi się teraz także do obiektów, *które przeszły prawomocnie na własność Federacji, niemniej jednak w okresie między 30 stycznia 1933 r. a 8 maja 1945 r. były przedmiotem czynności prawnej lub innego działania powodującego skutki prawne na terenie imperium Rzeszy Niemieckiej poza terenem dzisiejszej Republiki Austrii*¹⁹.

Wyżej przywołane ustawodawstwo nie obejmuje austriackich miast, gmin i krajów związkowych. Niemniej jednak wydały one podobne ustawy krajowe lub uchwały rad gminy do ustawodawstwa Federacji. Miasto Wiedeń zobowiązało się już w kwietniu 1999 r. do zwrotu *budzących wątpliwości akwizycji i wymuszonych darowizn*²⁰, wkrótce odpowiednie regulacje wydały także miasta Linz, Lienz

i Stockerau²¹. Również trzy kraje związkowe – Styria, Górna Austria i Karyntia²² uchwałyły ustawy o oddaniu dóbr kultury. Inne rządy krajów związkowych – Burgenlandu, Dolnej Austrii, Salzburga, Tyrolu i Vorarlbergu – podjęły uchwały w zakresie zwrotu obiektów sztuki²³.

Zadanie postawione Komisji ds. badań proveniencyjnych polega na *systematycznym katalogowaniu przedmiotów sztuki i kultury nabytych w okresie 1938-1945 oraz restytucji po drugiej wojnie światowej, w celu wyjaśnienia wszystkich kwestii związanych ze stosunkami posiadania w trakcie okupacji narodowych socjalistów oraz w okresie powojennym, a także sprawdzeniu tytułu prawnego Republiki Austrii do tych przedmiotów, na podstawie posiadanego materiału archiwalnego w zbiorach Federacji i w Federalnym Urzędzie ds. Zabytków*²⁴. Zadanie obejmuje takie instytucje, jak Zbiory Graficzne Albertina, Galeria Austriacka Belvedere, Muzeum Techniki, Muzeum Etnograficzne, Muzeum Historii Sztuki, Muzeum Historii Naturalnej, Muzeum Sztuki Stosowanej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej zbioru Ludwig, Biblioteka Narodowa, Muzeum Federalne Patologii Anatomicznej oraz Federalna Administracja Ruchomości. Minister federalna, Elisabeth Gehrler, uważa, że należy zbadać wszystkie obiekty, które trafiły w posiadanie Republiki w latach 1938 – ok. 1960²⁵. Specyfika zadania polega na tym, że ze strony poszkodowanych nie jest konieczne złożenie wniosku, nie są też związani żadnymi ograniczeniami czasowymi²⁶.

Zespół badaczy początkowo składał się z archiwistów muzeów federalnych, przy czym na realizację tego zadania zaplanowano dwa lata²⁷. W wyznaczonym okresie nie było jednak możliwe osiągnięcie jasno sformułowanego celu. Dlatego też zatrudniono, na podstawie umów o dzieło, dodatkowych pracowników. Niemniej jednak nadal brakowało dokładnych wytycznych, w jaki sposób konkretnie zadanie powinno być wykonane. Często zdarzało się, że badacze w czasie swojej pracy w muzeach spotykali się z brakiem gotowości do współpracy, a także zastawali nieuporządkowane archiwa. Zajęło jeszcze kilka lat, zanim Komisja ds. badań proveniencyjnych na mocy znowelizowanej Ustawy o zwrocie dóbr sztuki zyskała w 2009 r. konieczne do prowadzenia działalności ramy prawne²⁸.

To ustawowe uprawomocnienie dało możliwość np. od 2010 r. oficjalnego zatrudnienia dla członków komisji w poszczególnych muzeach, aczkolwiek i te umowy są ograniczone do trzech lat. Sfinansowanie całości zapewniła nadal Federacja, gwarantując konieczną niezależność przy wykonywaniu zleconego zadania. Dyrekcje muzeów udostępniają osobom zajmującym się badaniami proveniencyjnymi pomieszczenia robocze i wyposażenie techniczne. Badacze są zobowiązani do przekazywania wyników swojej pracy tylko kierownictwu Komisji ds. badań proveniencyjnych. W czasie trwania prac zespół badaczy – historyków sztuki powiększył się, aby sprostać różnorodnym zadaniom, jakie przed nim postawiono²⁹.

Komisję ds. badań proveniencyjnych uznaje się obecnie w całej Europie za pierwszą państwową instytucję realizującą zadanie zalecone na mocy prawa. Zgodnie z zakresem zleconego zadania członkowie Komisji przygotowują opisy stanu faktycznego (dossier)³⁰ poszczególnych przypadków. Na ich podstawie organ doradczy³¹ dokonuje oceny sytuacji i wydaje zalecenie właściwemu kierownictwu depar-

tamentu (obecnie: Ministerstwu Edukacji, Sztuki i Kultury) w sprawie zwrotu lub nie konkretnych dóbr sztuki i kultury. Posiedzenia organu doradczego są niejawnie. Na stronie internetowej Komisji ds. badań proweniencyjnych najpierw publikuje się informację o rozpatrywanych przypadkach, a następnie relacje z posiedzeń.

W przypadku zalecenia zwrotu mienia poszukiwani są jego prawni spadkobiercy. To często bardzo trudne zadanie – szukanie spadkobierców i sprawdzanie praw do spadku – przejął dział ds. restytucji Izraelskiej Wspólnoty Wyznaniowej w Wiedniu (IKG Wien). Wsparcia udziela mu fundusz narodowy Republiki Austrii na rzecz ofiar narodowego socjalizmu.

Komisja ds. badań proweniencyjnych jest zobowiązana co roku poinformować Radę Narodową o zrealizowanym procesie zwrotu przedmiotów sztuki. Raport przedstawiany jest Parlamentowi, który przyjmuje go do wiadomości³².

Co najmniej raz w roku odbywają się posiedzenia Komisji ds. badań proweniencyjnych, w których udział bierze zespół rozszerzony o osoby spoza muzeów federalnych w celu wymiany wiedzy merytorycznej. Na posiedzenia zapraszani są zajmujący się programem badań proweniencyjnych badacze z Wiednia, z muzeów w krajach związkowych, z Izraelskiej Wspólnoty Wyznaniowej, Funduszu Narodowego, z Domu Aukcyjnego Dorotheum, Muzeum Wiednia, Claims Conference (Conference on Jewish Material Claims against Germany / Committee for Jewish Claims on Austria) oraz z różnych archiwów i bibliotek.

Obecne kierownictwo Komisji ds. badań proweniencyjnych dzieli się na kierownictwo ds. administracyjnych – kierownikami są dr Christoph Basil i dr Heinz Schödl oraz na koordynację ds. naukowych – koordynatorem jest mgr Eva Blimlinger, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu.

Biuro Komisji ds. badań proweniencyjnych, jako jednostka koordynująca badania proweniencyjne Federacji, mieści się w pomieszczeniach austriackiego Urzędu ds. Zabytków (Federalny Urząd ds. Zabytków z siedzibą w pałacu Hofburg w Wiedniu). Austriackie ustawodawstwo w zakresie zakazu wywozu, obowiązujące również w okresie narodowego socjalizmu, wyznaczyło Urzędowi ds. Zabytków główną rolę w zakresie rozprawiania dóbr kultury³³. Możliwość odmowy wywozu nadużyto po roku 1938 w celu przeprowadzenia wywłaszczeń dóbr sztuki i kultury. Z tego też względu materiały zawarte w aktach tego urzędu stanowiły po zakończeniu wojny główne źródło wykorzystywane podczas analizowania spraw dotyczących zwrotu w szczególności wtedy, gdy chodziło o udowodnienie po 1945 r. zachodzącego związku między odmową pozwoleń na wywóz, a przekazaniem dóbr sztuki i kultury w charakterze darowizny na rzecz muzeów. Z drugiej strony pierwszy kierownik Komisji ds. badań proweniencyjnych, prof. dr Ernst Bacher (1935–2005), pełniąc swoją funkcję jako generalny konserwator Federalnego Urzędu ds. Zabytków, znał nie tylko sprawy urzędu ds. zabytków oraz muzeów federalnych, ale także był w dużym stopniu zaangażowany formułowaniem Ustawy o zwrocie dzieł sztuki³⁴.

Pierwsze regularne otwarcie i udostępnienie **archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków** nastąpiło we wczesnych latach 1990³⁵. Archiwum mieści obszerne materiały dotyczące wywozu dzieł sztuki i kultury, które dzielą się na akta w sprawie wywozu oraz ok. 18 000 formularzy

wywozu. Ostatnie zachowały się niemal w całości i obejmują lata 1938–1945. Zawierają informacje dotyczące poszczególnych osób – adres, data wyjazdu, przedstawiciele ustawowi, spedycje – oraz dane obiektów sztuki, na wywóz których wyrażono zgodę albo jej odmówiono. Dużą część zbiorów – dokładnie obejmujących lata 1919–1977 – opracowano w formie elektronicznej tabeli umożliwiającej szybkie poszukiwanie.

Oprócz materiałów na temat wywozu znajdują się w archiwum także tzw. materiały dotyczące restytucji. Obejmują one okres od roku 1938 aż po lata 1980 i są podzielone na trzy główne grupy:

1. „Ogólne” materiały dotyczą kompleksów ratowania, zabezpieczania, konfiskaty i rozprawiania. Chodzi o korespondencje, z których czerpie się informacje o losach obiektów, o listy transportowe i listy dotyczące pochodzenia (w większości dotyczące wywłaszczonych zbiorów z odrębnymi adnotacjami o składowaniu, późniejszym przekazaniu albo zwrocie obiektów właścicielom lub ich przedstawicielom prawnym). Tzw. korespondencja Possego pozwala zapoznać się z polityką nabywania zbiorów przez „specjalnego pełnomocnika” Hitlera – Hansa Possego i jego następców. Inny materiał odnosi się do kwestii restytucji na terenie Austrii, ale również innych państw europejskich i USA.

2. Drugą grupę akt stanowią osobowe materiały restytucji, umożliwiające przeprowadzenie badań nad losami dóbr kultury w czasie wojny i w okresie powojennym. Materiały dokumentują działania urzędu i obejmują osobistą korespondencję. Teczki z aktami są uporządkowane alfabetycznie, na ogół według nazwisk wnioskodawców. Większość teczek założono dopiero po roku 1945, podczas składania wniosków restytucyjnych. Służą one także jako dowody potwierdzające przeprowadzone zwroty. Nazwiska osób, dla których założono takie teczki, są upublicznione i można je pobrać ze strony internetowej Komisji ds. badań proweniencyjnych³⁶. W materiałach znajdują się także nazwiska polskich obywateli i ważnych kolekcjonerów, takich jak np. hrabia Antoni Lanckoroński, którego zbiory skonfiskowała w listopadzie 1939 r. komenda policji państwowej w Wiedniu³⁷.

3. Trzecią grupę stanowią zbiory fotograficzne. Chodzi tu m.in. o tzw. Property Cards Central Art Collecting Point (CACP)³⁸. Zachowała się także kartoteka byłej głównej składnicy w Neue Burg, w której składowano zarekwirowane zbiory³⁹ oraz katalogi domu aukcyjnego Dorotheum.

Udostępnienie archiwum oraz obsługa korzystających, inwentaryzacja akt, analizowanie materiałów – to zadania biura Komisji ds. badań proweniencyjnych. Dla członków komisji – osób zajmujących się badaniami proweniencyjnymi – wymiana akt i informacji odbywa się m.in. przez wewnętrzne platformy, założone na te potrzeby.

Rekonstrukcja zbiorów sztuki i ewidencjonowanie budzących wątpliwości proweniencji dzieł sztuki w zbiorach Federacji zakładają wymianę informacji na całym świecie, zarówno z właścicielami prywatnymi lub ich następcami prawnymi, jak również z instytucjami publicznymi i prywatnymi. Prowadzenie wymiany informacji należy także do głównych obszarów działalności biura. Od badaczy i instytucji ze wszystkich części świata, a przede wszystkim od ofiar narodowego socjalizmu i ich spadkobierców, napływają **zapytania**. Biuro je opracowuje i udziela na nie

odpowiedzi. Informacje oraz związane z nimi poszukiwania i badania są bezpłatne⁴⁰.

Praca Komisji ds. badań proveniencyjnych doprowadziła do **restytucji** licznych dzieł sztuki i kultury z austriackich muzeów i zbiorów federalnych⁴¹. Szczególnym medialnym wydarzeniem był zwrot obrazu *W blasku księżycy* Edwarda Muncha z Galerii Austriackiej Belvedere, w czasie kadencji drugiego kierownika Komisji ds. badań proveniencyjnych, dr. Wenera Fürsina⁴². Wnuczka Almy Mahler-Werfel, Marina Fistulari-Mahler, bezskutecznie żądała wcześniej zwrotu obrazu, którego restytucja została odrzucona już w roku 1953⁴³. Obraz został użyzony przez Almę Mahler w roku 1937. Po „przyłączeniu do Rzeszy” w 1938 r. razem z mężem pochodzenia żydowskiego, Franzem Werflem, uciekła z Austrii, a wszystko, co posiadała, przekazała przyrodniej siostrze, Marie Eberstaller. Ojczym Almy Mahler, Carl Moll, kilka dni po „przyłączeniu do Rzeszy” odebrał obraz z Galerii Austriackiej, ale dwa lata później, dokładnie 17 kwietnia 1940 r., sprzedał go temu muzeum⁴⁴.

Według najnowszego stanowiska organ doradczy zalecał w listopadzie 2006 r. zwrot obrazu. Za decyzją przemawiała głównie nowa Ustawa o funduszu odszkodowawczym

z roku 2001, która w sytuacji występowania *wyjątkowej niesprawiedliwości* umożliwiała *zwrot pomimo prawomocnej decyzji*⁴⁵.

Z okazji dziesięciolecia istnienia Komisji ds. badań proveniencyjnych kierownictwo postanowiło opublikować częściowe **wyniki pracy naukowej** w wydawanych pismach tej Komisji. W pierwszym tomie przedstawiono powstanie Komisji oraz dziesięć lat jej działalności, z uwzględnieniem wyników pracy w muzeach oraz innych współpracujących instytucjach⁴⁶.

Często zdarza się, że do Komisji napływają pytania dotyczące handlu dziełami sztuki, a zwłaszcza pytania o ich pochodzenie z okresu przed wojną i w jej trakcie. To wzmożone zainteresowanie było impulsem do międzynarodowego sympozjum pt. „Zbierać sztukę, handlować sztuką” (Kunst sammeln – Kunst handeln), zorganizowanego przez Komisję w marcu 2011 roku. W ponad 30 referatach zaprezentowano wyniki międzynarodowych badań na temat handlu dziełami sztuki w latach 20. XX w. i jego uwikłań w okresie narodowego socjalizmu, które ocenia się dzisiaj jako część wygnania i polityki zniszczenia. Omówiono zarówno losy rozbitych kolekcji, ludzi zmuszonych do



1. Tom 1, *...istotnie więcej przypadków niż przypuszczano. 10 lat Komisji ds. badań proveniencyjnych*, red. Gabriele Anderl, Christoph Bazil, Eva Blimlinger, Oliver Kühschelm, Monika Mayer, Anita Stelzl-Gallian i Leonhard Weidinger, Böhlau Verlag: Wiedeń-Kolonia-Weimar 2009, ss. 569, il. 60 czarno-białych i barwnych, oprawa twarda, ISBN: 978-3-205-78183-7

1. Vol. 1. *... wesentlich mehr Fälle als angenommen. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung*, ed. Gabriele Anderl, Christoph Bazil, Eva Blimlinger, Oliver Kühschelm, Monika Mayer, Anita Stelzl-Gallian and Leonhard Weidinger, Böhlau Verlag: Vienna-Koln-Weimar 2009, 569 pp., 60 black-and-white and colour ill., hard cover, ISBN: 978-3-205-78183-7



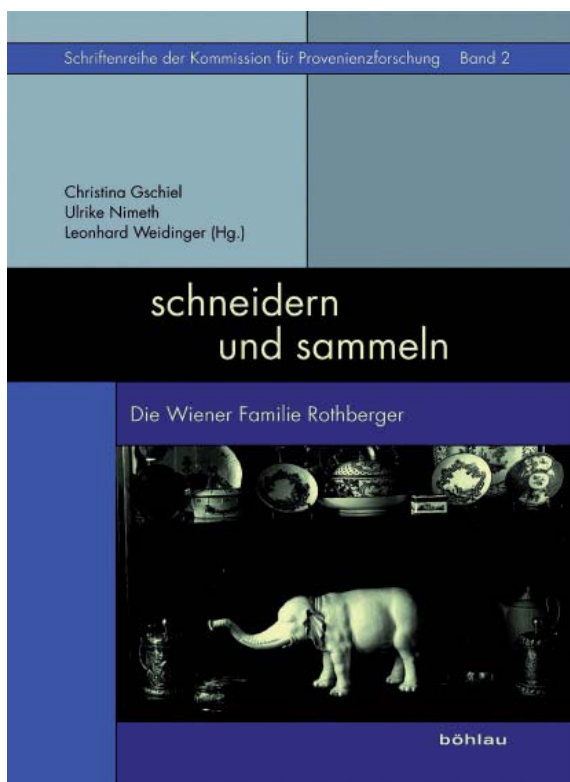
2. Tom 3, *Zbierać sztukę, handlować sztuką. Referaty międzynarodowego sympozjum w Wiedniu*, red. Eva Blimlinger i Monika Mayer, Böhlau Verlag: Wiedeń-Kolonia-Weimar 2012, ss. 324, 30 czarno-białych i barwnych ilustracji, oprawa twarda, ISBN: 978-3-205-78753-2

2. Vol. 3, *Kunst sammeln, Kunst handeln. Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*, ed. Eva Blimlinger and Monika Mayer, Böhlau Verlag: Vienna-Kol-Weimar 2012, 324 pp., 30 black-and-white and colour ill., hard cover, ISBN: 978-3-205-78753-2

ucieczki i pozbywających się mienia za cenę poniżej jego wartości, jak i spekulantów, którzy opanowali rynek sztuki. W 2012 r. w serii publikowanych pism ukazał się tom z obrad sympozjum⁴⁷.

Dwa pozostałe tomy serii są poświęcone poszczególnym kolekcjonerom. Tom drugi zawiera opis dziejów rodziny Rothberger, która niemal przez całe stulecie kształtowała gospodarcze i kulturalne życie Wiednia, i błyskawicznej zmiany jej losów po przyłączeniu Austrii do Rzeszy. Książka przedstawia wygnanie, utratę mienia i powojenne starania o odzyskanie konfiskat⁴⁸. Czwarty tom tej serii, który ukazał się w tym roku, nawiązuje do znanej kolekcji arystokratów rodu Czernin i sprzedaży jednego z najbardziej popularnych dzieł malarza Jana Vermeera van Delft *Sztuka malarska* do kolekcji Adolfa Hitlera. Po wojnie Jaromir Czernin, bez pozytywnego skutku, żądał zwrotu tego dzieła⁴⁹. W recenzjach dotyczących tego tomu określono go jako zajmujący, naukowy kryminał, odzwierciedlający dramatyczne losy rodziny Czernin⁵⁰.

Komplementarne projekty wynikają z praktyki pracy członków Komisji ds. badań proveniencyjnych, która sfinansowała dwa z nich. Pierwszy dotyczył stosowanego w Europie ewidencjonowania tylnych stron obrazów i znajdujących się na nich stempli. To doprowadziło do stworzenia bazy danych „cech proveniencyjnych”⁵¹. Kolejny projekt obejmował ewidencję i digitalizację katalogów aukcyjnych z okresu 1938–1945. Dzięki temu Komisja mogła się zaangażować w dalszy międzynarodowy projekt Muzeum Getty w Kalifornii, podczas którego udostępniono w ramach „German Sales Catalogs” wiedeńskie katalogi z Drotheum⁵². W dalszym ciągu przedstawiane jest organowi doradczemu *dossier* na temat konkretnych i na nowo znalezionych przypadków, a Komisja ds. badań proveniencyjnych także w przyszłości będzie brała udział w projektach oraz międzynarodowych i wspólnych przedsięwzięciach, w rozumieniu Zasad Konferencji Waszyngtońskiej, dotyczących dzieł sztuki skonfiskowanych przez nazistów⁵³.



3. Tom 2, *żyć i zbierać. Wiedeńska rodzina Rothberger*, red. Christina Gschiel, Ulrike Nimeth i Leonhard Weidinger, Böhlau Verlag: Wiedeń-Kolonia-Weimar 2010, ss. 333, liczne czarno-białe i barwne ilustracje, 1 CD-ROM, oprawa twarda, ISBN: 978-3-205-78414-2

3. Vol. 2, *schneidern und sammeln. Die Wiener Familie Rothberger*, ed. Christina Gschiel, Ulrike Nimeth and Leonhard Weidinger, Böhlau Verlag: Vienna-Koln-Weimar 2010, 333 pp., numerous black-and-white and colour ill., 1 CD-ROM, hard cover, ISBN: 978-3-205-78414-2

4. Tom 4, *Sprzedana „Sztuka malarska”. Obraz Jana Vermeera w 20 wieku*, red. Susanne Hehenberger i Monika Löscher, Böhlau Verlag: Wiedeń-Kolonia-Weimar 2013, ss. 339, liczne czarno-białe i barwne ilustracje, oprawa twarda, ISBN: 978-3-205-78816-4

4. Vol. 4, *Die verkaufte Malkunst. Jan Vermeers Gemälde im 20. Jahrhundert*, ed. Susanne Hehenberger and Monika Löscher, Böhlau Verlag: Vienna-Koln-Weimar 2013, 339 pp., numerous black-and-white and colour ill., hard cover, ISBN: 978-3-205-78816-4

Słowa – klucze: Komisja ds. badań proveniencyjnych, Ustawa o zwrocie zagarniętego mienia, narodowy socjalizm, sztuka rabunkowa, Ustawa o zwrocie dzieł sztuki, okupacja narodowych socjalistów, ofiary narodowego socjalizmu, wywłaszczenia dóbr sztuki i kultury, archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków.

Przypisy

- ¹ T. Brückler, *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien 1999, s. 423. Odnośnie do tekstów ustaw patrz także na stronie: <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=29&LID=1>.
- ² Otto Fritscher cytując rządowy projekt ustawy 305 BlgNR XIX GP, według którego w latach 1945-1960 ok. 10 000 dóbr kultury przekazano byłym właścicielom. O. Fritscher, *Warum der „Mauerbach-Schatz“ zweimal angeboten wurde. Die Österreichische Kunst – und Kulturgutbereinigung von 1969 bis 1986*, Diss., Univ. [praca doktorska] Wien 2011, s. 20. Według Ernsta Bachera spośród 18 500 dóbr kultury skonfiskowanych w okresie narodowego socjalizmu albo w ostatnich latach wojny przekazanych dobrowolnie w celu ich uratowania w ramach ochrony przeciwnotniczej już do 7 stycznia 1947 r. zwrócono ponad 13 000 obiektów prawnym właścicielom lub ich spadkobiercom (patrz T. Brückler, *Kunstraub...*, s. 7). Dokładna liczba restytuowanych obiektów nie jest znana. W ramach prowadzonych projektów częściowych, jak np. ewidencjonowanie wszystkich zagrabionych obiektów na podstawie materiałów ds. restytucji dotyczących danych osobowych (o zasobach archiwum BDA – Federalnego Urzędu ds. Zabytków – dalej w tekście będzie mowa) podejmowano próby kwantyfikacji zwrotów Republiki. Zob. przypis 41.
- ³ Archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji, Zbiory z Mauerbach, K.29 M.1b, Zl. 3997/66.
- ⁴ Do tzw. pozostałych zasobów monachijskich należały m.in. skonfiskowane obiekty na podstawie specjalnego rozporządzenia, „zastrzeżenie Hitlera” (Führervorbehalt), przeznaczone do zaplanowanego w Linz „Muzeum Hitlera”, oraz na wyposażenie zamku w Poznaniu, obiekty z zakupionych przez Bormanna do Obersalzberg i „Brązowego Domu” w Monachium, patrz: archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji, K. 27/1, M6 i K. 29, M1a; w 1952 r. przewieziono pozostałe zasoby z CACP w Monachium do Salzburga. Patrz: archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji, K. 29 M5b, Zl. 7896/71.
- ⁵ Tam m.in. przechowywano zarekwirowane obiekty ze zbiorów Czartoryskich (archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji K. 33); tam też wojska Stanów Zjednoczonych aresztowały byłego marszałka Rzeszy Hermanna Göringa, patrz: T. Brückler, *Kunstraub...*, s. 17.
- ⁶ Archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji,teczka z pracami Edith Podlesnigg.
- ⁷ Zadanie „punktów zbiorczych” polegało na tym, żeby składniki majątku osób prześladowanych w okresie narodowego socjalizmu, o ile do roku 1957 nie wniesiono wniosku o ich zwrot, gromadzić jako dzieła „nieposiadające spadkobierców” lub „których zwrotu nikt się nie domagał”, a w kolejnym etapie rozdzielić przychody z ich zbycia wśród ofiar narodowego socjalizmu. Patrz na ten temat: M. Werner, M. Władka, *Die Tätigkeit der Sammelstellen. Veröffentlichung der Österreichischen Historikerkommission. Vermögenszug während er NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigung seit 1945 in Österreich*, t. 28, s. 11.
- ⁸ Załącznik do Ustawy o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1969/294), „Dziennik Urzędowy Wiener Zeitung” z 2 września 1969 r., nr 202.
- ⁹ Uchwalono Ustawę federalną 27 czerwca 1969 r. o uregulowaniu stosunków własnościowych dóbr sztuki i kultury znajdujących się w posiadaniu Federalnego Urzędu ds. Zabytków. 1.KKBG, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1969/294).
- ¹⁰ O. Fritscher, *Warum...*, s. 21.
- ¹¹ Kolejnym medialnym impulsem był artykuł: A. Decker, *A legacy of Shame*, „ART News”, w którym autor oskarżał Republikę Austrii, że wyposażyła muzea w dzieła pochodzące z konfiskaty i wzbraniała się przed przejęciem współodpowiedzialności za prześladowanie ludności żydowskiej. Patrz: „ART News” z grudnia 1984 r., s. 54-76.
- ¹² Federalna Ustawa z 13 grudnia 1985 r. o zwrocie i odzyskaniu ówczesnych bezpiecznych dóbr sztuki i kultury, znajdujących się w posiadaniu Federacji (druga Ustawa o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1986/2, weszła w życie 1 lutego 1986 r., wersja ze zmianami w: „Federalny Dziennik Ustaw”, BGBl. 1995/515).
- ¹³ Federalna Ustawa z 11 lipca 1995 r., „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1995/515), tzw. Ustawa Mauerbach zmieniająca drugą Ustawę o zwrocie dzieł sztuki i dóbr kultury.
- ¹⁴ Mauerbach Benefit Sale, aukcja prowadzona przez Christie’s odbyła się w Austriackim Muzeum Sztuki Stosowanej (MAK) 29 października 1996 r.
- ¹⁵ *Martwe Miasto III* pochodziło ze zbiorów znanego za swoich czasów artysty kabaretowego Fritza Grünbauma, zamordowanego przez narodowych socjalistów w Dachau. Jak tylko okazało się, że osoby występujące z roszczeniem o zwrot obrazu, czyli Kathleen E. Reif i Rita Reif, nie miały prawa do przejęcia spadku, ponownie unieważniono zajęcie dzieła i obraz zwrócono do zbiorów Leopolda. Patrz: S. Niederacher, *Dossier Fritz Grünbaum*, Provenienzforschung bmukk – LMP, 30 czerwca 2010 r. Portret *Wally z Krumau* po trwającym dwanaście lat procesie i zaplacie 19 milionów dolarów spadkobiercom Lea Bondi-Jaray wrócił w lipcu 2010 r. do Muzeum Leopolda, patrz na: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wally_\(Schiele\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Wally_(Schiele)) oraz: T. Walzer, S. Tempel, *Unser Wien, Arisierung auf Österreichisch*, Berlin 2001, s. 175.
- ¹⁶ Ustawa federalna w sprawie zwrotu przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1998/181).
- ¹⁷ Ustawa federalna o zabezpieczeniu, przechowywaniu i korzystaniu z dóbr archiwum Federacji (Federalna Ustawa o archiwach) weszła w życie w 1999 r. („Federalny Dziennik Ustaw”, BGBl. 1999/162).
- ¹⁸ Ustawa federalna, zmieniająca Ustawę federalną w sprawie zwrotu przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów. Nowela do ustawy o zwrocie przedmiotów sztuki („Federalny Dziennik Ustaw”, BGBl. 2009/117).
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Uchwała Rady Gminy stolicy Federacji Wiednia z 29 kwietnia 1999 r., „Dziennik Ustaw miasta Wiedeń”, nr 30/1999.
- ²¹ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=30&LID=1>.
- ²² Styria („Krajowy Dziennik Ustaw”, LGBl. 2000/46), Górna Austria („Krajowy Dziennik Ustaw”, LGBl. 2002/29), Karyntia („Krajowy Dziennik Ustaw”, LGBl. 2003/49).
- ²³ Burgenland: uchwała rządu krajowego Burgenlandu z 12 listopada 2002 r., LAD –VD – B 718/2002; Dolna Austria: uchwała rządu krajowego Dolnej Austrii z 28 sierpnia 2002 r., Salzburg: uchwała rządu krajowego Salzburga z 10 stycznia 2003 r., Zl. 0/922 – 4153/2002, uchwała rządu krajowego Tyrolu z 3 lipca 2007 r., uchwała rządu krajowego Vorarlbergu z 16 grudnia 2003 r., Zl. PrsR – 480.26.
- ²⁴ Raport minister federacji ds. edukacji, nauki i kultury do Rady Krajowej w sprawie zwrotu przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów zgodnie z § 2 ust. 3 Ustawy federalnej, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 181/1998), 1998/1999, s. 1.
- ²⁵ Archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji, GZ. 31.923/3/1998, por.: A. Schallmeiner, *1998 – die Kommission für Provenienzforschung und der Weg zum Kunstrückgabegesetz*; patrz w: *10 lat Komisji ds. badań proveniencyjnych*, „Pisma Komisji ds. badań proveniencyjnych”, t. 1, Böhlau Wiedeń 2009, s. 36. Poszczególne zbiory objęte są badaniami z różnych okresów: Albertina 1938-1965, KHM 1938-1955, Galeria Austriacka 1938-1998.
- ²⁶ Zlecone zadanie odnosi się wyłącznie do istniejących obiektów sztuki, które podlegają restytucji, czyli do restytucji naturalnej. Fundusz narodowy Republiki na mocy ustawowej regulacji musiał od roku 1995 wypłacić świadczenia odszkodowawcze na rzecz ofiar narodowego socjalizmu, którym nie wypłacono odszkodowania albo wypłacono je w niewystarczającym zakresie – www.nationalfonds.at (Ustawa federalna o funduszu narodowym Republiki Austrii na rzecz ofiar narodowego socjalizmu), Ustawa o funduszu narodowym weszła w życie 27 kwietnia 1995 r., „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1995/432).

²⁷ Zob. przypis 24.

²⁸ Ustawa federalna, zmieniająca Ustawę federalną w sprawie zwrotu przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów. Nowela do Ustawy o zwrocie przedmiotów sztuki, „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 2009/117).

²⁹ Lista osób pracujących dla Komisji: <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=21&LID=1>.

³⁰ Opisy stanów faktycznych (*dossier*) przedstawiają wynik sprawdzenia stanów zbiorów. W idealnym przypadku *dossier* powinno opisywać całą historię skonfiskowanego dzieła sztuki. Dotychczas organowi doradczemu przedłożono ok. 400 *dossier*. Pomoc redakcyjna i merytoryczna przy sporządzaniu *dossier* przed ich przekazaniem organowi doradczemu jest zadaniem biura Komisji. Ponieważ *dossier* oprócz opisu obiektu zawierają także dane osobowe, które częściowo podlegają Ustawie o ochronie danych, są dostępne wyłącznie zespołowi osób zajmujących się badaniami proveniencyjnymi w muzeach.

³¹ Członkowie organu doradczego to przedstawiciele resortów prawa, edukacji, gospodarki i obrony kraju oraz prokuratury finansowej, a także eksperci z historii i historii sztuki, patrz: „Federalny Dziennik Ustaw” (BGBl. 1998/181).

³² Spis wszystkich opublikowanych raportów: <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=26&LID=1>.

³³ Ograniczenie wywozu „przedmiotów o znaczeniu historycznym, kulturalnym i o znaczeniu dla sztuki” obowiązywało w Austrii już w latach 1918 lub 1923, kiedy wydano ewentualnie nowelizowaną Ustawę o zakazie wywozu („Federalny Dziennik Ustaw”, BGBl. 1923/533). Tym samym uregulowano kwestię ryzyka wywozu lub sprzedaży wartościowych narodowych dóbr sztuki i kultury. Zakazem wywozu nie były objęte dzieła twórców jeszcze żyjących lub zmarłych przed 20 laty.

³⁴ Należałoby tu podać przykład rodziny Rothschildów i przekazania przez nią w formie darowizny na rzecz muzeów po roku 1945, jakie miały miejsce po restytucji obiektów i późniejszej odmowie wywozu, patrz: *10 lat Komisji ds. badań proveniencyjnych, pisma Komisji ds. badań proveniencyjnych...*, s. 47.

³⁵ Za czasów kierownictwa prof. dr. Theodora Brücklera, byłego archiwisty Federalnego Urzędu ds. Zabytków, otwarto i udostępniono archiwum i opracowano pierwsze przypadki (Rothschild, Lederer, Bloch-Bauer i Czacowicka).

³⁶ Spis wnioskodawców: <http://www.provenienzforschung.gv.at/fileitem.aspx?ID=8>.

³⁷ Archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków, materiały ds. restytucji, K. 8, M.9, fol. 19; Obszerne materiały archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków stanowiły m.in. podstawę ewidencji wiedeńskich zbiorów Karola Lanckorońskiego, opisanych przez: J. Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoroński i jego wiedeńskie zbiory*, Kraków 2010.

³⁸ Biuro Komisji ds. badań proveniencyjnych udostępniło Niemieckiemu Muzeum Historycznemu w Monachium kartotekę CACP Monachium ze zbiorów materiałów ds. restytucji Federalnego Archiwum ds. Zabytków, patrz http://www.dhm.de/datenbank/ccp/prj_dhm_ccp/ccp_einleitung_de.pdf.

³⁹ Lista pojedynczych podzbiorów fotograficznych, patrz: <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=49&LID=1>.

⁴⁰ Współpraca m.in. z: New York Banking Department, jednostką ds. koordynacji w zakresie utraty dóbr kultury w Magdeburgu, Commission for Looted Art in Europe, Interpolem i różnymi ambasadami.

⁴¹ Uwzględniając stan z roku 2010, zwrócono ofiarom narodowego socjalizmu lub ich spadkobiercom w sumie ok. 27 000 obiektów zgodnie z Ustawą o zwrocie dóbr kultury z 1998 r.

⁴² dr Werner Fürsinn (ur. 1938), były Prezes Senatu Trybunału Administracyjnego, zaangażowany w prace Komisji w latach 2005-2007.

⁴³ W roku 1999 organ doradczy nawiązał do decyzji Nadzrdnej Komisji w sprawie zwrotów z roku 1953: *W postanowieniu stwierdzono, że nabycie przez Austriacką Galerię nie odbyło się na mocy aktu o konfiskacie, lecz zarządzenia uprawnionych do tego sprzedawców*, patrz: 3 raport Federalnej Minister Edukacji, Gospodarki i Kultury do Rady Narodowej o zwrocie przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów, 2000-2001, s. 11.

⁴⁴ W. Fürsinn, *Der Zerrissene. Die Rolle des Wiener Malers Carl Moll in der Rückgabesache betreffend ein Gemälde von Edvard Munch an die Erbin nach Alma Mahler-Werfel – Eine Ehrenrettung?*, w: *10 lat Komisji ds. badań proveniencyjnych...*, s. 342.

⁴⁵ W uchwale z 8 listopada 2006 r. zalecono zwrot obrazu Muncha, patrz: 7 raport Federalnej Minister Edukacji, Gospodarki i Kultury do Rady Narodowej o zwrocie przedmiotów sztuki z austriackich muzeów federalnych i zbiorów, 2005-2006, s. 35.

⁴⁶ *10 Jahre Kommission für Provenienzforschung/ Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, t. 1, wyd. G. Anderl, Ch. Bazil, E. Blimlinger, O. Kühschelm, M. Mayer, A. Stelzl-Gallian und L. Weidinger, Böhlau Wien 2009.

⁴⁷ *Kunst sammeln - Kunst handeln, Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien/Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, t. 3, wyd. E. Blimlinger und M. Mayer, Böhlau Wien 2011.

⁴⁸ *Die Wiener Familie Rothberger/Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, t. 2, wyd. Ch. Gschiel, U. Nimeth und L. Weidinger, 2010, Böhlau Wien 2010.

⁴⁹ *Die verkaufte Malkunst/Jan Vermeers Gemälde im 20. Jahrhundert Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, t. 4, wyd. S. Hehenberger und M. Löscher, 2013, Böhlau Wien 2012.

⁵⁰ E. P. Strobl, „Salzburger Nachrichten” z 2 kwietnia 2013.

⁵¹ Badacze i osoby zainteresowane, które mogłyby aktywnie wprowadzać dane, są proszone o wymianę informacji, prosimy pisać pod adresy emailowe: christina.gschiel@theatermuseum.at i rene.schober@uni-ak.ac.at.

⁵² Możliwość poszukiwania w katalogach online, patrz: http://www.getty.edu/research/tools/provenance/german_sales.html.

⁵³ Washington Conference on Holocaust – Era Assets, November 30-December 3, 1998.

DIE KOMMISSION FÜR PROVENIENZFORSCHUNG GRÜNDUNGSGESCHICHTE UND GRUNDLAGEN DER TÄTIGKEIT

Anita Stelzl-Gallian

Vorgeschichte

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg erließ die Republik Österreich insgesamt sieben Rückstellungsgesetze sowie zwei Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetze und die Gesetzes- novelle zum 2. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetze (KKBG)¹. Die Rückstellungen betreffen größtenteils Liegenschaften, doch wurde auch ein Teil der während der NS-Zeit entzogenen Kunst- und Kulturgüter an Opfer des Nationalsozialismus oder deren Nachkommen restituiert².

In den späten 1960er Jahren führte die Republik Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Bücher, deren „rechtliches Schicksal unbekannt war“³, in einem Depot des Bundesdenkmalamtes (Skladnica urzedu do ochony dzieł sztuki) in der nahe bei Wien gelegenen, ehemaligen Kartause Mauerbach zusammen. Es handelte sich um Objekte von sehr unterschiedlicher Herkunft, einiges stammte aus dem sogenannten „Münchener Restbestand“⁴, aber auch um Objekte aus den Bestände des ehemaligen SS-Depot in Schloss Fischhorn in Bruck an der Großglocknerstraße⁵,

um Restbestände aus dem Salzbergwerk Altaussee, aus den Depots in Wien, Linz und Salzburg, und um Kunstgegenstände, die nach Abzug der Besatzungsmächte in deren Kommandanturen und anderen Dienststellen vorgefunden wurden, schließlich um zurückgebliebene Objekte in den Bergungsorten des Reichstatthalters, um „herrenloses Gut“ aus dem Depot der Finanzlandesdirektion für Wien, Niederösterreich und Burgenland⁶, und auch um von den „Sammelstellen“ zusammengetragene Objekte⁷.

1966 wurde der gesamte in Mauerbach gelagerte Bestand erfasst. Gemäß der in der Wiener Zeitung 1969 publizierte Auflistung handelte es sich um 8422 Kunst- und Kulturgüter⁸. Die Liste enthält noch Bücher, numismatische Bestände und klösterliche Schätze.

Nach der Verabschiedung des 1. Kunst- und Kulturgütersbereinigungsgesetzes 1969⁹, das die Übergabe der in Mauerbach gelagerten Kunst- und Kulturgüter an die rechtmäßigen EigentümerInnen vorsah, konnten nur 269 Objekte ausgefolgt werden¹⁰, während mehrere tausend Objekte in staatlicher Verwaltung verblieben¹¹. Als zehn Jahre nach der Erlassung des 2. Kunst- und Kulturbereinigungsgesetzes¹² immer noch unbeanspruchte Objekte im Depot lagerten, verpflichtete sich die Republik, diese Objekte zu Gunsten der Opfergruppen zu versteigern. Diese „herrenlosen“ Kulturgüter wurden auf Basis des so genannten „Mauerbach-Gesetzes“¹³ dem Bundesverband der Israelitischen Kultusgemeinden Österreichs zu Verwertung übergeben und 1996 durch das Auktionshaus Christie's in Wien versteigert¹⁴. Daraufhin war man der Überzeugung, das Problem der entzogenen Kunstgegenstände bereinigt zu haben.

Im Jänner 1998 löste die Beschlagnahme zweier Bilder von Egon Schiele aus der Sammlung Rudolf Leopold (Wally aus Krumau und Tote Stadt III)¹⁵ während einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York jedoch erneut eine Debatte um im Besitz von Museen befindliche „arisierte“ oder abgepresste Kunstobjekte aus.

Als Reaktion auf diese „Raubkunst“-Debatte wurde bereits im März desselben Jahres durch die damalige Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Elisabeth Gehrler, eine an den Museen und in den Sammlungen des Bundes tätige **Kommission für Provenienzforschung** eingesetzt.

Am 5. Dezember 1998 trat das **Kunstrückgabegesetz** (ustawa o zwrocie dzieł sztuki) in Kraft, das sich auf folgende Tatbestände bezog:

1. *Kunst- und Kulturgegenstände, die Gegenstand von Rückstellungen an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger von Todes wegen gewesen sind und nach dem 8. Mai 1945 im Zuge eines darauf folgenden Verfahrens nach den Bestimmungen des Ausfuhrverbotsgesetzes unentgeltlich in das Eigentum des Bundes übergegangen waren und sich noch immer im Eigentum des Bundes befinden*

2. *Kunstgegenstände, die zwar rechtmäßig in das Eigentum des Bundes übergegangen sind, jedoch zuvor Gegenstand eines Rechtsgeschäftes gemäß § 1 des Bundesgesetzes vom 15. Mai 1946 über die Nichtigkeitserklärung von Rechtsgeschäften und sonstigen Rechtshandlungen gewesen sind, die während der deutschen Besetzung Österreichs erfolgt sind, in das Eigentum der Republik Österreich gelangt sind und sich noch im Eigentum des Bundes befinden*

3. *Kunstgegenstände, die nach Abschluss von Rückstellungsverfahren nicht an die ursprünglichen Eigentümer oder deren Rechtsnachfolger von Todes wegen zurückgegeben werden konnten, als „herrenloses Gut“ unentgeltlich in das Eigentum des Bundes übergegangen sind und sich noch im Eigentum des Bundes befinden*¹⁶.

Zur Beforschung der Fälle sollten alle dem Ministerium untergeordneten Archive für die Provenienzforscher zugänglich gemacht werden¹⁷.

Die Praxis zeigte sehr bald, dass manche Stellen des Gesetzes zu eng formuliert waren. War in der ursprünglichen Fassung nur von Kunstgegenständen in Bundesmuseen und Sammlungen des Bundes die Rede, so schließt das novellierte Gesetz explizit auch das „sonstige bewegliche Kulturgut“ aus dem „sonstigen Bundeseigentum“ mit ein¹⁸. Auch der zu untersuchende Zeitraum wurde erweitert und die Einschränkung auf Entziehungen auf dem Gebiet der Republik Österreich fiel weg: Das Gesetz bezieht sich nun auch auf Objekte „die zwar rechtmäßig in das Eigentum des Bundes übergegangen sind, jedoch zwischen dem 30. Jänner 1933 und dem 8. Mai 1945 in einem Herrschaftsgebiet des Deutschen Reiches außerhalb des Gebietes der heutigen Republik Österreich Gegenstand eines Rechtsgeschäftes oder einer Rechtshandlung waren“¹⁹.

Nicht in diese Gesetzgebung inkludiert sind die österreichische Städte, Gemeinden und Länder. Sie folgten jedoch vielfach mit Landesgesetzen oder Gemeinderatsbeschlüssen dem Beispiel des Bundes. Die Stadt Wien verpflichtete sich bereits im April 1999 zur Rückgabe der „bedenklichen“ Erwerbungen und Widmungen²⁰, bald kam es auch seitens der Städte Linz, Lienz und Stockerau zu entsprechenden Regelungen²¹. Auch drei Bundesländer – und zwar die Steiermark, Oberösterreich sowie Kärnten²², erließen Rückgabegesetze. Weitere Landesregierungen – die des Burgenlands, Niederösterreichs, Salzburgs, Tirols und Vorarlbergs – fassten Beschlüsse betreffend die Rückgabe von Kunstobjekten²³.

Der **Auftrag** an die Kommission für Provenienzforschung besteht darin, „die in der Zeit zwischen 1938 und 1945 erworbenen Kunst- und Kulturgegenstände sowie die Restitutionen nach dem Zweiten Weltkrieg systematisch zu katalogisieren, um alle Fragen der Besitzverhältnisse während der NS-Herrschaft und der unmittelbaren Nachkriegszeit zu klären und auf Basis des vorhandenen Archivmaterials in den Sammlungen des Bundes und im Bundesdenkmalamt den Rechtstitel der Republik Österreich an diesen Gegenständen zu überprüfen“²⁴. Der Auftrag schloss Institutionen wie die Graphische Sammlung Albertina, die Österreichische Galerie Belvedere, das Technische Museum, das Museum für Völkerkunde, das Kunsthistorische Museum, das Naturhistorische Museum, das Museum für angewandte Kunst, das Museum moderner Kunst Sammlung Ludwig, die Nationalbibliothek, das Pathologisch-anatomisches Bundesmuseum und die Bundesmobilienvverwaltung mit ein. Bundesministerin Elisabeth Gehrler ging davon aus, dass alle Objekte untersucht werden sollten, die zwischen 1938 und etwa 1960 in den Besitz der Republik gelangt waren²⁵. Die Besonderheit des Auftrages besteht darin, dass es keiner Antragstellung von Seiten Geschädigter bedarf und keine Fristen gebunden ist²⁶.

Das **Forscherteam** bestand anfänglich aus den Archivaren und Archivarinnen der Bundesmuseen, wobei für die

Bewältigung der Aufgabe zwei Jahre veranschlagt wurden²⁷. In dem eingeräumten Zeitraum ließ sich jedoch das klar formulierte Ziel nicht erreichen. Man beschäftigte daher zusätzlich Kräfte auf der Basis von Werkverträgen. Es fehlte jedoch nach wie vor an präzisen Vorgaben, wie die Aufgabe im Konkreten durchgeführt werden sollte. Die ForscherInnen stießen bei ihrer Arbeit in den Museen, zunächst nicht selten auf mangelnde Kooperationsbereitschaft und ungeordnete Archive.

Es dauerte noch weitere Jahre bis auch die Kommission für Provenienzforschung 2009 durch die Novelle des Kunstrückgabegesetzes einen gesetzlichen Rahmen erhielten²⁸.

Seit 2010 konnten die Mitglieder der Kommission an den jeweiligen Museen angestellt werden. Die Finanzierung trägt weiterhin der Bund, um die notwendige Unabhängigkeit bei der Erfüllung des Auftrags zu gewährleisten. Die Museumsdirektionen stellen den ProvenienzforscherInnen die Arbeitsräume und die technische Ausstattung zur Verfügung. Die Forscher sind dazu verpflichtet, ihre Arbeitsergebnisse der Leitung der Kommission für Provenienzforschung zu übermitteln. Inzwischen ist das aus KunsthistorikerInnen und HistorikerInnen, bestehende Team der vielfältigen Aufgabenstellung entsprechend gewachsen²⁹.

Die **Kommission für Provenienzforschung** gilt heute europaweit als erste staatliche Einrichtung, in deren Forschungen ein gesetzlicher Auftrag vollzogen wird. Diesem Auftrag entsprechend erstellen die Mitglieder Sachverhaltsdarstellungen (Dossiers)³⁰ zu einzelnen Fällen, auf deren Grundlage der Beirat³¹ zu einer Einschätzung gelangt und eine Empfehlung an die entsprechende Ressortleitung (heute: Ministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) betreffend die Rückgabe oder Nichtrückgabe der jeweiligen Kunst- und Kulturgüter ausspricht. Die Sitzungen des Beirats sind nicht öffentlich. Auf der Homepage der Kommission für Provenienzforschung werden jedoch schon vorab die behandelten Fälle und anschließend die Ergebnisse der Sitzungen bekannt gegeben.

Bei Empfehlung der Rückgabe werden in der Folge die rechtmäßigen Erben und Erben ausgeforscht. Die in vielen Fällen sehr schwierige Aufgabe, die Erben zu suchen und die Erbberechtigung zu überprüfen, hat die Abteilung für Restitutionsangelegenheiten der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (IKG Wien) übernommen. Sie wird dabei vom Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus unterstützt.

Die Kommission für Provenienzforschung ist verpflichtet, den Nationalrat jährlich über die erfolgten Rückgaben von Kunstgegenständen zu informieren. Der Bericht wird dem Parlament präsentiert und von diesem zur Kenntnis genommen³².

Sitzungen der Kommission für Provenienzforschung an denen ein über die Bundesmuseen erweiterter Kreis von ProvenienzforscherInnen zum fachlichen Austausch teilnimmt, finden mindestens einmal jährlich statt. Für die Sitzungen werden die mit Provenienzforschungsagenden befassten ForscherInnen aus Wien, aus Museen in den Bundesländern, von der Israelitischen Kultusgemeinde,

dem Nationalfonds, dem Dorotheum, dem Wien Museum, der Claims Conference (Conference on Jewish Material Claims against Germany / Committee for Jewish Claims on Austria) und diversen Archiven und Bibliotheken eingeladen.

Die heutige Leitung der Kommission für Provenienzforschung gliedert sich in eine administrative Leitung unter Dr. Christoph Bazil und Dr. Heinz Schödl sowie eine wissenschaftliche Koordination in der Person von Mag.^a Eva Blimlinger, Rektorin der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Das **Büro der Kommission für Provenienzforschung** als Koordinierungsstelle der Provenienzforschung des Bundes ist nicht ohne inhaltlichen Konnex in den Räumlichkeiten der österreichischen Denkmalbehörde (Bundesdenkmalamt mit Sitz in der Wiener Hofburg) angesiedelt. Der Denkmalbehörde war unter anderem durch die spezifisch österreichische Ausfuhrgesetzgebung³³, die während der NS-Zeit weiter in Kraft blieb, eine zentrale Rolle bei der Entziehung von Kulturgut zugewiesen worden. Die Möglichkeit der Ausfuhrsperrung wurde nach 1938 dazu missbraucht, Kulturgüter zu enteignen. Das Aktenmaterial dieser Behörde stellte daher nach Kriegsende eine zentrale Quelle für die Recherchen bei Rückstellungsmöglichkeiten dar, insbesondere auch, wenn es darum ging, für die Zeit nach 1945 einen Zusammenhang zwischen der Verweigerung von Ausfuhrgenehmigungen und Widmungen an Museen nachzuweisen. Andererseits war der erste Leiter der Kommission für Provenienzforschung, Prof. Dr. Ernst Bacher (1935 – 2005), in seiner Funktion als Generalkonservator des Bundesdenkmalamtes nicht nur mit Denkmalbehörde und den Bundesmuseen vertraut, sondern auch maßgeblich am Entwurf für das Kunstrückgabegesetz beteiligt³⁴.

Die erste systematische Erschließung des **Archivs** des Bundesdenkmalamtes begann in den frühen 1990er Jahren³⁵. Es beherbergt umfangreiche Ausfuhrmaterialien, die sich in die Ausfuhrakten und ca. 18.000 Ausfuhrformulare gliedern. Diese sind beinahe vollständig vorhanden und umfassen die Jahre 1938 bis 1945. Sie enthalten Informationen zu den jeweiligen Personen – Adresse, Ausreisdatum, gesetzliche Vertreter, Speditionen – sowie über die Kunstobjekte, deren Ausfuhr bewilligt oder nicht bewilligt wurde. In der Zwischenzeit ist ein großer Teil des Bestandes (1919 bis 1977) elektronisch erfasst und für die Recherche abrufbar.

Neben den Ausfuhrmaterialien beherbergt das Archiv den Bestand der so genannten „Restitutionsmaterialien“. Sie umfassen den Zeitraum von 1938 bis in die 1980er Jahre und sind in drei Hauptgruppen gegliedert:

- 1) Die „allgemeinen“ Materialien betreffen die Komplexe Bergungen, Sicherstellungen, Beschlagnahmungen und Verteilung. Es handelt sich um Korrespondenzen, denen Informationen zum Schicksal von Objekten zu entnehmen sind, um Transportlisten und Ursprungslisten (größenteils betreffend enteignete Sammlungen mit handschriftlichen Vermerken zur Deponierung, späteren Ausfuhr oder Rückgabe der Objekte an die EigentümerInnen bzw. deren RechtsvertreterInnen). Die so genannte „Posse-Korrespondenz“ gibt Einblick in die Erwerbungspraxis von Hitlers „Sonderbeauftragtem“ Hans Posse und dessen Nachfolger. Weiteres Material bezieht sich auf

Restitutionsfragen innerhalb von Österreich, aber auch anderer europäischer Staaten und der USA.

2) Eine weitere Aktegruppe stellen personenbezogene Restitutionsmaterialien dar, die Recherchen über das Schicksal von Kulturgütern in der Kriegs- und Nachkriegszeit ermöglichen. Die Materialien dokumentieren Amtshandlungen und enthalten persönliche Korrespondenzen. Die Aktenmappen sind alphabetisch geordnet, in der Regel nach dem Namen der AntragstellerInnen. Der Grossteil der Mappen wurde erst nach 1945, im Zuge von Restitutionsanträgen, angelegt. Sie dienen auch als Belege für erfolgte Rückgaben. Die Namen der Personen, zu denen solche Mappen vorhanden sind, sind auf der Homepage der Kommission für Provenienzforschung öffentlich abrufbar³⁶. In den Materialien sind auch Namen polnischer Bürger und bedeutende Sammler enthalten z.B. Graf Anton Lanckoronski, dessen Sammlung im November 1939 durch die Staatspolizeistelle Wien beschlagnahmt wurde³⁷.

3) Die dritte Gruppe stellen die Fotobestände dar. Es handelt sich unter anderem um die so genannten „Property Cards“ des „Central Art Collecting Point“ (CACP)³⁸. Vorhanden ist auch eine Kartei des ehemaligen Zentraldepots in der Neuen Burg, in dem die beschlagnahmten Bestände gelagert worden waren³⁹, sowie Kataloge des Auktionshauses Dorotheum.

Die Erschließung des Archivs, die Auswertung der Materialien sowie die Betreuung von ArchivbenutzerInnen gehören zu den Aufgaben des Büros der Kommission für Provenienzforschung. Ein Akten- und Informationsaustausch erfolgt unter anderem über interne Plattformen, die für die ProvenienzforscherInnen angelegt worden sind.

Die Rekonstruktion von Kunstsammlungen, die Erfassung bedenklicher Provenienzen von Kulturgütern in den Sammlungen des Bundes setzen einen weltweiten Informationsaustausch sowohl mit privaten EigentümerInnen bzw. deren RechtsnachfolgerInnen, als auch mit öffentlichen und wie privaten Einrichtungen voraus. Auch dieser Austausch gehört zu den Schwerpunkten der Tätigkeit des Büros. Es gehen **Anfragen** von ForscherInnen und Institutionen aus allen Teilen der Welt sowie vor allem von Nachkommen von NS-Opfern ein. Sie werden vom Büro bearbeitet und beantwortet. Die Auskünfte und damit verbundene Recherchen sind kostenfrei⁴⁰.

Die Arbeit der Kommission für Provenienzforschung führte zur Restitution zahlreicher Kunst- und Kulturgüter aus österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen⁴¹.

Ein auch medial besonders beachtetes Ereignis stellte die Rückgabe des Bildes „Sommernacht am Strand“ von Edvard Munch aus der Österreichische Galerie Belvedere während der Wirkungsperiode des zweiten Leiters der

Kommission für Provenienzforschung, Dr. Werner Fürsinn⁴² dar. Vergeblich hatte die Enkelin von Alma Mahler-Werfel, Marina Fistulari-Mahler, zuvor die Rückgabe des Gemäldes gefordert, dessen Restitution bereits 1953 abgelehnt worden war⁴³. Das Bild war eine Leihgabe Alma Mahlers aus dem Jahr 1937 gewesen. Nach dem „Anschluss“ 1938 war sie mit ihrem jüdischem Ehemann, Franz Werfel, aus Österreich geflüchtet und hatte ihr Hab und Gut an ihre Halbschwester, Marie Eberstaller übertragen. Alma Mahlers Stiefvater, Carl Moll, holte das Bild wenige Tage nach dem „Anschluss“ aus der Österreichischen Galerie ab, verkaufte es aber zwei Jahre später, nämlich am 17. April 1940, dem Museum⁴⁴.

Nach einer neuerlichen Befassung empfahl der Beirat im November 2006 die Rückgabe des Bildes. Maßgeblich für die Entscheidung war das neue Entschädigungsfondsgesetz von 2001, das beim Vorliegen „extremer Ungerechtigkeit“ eine „Rückstellung trotz rechtskräftiger Entscheidung“ ermöglicht⁴⁵.

Anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Kommission für Provenienzforschung (2008) beschloss deren Leitung, Teil- **Ergebnisse der wissenschaftlichen Arbeit** im Rahmen der neu begründeten Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung zu publizieren. 2013 ist bereits der vierte Band dieser Schriftenreihe erschienen⁴⁶.

Nicht selten wird die Kommission auch mit Anfragen seitens des Kunsthandels zu Vorprovenienzen von Objekten konfrontiert. Dieses verstärkte Interesse war mit ein Anstoß für ein internationales Symposium zum Thema „Kunst sammeln – Kunst handeln“, das die Kommission 2011 veranstaltete. Es wurden Forschungsergebnisse unter anderem zum Kunsthandel in den 1920er Jahren und seinen Verstrickungen während der Zeit des Nationalsozialismus präsentiert⁴⁷. 2012 ist der Tagungsband in der Schriftenreihe erschienen⁴⁸.

Komplementäre Projekte resultieren aus der Arbeitspraxis der Kommissionsmitglieder. So führte die Erfassung der Rückseiten von Gemälden und dort angebrachten Stempeln zur Schaffung einer Datenbank der „Provenienzmerkmale“⁴⁹. Ein weiteres Projekt war die digitale Erfassung der Auktionskataloge von 1938 bis 1945. Beide Projekte werden von der Kommission für Provenienzforschung finanziert. Mit dem Ergebnis der Digitalisierung konnte sich die Kommission für Provenienzforschung an einem internationalen Projekt des Getty Museums, in dem die „German Sales Catalogs“ zugänglich gemacht wurden, beteiligen⁵⁰.

Weiterhin werden dem Beirat Dossiers zu konkreten Fällen vorgelegt, und die Kommission für Provenienzforschung wird sich auch künftig im Sinne der Washingtoner Prinzipien⁵¹ an Projekten und internationalen Kooperationen beteiligen.

Stichwort: Schlüsselwort, Kommission für Provenienzforschung, Rückstellungsgesetz, Nationalsozialismus, Raubkunst, Kunstrückgabegesetz, NS-Herrschaft, NS-Opfer, Entziehung von Kulturgut, Archiv des Bundesdenkmalamtes.

¹ Theodor Brückler, *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien 1999 Wien, S.423. Zu den Gesetzestexten siehe auch: <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=29&LID=1>.

² Otto Fritscher zitiert die Regierungsvorlage 305 BlgNR XIX GP, wonach zwischen 1945 und 1960 etwa 10.000 Kulturgüter an die ehemaligen EigentümerInnen ausgefolgt worden seien. Siehe Otto Fritscher, *Warum der „Mauerbach-Schatz“ zweimal angeboten wurde. Die Österreichische Kunst – und Kultur-*

gutbereinigung von 1969 bis 1986, Diss., Univ. Wien 2011, S. 20. Laut Ernst Bacher wurden von 18.500 während der NS-Zeit beschlagnahmten oder in den letzten Kriegsjahren freiwillig zur Luftschutzbergung übergebenen Kulturgütern bereits bis zum 7. Jänner 1947 über 13.000 Objekte an die rechtmäßigen EigentümerInnen oder deren Nachkommen zurückgegeben (siehe Brückler, S. 7). Eine genaue Zahl der restituierten Objekte liegt nicht vor. In Teilprojekten, wie beispielsweise der Erfassung aller entzogenen Objekte aus dem personenbezogenen Restitutionsmaterialien (Bestand des BDA-Archivs – später im Text wird darauf eingegangen werden) wird versucht, die Rückgaben der Republik zu quantifizieren.

³ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Mauerbachbestand, Zl. 3997/66, K.29 M1b.

⁴ Der so genannte „Münchener Restbestand“ bestand aus den auf Basis des „Führervorbehalts“ entzogenen Vermögenswerten, die für das in Linz geplante „Führer-Museum“, die Ausstattung des Schlosses Posen, Objekten aus Bormann-Ankäufen für den Obersalzberg und das „Braune Haus“ in München, siehe in: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K. 27/1, M6 und K. 29, M1a; 1952 wurde dieser „Restbestand“ aus dem CACP München nach Salzburg überführt. Siehe in: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K. 29 M5b, Zl. 7896/71.

⁵ Dort hatte man unter anderem die beschlagnahmten Objekte aus der Sammlung Czartoryski aufbewahrt, in: BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien K. 33; US-Truppen verhafteten dort den ehemaligen Reichsmarschall Hermann Göring, siehe Gerhard Sailer, in: Theodor Brückler, S. 17.

⁶ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, Arbeitsmappe Edith Podlesnigg.

⁷ Die Aufgabe der „Sammelstellen“ bestand darin, die Vermögenswerte von während der NS-Zeit verfolgten Personen, sofern sie bis 1957 nicht durch einen Rückstellungsantrag beansprucht worden waren, als „erbloses“ oder „unbeanspruchtes“ Vermögen zu sammeln und in einem zweiten Schritt den Verwertungserlös an die Opfer des Nationalsozialismus zu verteilen. Siehe dazu Margot Werner/Michael Wladika, *Die Tätigkeit der Sammelstellen. Veröffentlichung der Österreichischen Historikerkommission. Vermögenszug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigung seit 1945 in Österreich*, Bd. 28, S. 11.

⁸ Anlage zum KKBG BGBl. 1969/294, Amtsblatt der Wiener Zeitung vom 2. September 1969, Nr. 202.

⁹ Das Bundesgesetz vom 27. Juni 1969 über die Bereinigung der Eigentumsverhältnisse des im Gewahrsam des Bundesdenkmalamtes befindlichen Kunst- und Kulturgutes wird beschlossen. (1.KKBG BGBl 1969/294).

¹⁰ Fritscher, S. 21.

¹¹ Einen weiteren medialen Anstoß gab der Artikel „A legacy of Shame“ von Andrew Decker in der Zeitschrift „ART News“, in dem der Autor die Republik Österreich beschuldigte, ihre Museen mit aus Entziehungen stammenden Mitteln ausgestattet und sich geweigert zu haben, die Mitverantwortung für die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung zu übernehmen. Siehe ARTNews, Dezember 1984, S. 54-76.

¹² Das Bundesgesetz vom 13. Dezember 1985 über die Herausgabe und Verwertung ehemals herrenlosen Kunst- und Kulturgutes, das sich im Eigentum des Bundes befindet (2. KKBG BGBl. 1986/2) trat am 1. Februar 1986 in Kraft, abgeändert mit BGBl 1995/515.

¹³ Bundesgesetz vom 11. Juli 1995, BGBl. 1995/515, das so genannte „Mauerbach-Gesetz“ mit dem das 2. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz geändert wurde.

¹⁴ Mauerbach Benefit Sale, 29. Oktober 1996, im Österreichischen Museum für angewandte Kunst (MAK).

¹⁵ Die „Tote Stadt“ III stammte aus der Sammlung des seinerzeit berühmten Kabarettisten Fritz Grünbaum, der von den Nationalsozialisten in Dachau ermordet wurde. Nachdem sich herausgestellt hatte, dass die das Bild beanspruchenden Personen, Kathleen E. Reif und Rita Reif, nicht erberechtigt waren, wurde die Beschlagnahme kurz darauf wieder aufgehoben und das Bild an die Sammlung Leopold zurückgegeben. Siehe in: Sonja Niederacher, Dossier Fritz Grünbaum, Provenienzforschung bmukk – LMP, 30. Juni 2010; Das Bildnis „Wally“ aus Krumau kehrte nach einem zwölf Jahre dauernden Prozess und der Zahlung von 19 Millionen Dollar an die Erben nach Lea Bondi-Jaray im Juli 2010 ins Leopold-Museum zurück, siehe in: [http://de.wikipedia.org/wiki/Wally_\(Schiele\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Wally_(Schiele)), siehe auch in: Tina Walzer/Stefan Tempel, *Unser Wien, Arisierung auf Österreichisch*, Berlin 2001, S. 175.

¹⁶ Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen (BGBl. 1998/181).

¹⁷ Das Bundesgesetz über die Sicherung, Aufbewahrung und Nutzung von Archivgut des Bundes (Bundesarchivgesetz) trat 1999 in Kraft (BGBl. I 1999/162).

¹⁸ Bundesgesetz, mit dem das Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen geändert wird. Novelle zum KRG (BGBl 2009/117).

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Beschluss des Gemeinderates der Bundeshauptstadt Wien vom 29. April 1999, in Amtsblatt der Stadt Wien, Nr. 30/1999.

²¹ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=30&LID=1>

²² Steiermark (LGBL 2000/46), Oberösterreich (LGBL 2002/29) Kärnten (LGBI 2003/49).

²³ Burgenland: Beschluss der burgenländischen Landesregierung vom 12. November 2002, LAD –VD –B 718/2002; Niederösterreich: Beschluss der Niederösterreichischen Landesregierung vom 28. August 2002, Salzburg: Beschluss der Salzburger Landesregierung vom 10. Jänner 2003, Zl. 0/922 – 4153/2002, Beschluss der Tiroler Landesregierung vom 3. Juli 2007, Beschluss der Vorarlberger Landesregierung vom 16. Dezember 2003, Zl. PrsR – 480.26.

²⁴ Bericht der Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten an den Nationalrat über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen gemäß § 2 Abs. 3 des Bundesgesetzes BGBl 181/1998, 1998/1999, S. 1.

²⁵ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, GZ. 31.923/3/1998, vergl. : Anneliese Schallmeiner, *1998 – die Kommission für Provenienzforschung und der Weg zum Kunstrückgabegesetz*, siehe in: *„...wesentlich mehr Fälle als angenommen/ 10 Jahre der Kommission für Provenienzforschung, Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, Bd. 1, (Hg. Gabriele Aderl, Christoph Bazil, Eva Blimlinger, Oliver Kühschelm, Monika Mayer, Anita Stelzl-Gallian, Leonhard Weidinger) Böhlau Wien 2009, S. 36; Der Auftrag wurde hinsichtlich des Zeithorizonts dennoch unterschiedlich ausgelegt: Albertina 1938 - 1965, KHM 1938 - 1955, Österreichische Galerie 1938-1998.

²⁶ Der Auftrag bezieht sich ausschließlich auf vorhandene restituierbare Kunstobjekte, also auf Naturalrestitution. Für die Opfer des Nationalsozialismus, die unzureichend oder gar nicht entschädigt worden sind, hatte der Nationalfonds der Republik aufgrund einer gesetzlichen Regelung seit 1995 Entschädigungsleistungen zu erbringen. In: www.nationalfonds.at (das Bundesgesetz über den Nationalfonds der Republik Österreich für Opfer des Nationalsozialismus, „Nationalfondsgesetz“, trat am 27. April 1995 in Kraft. (BGBl. 1995/432).

²⁷ Bericht der Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten an den Nationalrat über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen gemäß § 2 Abs. 3 des Bundesgesetzes BGBl 181/1998, 1998/1999, S. 1.

²⁸ Bundesgesetz, mit dem das Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen geändert wird. Novelle zum KRG (BGBl 2009/117).

²⁹ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=21&LID=1>

³⁰ Die Sachverhaltsdarstellungen (kurz Dossiers genannt) stellen das Ergebnis der Überprüfung der Sammlungsbestände dar. Im Idealfall sollte ein Dossier eine lückenlose Geschichte des Entzuges darstellen. Bis jetzt sind ca. 400 Dossiers dem Beirat vorgelegt worden. Die redaktionelle und fachliche Hilfe bei der Erstellung der Dossiers vor deren Weiterleitung an den Beirat gehört zu den Aufgaben des Büros der Kommission. Da die Dossiers neben der Objektbeschreibung personenbezogene Informationen enthalten, die zum Teil dem Datenschutzgesetz unterliegen, sind sie ausschließlich dem Kreis der ProvenienzforscherInnen an den Museen zugänglich.

³¹ Mitglieder des Beirats sind Vertreter der Ressorts Justiz, Unterricht, Wirtschaft und Landesverteidigung sowie der Finanzprokuratur und Experten aus den Bereichen Geschichte und Kunstgeschichte, siehe BGBl. 1998/181.

³² <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=26&LID=1>

³³ Die Einschränkung der Ausfuhr von „Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung“ geht in Österreich bereits auf die Jahre 1918 bzw. 1923 zurück, als das Ausfuhrverbotgesetz erlassen bzw. novelliert wurde. (BGBl. 1923/533) Damit sollte die Gefahr der Verschleppung bzw. Veräußerung von national wertvollem Kunst- und Kulturgut geregelt werden. Von der Ausfuhr waren Werke noch lebender oder vor 20 Jahren verstorbener Künstler ausgenommen.

³⁴ Zu nennen wäre das Beispiel der Familie Rothschild und deren Widmungen an Museen nach 1945, soweit sie nach der Restitution der Objekte und nachfolgender Ausfuhrsperrung erfolgt waren, siehe in: *„...wesentlich mehr Fälle als angenommen/ 10 Jahre der Kommission für Provenienzforschung, Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung*, S. 47

- ³⁵ Unter Prof. Dr. Theodor Brückler, dem ehemaligen Archivar des BDA, begann die Erschließung des Archivs und wurden auch die ersten Fälle erarbeitet (Rothschild, Lederer, Bloch-Bauer und Czechowicka).
- ³⁶ <http://www.provenienzforschung.gv.at/fileitem.aspx?ID=8>
- ³⁷ BDA-Archiv, Restitutionsmaterialien, K. 8, M.9, fol. 19; Das umfangreiche Material des BDA-Archivs lieferte u. a. eine Grundlage für die Erfassung der Wiener Sammlung von Karl Lanckoronski von Johanna Winiewicz-Wolska, *Karol Lanckoronski i jego wiedeńskie zbiory*, Krakow 2010.
- ³⁸ Seitens der Kommission für Provenienzforschung bearbeitete Mag. Ulrike Nimeth die Karteikarten des CACP München aus dem Bestand Restitutionsmaterialien des BDA-Archivs und stellte sie dem Deutschen Historischen Museum München zur Verfügung, siehe http://www.dhm.de/datenbank/ccp/prj_dhm_ccp/ccp_einleitung_de.pdf
- ³⁹ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=49&LID=1>
- ⁴⁰ Eine Zusammenarbeit besteht u. a. mit: New York Banking Department, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste in Magdeburg, Commission for Looted art in Europe, Interpol, verschiedenen Botschaften.
- ⁴¹ Mit Stand vom 2010 waren es ca. 27.000 Objekte die im Rahmen des KRG 1998 zur Rückgabe gelangen
- ⁴² Dr. Werner Fürnsinn (geb. 1938), ehemaliger Senatspräsident des Verwaltungsgerichtshofes, tätig für die Kommission 2005-2007.
- ⁴³ 1999 bezog sich der Beirat auf die Entscheidung der Rückstellungsoberkommission aus dem Jahr 1953 zurück: „Im Erkenntnis wurde festgestellt, dass der Erwerb durch die Österreichische Galerie durch keinen Entziehungsakt zustande gekommen sei, sondern durch die Verfügung der hiezu berechtigten Verkäufer“, siehe in: 3 Bericht, der Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur an den Nationalrat über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, 2000-2001, S. 11.
- ⁴⁴ Werner Fürnsinn, *Der Zerrissene. Die Rolle des Wiener Malers Carl Moll in der Rückgabesache betreffend ein Gemälde von Edvard Munch an die Erbin nach Alma Mahler-Werfel – Eine Ehrenrettung?*, siehe in: „...wesentlich mehr Fälle als angenommen/ 10 Jahre der Kommission für Provenienzforschung, Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 1, (Hg. Gabriele Aderl, Christoph Bazil, Eva Blimlinger, Oliver Küschelm, Monika Mayer, Anita Stelz-Gallian, Leonhard Weidinger) Böhlau Wien 2009, S. 36; Der Auftrag wurde hinsichtlich des Zeithorizonts dennoch unterschiedlich ausgelegt: Albertina 1938 - 1965, KHM 1938 - 1955, Österreichische Galerie 1938-1998, S. 342.
- ⁴⁵ Der Beschluss wurde 8. November 2006 gefasst, die Rückgabe des Bildes von Munch zu empfehlen, siehe in: 7. Bericht der Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur an den Nationalrat über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, 2005-2006, S. 35.
- ⁴⁶ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=61&LID=1>
- ⁴⁷ Symposium „Kunst sammeln – Kunst handeln“ fand im März 2011 statt. <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=1&LID=1>
- ⁴⁸ <http://www.provenienzforschung.gv.at/index.aspx?ID=61&LID=1>
- ⁴⁹ Forscher und Forscherinnen und Interessenten die aktiv Daten einspielen können, werden gerne um einen Austausch unter: Christina.Gschiel@theatermuseum.at und rene.schober@uni-ak.ac.at gebeten.
- ⁵⁰ Siehe: http://www.getty.edu/research/tools/provenance/german_sales.html
- ⁵¹ Washington Conference on Holocaust – Era Assets, November 30-December 3, 1998.

COMMISSION FOR PROVENANCE RESEARCH. ESTABLISHMENT AND BASIC PRINCIPLES

Anita Stelz-Gallian

In the years following the Second World War the Republic of Austria passed seven restitution laws, two Artistic and Cultural Assets Settlement Laws and the amendment to the Second Artistic and Cultural Assets Settlement Law [2. Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetz]. Although a large number of artworks were returned to their former owners or legal heirs, the Republic in the late 1960s brought together paintings, watercolours, drawings and books whose “legal fate was unknown” in a depot of the Federal Monuments Office in Mauerbach near Vienna. It was believed that with the Mauerbach Law and the auction by Christie’s in 1996 of “ownerless” cultural objects, given to the Bundesverband der Israelitischen Kulturgemeinden Österreichs [Federal Association of Jewish Communities of Austria], solved the problem of confiscated art.

In New York, in January 1998 the confiscation of two Schiele pictures from the Leopold collection (*Portrait of Wally* and *Dead City III*) reopened a new debate about art objects owned by museums that had been “aryanised” or confiscated.

As a reaction to this “looted art” debate, the former Federal Minister, Elisabeth Gehrer established the Commission for Provenance Research in museums and collections in March 1998. The Art Restitution Law was adopted in December 1998 and modified and amended in 2009.

The Commission for Provenance Research was the first

state institution set up in Europe to systematically review all of the art and cultural objects in federal collections that had been acquired between 1938 (1933 in the amended version of the law) and 1945. Researchers at the museums extended the period of investigation, for the time after the war, in some cases even into the 1960s. The special feature of the work performed by the Commission is that there is no need for an application on the part of the injured party and there are no time limits. The mandate covered the Albertina, Österreichische Galerie, Technical Museum, Museum of Ethnology, Natural History Museum, Museum of Applied Art/Contemporary Art (MAK), Museum of Art History, National Library, Bundesmobilienvverwaltung, Pathologic-anatomical Collection in The Fools Tower – MNH, Museum of Modern Art/Foundation Ludwig. The archives under the responsibility of the Ministry were to be made accessible for research purposes to the Commission.

The Office of the Commission for Provenance Research, as the coordination centre for the state provenance research, is located in the premises of the Austrian Bundesdenkmalamt (Federal Monuments Office) with headquarters in the Vienna Hofburg. The specific Austrian implementation legislation – which remained in force during the Nazi era – had assigned a central role to the monuments office in dealing with looted art. After the war, this authority’s files represented a particularly important source for research

into restitution matters. The first systematic investigation of the archive began in the early 1990s.

In accordance with the legal mandate, the Commission produces statements of facts or “dossiers” on the individual cases, on the basis of which the Committee makes an assessment and gives a recommendation to the head of the relevant body (today: Ministry of Education, Culture and Art) as to whether the artistic or cultural assets in question should be restituted or not.

The pending cases and results of the meetings are notified in advance on the Commission for Provenance Research website at www.provenienzforschung.gv.at.

The reconstruction of the collections and the ensuing research on provenance demands a worldwide exchange

of information with both private owners (including their legal heirs) as well as public and private institutions. The members of the Commission are financed by the Federal Ministry of Education, Culture and Art, and information and the associated research in the relevant files is free for requesting parties.

On the occasion of the tenth anniversary of the Commission for Provenance Research in 2008 the management decided to launch a new series to publish the results of its research. The fourth volume of this series came out in 2013.

In the future the Commission for Provenance Research will participate in projects and international cooperation on the basis of the Washington Principles.

Keywords: Commission for Provenance Research, Restitution law, National Socialism, Looted art, The Art Restitution Law, Nazi era, Nazi victims, Deprivation of cultural assets, Archives of the Federal Monuments Office.

Anita Stelzl-Gallian

Absolwentka Historii Sztuki na Uniwersytecie w Wiedniu; od 1997 pracuje w archiwum Federalnego Urzędu ds. Zabytków; od 1998 członek Komisji ds. badań proveniencyjnych w Austrii; e-mail: provenienzforschung@bda.at

Muz.,2013(54): 77-87
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 07.2013
data akceptacji – 07.2013

WSPÓŁPRACA MUZEUM SZTUKI DEKORACYJNEJ W PRADZE Z CENTRUM DS. DOKUMENTACJI MAJĄTKOWYCH PRZEKAZAŃ DÓBR KULTURY OFIAR II WOJNY ŚWIATOWEJ W PROWADZENIU BADAŃ PROWENIENCJI MUZEALIÓW W REPUBLICIE CZESKIEJ

MUZEUM SZTUKI DEKORACYJNEJ W PRADZE A BADANIA POCHODZENIA ZBIORÓW POD KĄTEM DÓBR KULTURY NALEŻĄCYCH DO OFIAR II WOJNY ŚWIATOWEJ

THE MUSEUM OF DECORATIVE ARTS IN PRAGUE AND RESEARCH INTO THE ORIGIN OF COLLECTIONS FROM THE VIEWPOINT OF CULTURAL ASSETS BELONGING TO VICTIMS OF THE SECOND WORLD WAR

Helena Koenigsmarková

Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze / Uměleckoprůmyslové museum v Praze

Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze (UPM – Uměleckoprůmyslové museum v Praze) zostało założone w 1885 r. przez praską Izbę Handlowo-Rzemieślniczą (OŽK – Obchodní a živnostenská komora) po dwudziestu latach czynionych zabiegów o powstanie instytucji zblížonej do wzoru, jakim stały się zakładane od połowy XIX w., wyspecjalizowane muzea w Europie. Ich celem była troska o zachowanie jakości artystycznej wytwórczości rodzimej, zarówno rękodziel-

niczej, jak i przeznaczonej do bardziej masowej produkcji przemysłowej.

Udział w założeniu muzeum miała większość wybitnych członków OŽK, będących przedstawicielami świata gospodarczego, finansowego i kulturalnego w tamtym okresie. Większość z nich została następnie członkami organów zarządzających i naukowych muzeum, dla którego w latach 1897–1900 został zbudowany oddzielny gmach w pobliżu



1. Główny budynek Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze (UPM), 1897–1900

1. Main building of the The Museum of Decorative Arts in Prague (UPM), 1897–1900

istniejącej już „świątyni sztuki” Rudolfinum oraz Cmentarza Żydowskiego. Wszyscy przyczyniali się także aktywnie do tworzenia zbiorów, finansowo lub darowiznami, czy też odsprzedając własnych kolekcji. Obok głównego mecenasu muzeum barona Wojciecha Lanna, spośród środowiska przedsiębiorców, którzy wyłonili się w czasie tworzenia się przemysłu na ziemiach czeskich w 1. poł. XIX w., byli również przedstawiciele szlachty (np. rodziny Thun-Hohenstein, Schwarzenberg i inne), sławni artyści, jak rzeźbiarz Vaclav Myslbek, czy architekt Josef Schulz, autor budynku muzeum, oraz wybitne osobistości pochodzenia żydowskiego. Długoletnim członkiem Kuratorium (zarządu) był pierwszy przewodniczący OŽK, Bohumil Bondy (1832–1907), przedsiębiorca w przemyśle metalowym, który krótko przed śmiercią ustanowił dla muzeum finansowy fundusz na zakup kolekcji. Z tego funduszu było możliwe – przykładowo – czerpanie środków w trakcie odbywanych w Berlinie aukcji ze zbiorów zmarłego Wojciecha Lanny (1836–1909), w których uczestniczyły także liczne ważne muzea z całego świata, chcące pozyskać wyjątkowe przedmioty sztuki dekoracyjnej, jak również grafikę i inne. Wojciech Lanna już w 1906 r. zasadniczą część kolekcji szkła przeznaczył na dar dla muzeum.



2. Główne wejście, ze szklanym obiektem autorstwa Vaclava Ciglera, 2012

2. Main entry, with a glass exhibit by Vaclav Cigler, 2012

Znakomita była współpraca z przedsiębiorcą i kolekcjonerem sztuki Jindrichem Waldesem, w czasie, kiedy UPM współdziałało przy zakładaniu w 1916 r. jego unikatowe muzeum spinek odzieżowych; muzeum to zbudował Waldes z rozmachem w pobliżu swojej fabryki Koh-i-noor w Pradze. W okresie do pierwszej wojny światowej sytuacja polityczna końca monarchii austro-węgierskiej odbijała się także na działalności muzeum i gromadzeniu przez nie zbiorów. Do tego czasu przez stulecia warstwy narodowościowe i społeczne mówiących po czesku i niemiecku Czechów oraz warstwy ludności żydowskiej wspólnie brały udział we wzroście społecznym i kulturalnym kraju.

Po utworzeniu Czechosłowacji w 1918 r., stale jeszcze za czasów kierownictwa OŽK, wspieraniem stworzenia nowego *image* państwa demokratycznego zajęło się także muzeum – zarówno wspieraniem wytwórczości artystycznej, jak i popieraniem samych artystów poprzez ogłaszanie praktyk czy konkursów. W tym czasie odnowy większy wpływ niż Kuratorium wywierali dyrektorzy i ich osobiste zaangażowanie. Muzeum udzieliło wsparcia rodzącemu się ruchowi nowoczesnemu od samych jego początków (np. organizowało wystawy artystom ze spółdzielni Artěl, założonej w 1908 r.) i bezpośrednia współpraca z przedstawicielami Związku Twórczości Czechosłowackiej (Svaz československého díla) zaowocowała utworzeniem w budynku muzeum tzw. wzorcowni nowych wyrobów. Miało to szczególnie wkład w przygotowaniu międzynarodowego uczestnictwa na wystawach światowych i w kolejnych prezentacjach sztuki czechosłowackiej.

W Kuratorium muzeum nadal zasiadali przedstawiciele przemysłu i sztuki pochodzenia żydowskiego, m.in. następcy i kontynuatorzy z rodziny Bondy, szczególnie Leona (1860–1923). Także syn założyciela klanu magnatów węglowych Otto Petscheka (zmarłego w 1934 r.) finansował za pośrednictwem swojego domu bankowego fundusz aktywny muzeum w latach 1923–1937, praktycznie aż do opuszczenia kraju w roku 1938. W składzie zarządu figurowali członkowie tych rodzin jeszcze w końcu 1938 r. (Hanus Petschek, Felix Kahler). Wyrażali w ten sposób szacunek dla wspólnej przeszłości, której jeszcze nie zniszczyły szybko postępujące restrykcje reżimu okupacyjnego.

Po nastaniu faszyzmu w Niemczech wiarę w odporność demokratycznego ustroju Czechosłowacji w zakresie muzealnictwa wykazał praski Niemiec Gustav E. Pazaurek (1865–1935), kustosz muzeum w Liberku, a później w Stuttgarcie, kolekcjoner i znawca szkła. Już w roku 1932 przekazał UPM zbiór ok. 2 400 sztuk wyrobów szklanych, z czego większość w tym samym roku przewiozło muzeum do Pragi, reszta – zgodnie z życzeniem ofiarodawcy – pozostała do celów badawczych. Po śmierci G. E. Pazaureka urzędy niemieckie nie uszanowały jego woli (pomimo, że muzeum zapłaciło już podatek spadkowy) i reszta kolekcji ok. 1939 r. została przewieziona do muzeum wrocławskiego, gdzie następnie spotkał ją taki sam los, jak liczne inne kolekcje¹.

W tym czasie już wiele osób, chociaż niestety nie wszystkie, pochodzenia żydowskiego uświadomiło sobie, jakim niebezpieczeństwem jest dla nich dalsze pozostawanie na obszarze środkowoeuropejskim. Osoby te decydowały się na wyjazd, potrzebowały jednak zapewnić sobie dalszą egzystencję. Właściciele dzieł sztuki, według obowiązujących wówczas przepisów prawa, mogli w przypadku posiadania



3. Puchar z wrytym widokiem Amsterdamu, ze zbioru Pazaurka

3. Goblet with an engraved view of Amsterdam, from the Pazaurek collection

wybitnych dzieł domagać się od państwa zezwolenia na wywóz, a opinię o zakwalifikowaniu dzieł wyrażali przedstawiciele instytucji kultury, takich, jak Galeria Narodowa oraz muzea w Pradze, Brnie, Opawie i w innych miastach. Taki był też proces wywozu kolekcji dzieł sztuki należących do spokrewnionych rodzin Petschek i Gellert – na możliwość ich wywozu, rozpatrywaną przez Państwowe Zbiory Sztuki Dawnej (Státní sbírka starého umění – Galerii Narodową), wydano pozwolenie w zamian za finansową kompensatę na zakup zbiorów. Wywóz części zbiorów sztuki użytkowej, negocjowany w UPM, odbył się zaledwie w ciągu tygodnia w styczniu 1939 r., ponieważ część kolekcji rodzina podarowała. Ze względu na związki muzeum z jego dobrodziejami pochodzenia żydowskiego, sprawa ta była zawsze rozumiana jako pewien akt zaufania, polegającego na tym, iż wielu z posiadaczy dzieł sztuki obok wywozu, sprzedaży czy darowizny wybierało również formę depozytu swoich kolekcji pod opiekę muzeum. Był to też rodzaj nadziei odjeżdżających, że ulokowanie ich prywatnego majątku w instytucji publicznej daje większą szansę na jego zwrot w czasie bardziej sprzyjającym.

Forma depozytu muzealnego była już wcześniej wykorzystywana do wypożyczeń przedmiotów na wystawy lub do badań. Zawsze były to wypożyczenia czasowe, z warunkiem,

że właściciel pozwala, żeby przekazane przedmioty mogły być przez muzeum używane do celów własnych. Niektórzy więc swoje kolekcje, wkrótce po złożeniu w 1938 r., ponownie odebrali i ich dalszy los jest nieznan, inni przekazywali je muzeum, jak np. właśnie Jindrich Waldes, także osoby pochodzenia nieżydowskiego. Za dobrowolny był uważany depozyt kolekcji Josefa Pollaka, mimo że poszukiwania Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej (Centrum) dostarczyły innych informacji dotyczących przebiegu całego zdarzenia².

Następnym sposobem, w jaki przedmioty artystyczne z pierwotnego majątku osób pochodzenia żydowskiego przeszły do zbiorów UPM, Galerii Narodowej i innych instytucji, było przekazanie ze zgromadzonych zbiorów Zarządu ds. Majątku III Rzeszy (Správa říšského majetku) w roku 1944 i w lutym 1945. Tylko jednak u specjalistów, którym powierzono zarządzanie tymi dobrami – pomimo uprzedniego przekonania o uprawnionym zaborze majątków osób skazanych na zagładę – odezwano się sumienie i właśnie te kolekcje można było po wielu dziesięcioleciach zidentyfikować i powiązać z poszczególnymi losami osób, tak samo, jak i złożone depozyty przedwojenne. Coś zatem z wiary w możliwość ich zachowania poprzez zdeponowanie w publicznej instytucji potwierdziło się.

Wydarzenia pomiędzy latami 1945 i 1948 są z tego punktu widzenia ciągle jeszcze niedostatecznie obiektywnie opracowanym rozdziałem naszej historii, w czasie, kiedy już się ścierały interesy przygotowywanego przewrotu politycznego z iluzją powrotu ustroju demokratycznego, wraz ze znaczącymi antysemitycznymi nastrojami wśród niektórych grup ludności³.

Dalszy rozwój polityczny po przewrocie 1948 r. oznaczał dla UPM upaństwowienie i nową falę skonfiskowanych przedmiotów trafiających do zbiorów muzealnych. Legalny proces muzealnych zakupów został przez to na kilka dziesięcioleci ponownie przerwany. Do muzeów spływały przedmioty ze zbiorów prywatnych z różnych warstw społecznych, zwłaszcza z konfiskat zamków i nie tylko, na podstawie tzw. dekretów Benesza z roku 1945, ale także w wyniku samowoli reżimu komunistycznego. W zwolnionych obiektach muzeum dostało zadanie stworzenia nowych, wyspecjalizowanych ekspozycji, o charakterze ściśle historycznym, z których niektóre istnieją do dzisiaj⁴.

W 1950 r. nastąpiły liczne akty zamykania klasztorów i innych instytucji kościelnych. Przy udziale Komisji Kultury Narodowej (Národní kulturní komise) najcenniejsze przedmioty, także z majątków osób prywatnych, zostały włączone do zbiorów państwowych, spośród pozostałych wiele zniszczono, skradziono czy też rozsprzedano. Były to działania podobne do postępowania nazistów z prywatnym majątkiem niewygodnych osób⁵. Budynek muzealny był przepełniony, musiały zostać zlikwidowane stałe ekspozycje. W celu składowania skonfiskowanych dóbr państwo przydzieliło muzeum inne nieużywane obiekty, często w stanie nieodpowiednim: kościoły, klasztory, szkoły itp. Pomimo, że członkowie uszkodzonych rodzin występowali o zwrot zabranych majątków, także w okresie politycznego rozluźnienia w latach 60. XX w., to w większości wypadków podejmowane próby nie powiodły się, a czasy wkrótce znowu się zmieniły na niekorzyść wszystkich dawnych i współczesnych „nieprzyjaciół państwa”.

Po listopadzie 1989 r. jednym z pierwszych kroków naprawy wielu dziesięcioleci niesprawiedliwości wobec uprawnionych właścicieli nieruchomości i zabytków ruchomych był proces restytucyjny według ustawy nr 87/1991 Sb. O zwrot swoich dóbr mogły wystąpić pojedyncze osoby i instytucje kościelne. Muzeum wyzbyło się ok. 80 depozytów (w myśl państwowego zarządzenia część z nich otrzymała w latach 70. numery inwentaryzacyjne), można bowiem było wydać przedmioty rzemiosła artystycznego uprawnionym wnioskodawcom, tzn. tym, którzy mieli niepodważalne dowody własności w formie pisemnych dokumentów, wykazów o zajęciu lub przejęciu ich przez muzeum itp. W sprawie restytucji kościelnych zwrot majątków nie ma ograniczeń czasowych, ale UPM już przed kilkoma laty zwróciło się do tych zakonów, które się po majątki nie zgłosiły, z wezwaniem do odebrania dóbr złożonych w muzeum. Większość przejęła swoje przedmioty z powrotem (ok. 2000 obiektów), niektórzy – pozostawili cenne zabytki do wystawienniczej dyspozycji muzeum (ok. 900 przedmiotów) lub ewentualnie są gotowi wypożyczać je na wystawy. W ramach ustawy o pozasądowych rehabilitacjach muzeum mogło wydać złożone kolekcje rodzinie Jindricha Waldesa, m.in. tzw. Skarb z Karlsztejnu (387 sztuk średniowiecznych guzików, zapinek i innych), który rodzina w 1995 r. podarowała muzeum.

Całkowicie niezrozumiała jest dzisiaj sytuacja mienia osób pochodzenia żydowskiego, przekazanego do muzeum pod koniec wojny, w sytuacji kiedy skuteczna identyfikacja mogła rozpocząć swój bieg dopiero po Deklaracji Waszyng-

tońskiej (Washingtonská deklarace) z roku 1998 i wynikających z niej zobowiązań dla wszystkich państw. W Republice Czeskiej przy Akademii Nauk powstało Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej (Centrum pro dokumentaci majetkových převodů kulturních statků obětí II. světové války). Jego pracownikom udostępnione zostały materiały archiwalne w kraju i za granicą, więc można było stopniowo przeprowadzać w nich identyfikacje konkretnych osób.



4. „Skarb z Karlsztejnu”, XIV w., ze zbioru Waldesa

4. „Karlsštejn treasure”, fourteenth century, from the Waldes collection

5. Widok stałej wystawy ze „Skarbem z Karlsztejnu”

5. View of the permanent collection with the “Karlsštejn treasure” on display

6. 7. Wystawa: „Przywracanie pamięci”, 2009

6. 7. Exhibition: “Memories Returned”, 2009

Rezultaty tych badań zostały opracowane w formie publikacji *Przywracanie pamięci (Návraty paměti)* i *Okup za życie (Výkupné za život)*, a w roku 2009 muzeum przygotowało wystawę „Przywracanie pamięci”, otwartą z okazji międzynarodowej konferencji Holocaust Era Assets II, która się odbyła w Pradze.

Na zamku w miejscowości Klasterec nad Ohřą (dawniej majątek rodziny Thun, założycieli miejscowej fabryki porcelany, dzisiaj w posiadaniu gminy), jako część składowa stałej wystawy „Historia wytwarzania porcelany”, umieszczone są przedmioty porcelanowe pochodzące z dóbr konkretnych osób; przedmiotów tych już nie ma komu oddać, ponieważ mają do nich prawo tylko potomkowie w linii prostej. W rezultacie upublicznienia badań proveniencyjnych posiadanych zbiorów, muzeum mogło dotychczas oddać jedynie bardzo niewiele przedmiotów pochodzenia orientального do rąk córki pana Leo Zeckendorfa, zamieszkałej w Izraelu.

Z punktu widzenia działalności muzealnej wszystkie te postępowania wymagają dodatkowych wysiłków, ponieważ pracownicy nauki traktują często z biegiem dziesięcioleci przedmioty kolekcjonerskie tylko jako źródło naukowe, bez uwzględnienia ich pochodzenia. Tymczasem wszystkie zidentyfikowane obiekty muszą nadal być zapisywane w księgach inwentaryzacyjnych, wraz z ustalonym nazwiskiem pierwotnego właściciela, i – jeżeli jest znany – numerem transportu czy chociażby z zaznaczeniem proveniencji. Z takimże oznaczeniem muszą być prezentowane w czasie ekspozycji. W ten sposób pozostają jako *memento* dla współczesności i przyszłości.

Bez możliwości współpracy z pracownikami Centrum, mającymi kwalifikacje do naukowego wykorzystywania źródeł archiwalnych, a także ze względu na ograniczone własne możliwości w tym względzie, nie byłoby możliwe

osiągnięcie oczekiwanych rezultatów. Ważne, że badania proveniencyjne i legitymizacja przedmiotów kolekcjonerskich w naszych zbiorach przebiegają nadal i mamy nadzieję, że w przyszłości nie będziemy zmuszeni wzbogacać tych zbiorów metodami, wynikającymi z politycznej samowoli.



8. Wystawa: „Przywracanie pamięci”, 2009

8. Exhibition: “Memories Returned”, 2009

9. Stała wystawa – sala z kolekcją szkła i ceramiki

9. Permanent collection – the glass and ceramic collection showroom

(Wszystkie fot. © Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze)

Słowa – klucze: sztuka dekoracyjna, faszyzm, zezwolenie na wywóz, depozyt, restytucja.

CENTRUM A BADANIE ZBIORÓW W MUZEUM SZTUKI DEKORACYJNEJ W PRADZE Z UWZGLĘDNIENIEM DÓBR KULTURY OFIAR HOLOKAUSTU

THE CENTRE AND STUDIES OF COLLECTIONS AT THE MUSEUM OF DECORATIVE ARTS IN PRAGUE
WITH ATTENTION PAID TO CULTURAL ASSETS OF VICTIMS OF THE HOLOCAUST

Helena Krejčová

Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej /
Centrum pro dokumentaci majetkových převodů kulturních statků obětí II. světové války

Po zajęciu pozostałości po dawnej Czechosłowacji 15 marca 1939 r. przez wojska III Rzeszy, następnego dnia na zamku praskim Adolf Hitler ogłosił powstanie Protektoratu Czech i Moraw. Dla niemieckiej administracji okupacyjnej kwestie gospodarcze w protektoracie stanowiły jedno z podstawowych zagadnień. Po niezdecydowanych działaniach protektoratowego rządu, zobowiązanego na rozkaz przedstawicieli nazistów doprowadzić m.in. do pauperyzacji miejscowych Żydów, w dniu 21 czerwca 1939 r. zostało wydane przez protektora III Rzeszy Konstantina von Neuratha rozporządzenie o majątkach żydowskich, w którym określono, kto jest uznawany za Żyda. Tymże aktem zaczęły w protektoracie obowiązywać ustawy norymberskie. Dokładnie po miesiącu powołana została Centrala ds. Żydowskiego Wychodźstwa (Zentralstelle für jüdische Auswanderung), podległa bezpośrednio RSHA w Berlinie, w której kompetencji znalazły się wszelkie zagadnienia żydowskie. Majątek żydowski osób później deportowanych wszedł do kompetencji Funduszu Wychodźstwa (Auswanderungsfond), jednakże majątek zabierany przez gestapo osobom aresztowanym oraz straconym obywatelom protektoratu, włącznie z Żydami, a także majątek emigrantów należał do kompetencji Urzędu Majątkowego (Vermögensamt) przy Urzędzie ministra III Rzeszy K. H. Franka, który to urząd miał m.in. uzyskane w ten sposób mienie spieniężać. Pomiędzy obydwoma placówkami dochodziło często do ostrych sporów kompetencyjnych, osłabionych jedynie w okresie działalności w Pradze zastępującego protektora III Rzeszy Reinhardta Heydricha, szefa RSHA, który został najwyższym nazistowskim przedstawicielem protektoratu.

Tydzień przed pierwszymi deportacjami protektoratowych Żydów na Wschód (18.10.1941 r. do Łodzi)⁶ kierownictwo Żydowskiej Gminy Wyznaniowej (Židovská náboženská obec) utworzyło swój nowy wydział – Treuhandstelle, który musiał ewidencjonować i następnie zbierać, sortować, naprawiać i magazynować wszystko, co pozostało po sobie deportowani.

Wszelkie mienie, znalezione i wpisane w rejestr ruchomości, pracownicy odwozili do zakładanych w tym celu specjalnych magazynów, których liczba wraz z postępującymi deportacjami wzrastała, w pewnym okresie było ich ponad pięćdziesiąt⁷. Przedmioty artystyczne przewożono przede wszystkim do magazynów przy ulicach: Długiej, Hasztalskiej, w Kolkownie i w Alei Karola (Dlouhá, Haštalské, v Kolkovně i Karlově třídě).

Od późnej wiosny 1944 r. rozpoczął się transport najcenniejszych przedmiotów artystycznych z magazynów Treuhandstelle do wyspecjalizowanych składów, przede wszystkim na Strahovie (dzielnica Pragi) oraz do pałacu Sternberskiego. Przemieszczano tu zrabowane artefakty, które podlegały kompetencji nie tylko Urzędu Centralnego (Ústřední úřad)⁸, ale także Urzędu Majątkowego (Majetkový úřad). W tym okresie magazyny przedmiotów artystycznych podległe Treuhandstelle kilkakrotnie odwiedziła dr Ellen Redlefsen (1909–1980), bliska współpracownica profesora historii sztuki na praskim Niemieckim Uniwersytecie – Karla Marii Swobody, który był zarządcą dóbr kultury III Rzeszy na terenie protektoratu; oboje działali na terenie tzw. Prager Museen, mających swą siedzibę w praskim Rudolfinum. Dr Redlefsen przychodziła do magazynów systematycznie, wybierała obiekty przeznaczone do dalszego transportu i sprawdzała, czy są przygotowane do przeniesienia⁹ do magazynów Prager Museen, które znajdowały się na Strahovie i w pałacu Sternberskim.

Pierwsza godzina wizyta dr Redlefsen, odnotowana w zachowanych relacjach¹⁰, odbyła się 4 lipca 1944 r. i dotyczyła wybrania mebli¹¹. Następne 100 sztuk mebli plus lustra oraz żyrandol miały być przez magazynierów przygotowane w ciągu tygodnia, w czasie następnego były wywożone zegary i przedmioty dekoracyjne¹². Niektóre wyroby K. M. Swoboda rozdysponowywał dalej, przede wszystkim jako depozyt do pojedynczych instytucji muzealnych. Do Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze przekazał pod koniec 1944 i na początku 1945 r. pięć różniących się wielkością depozytów, z których dwa pochodziły z konfiskat zarządzonych przez Urząd Majątkowy (Majetkový úřad).

Po wyzwoleniu rozporządzeniem ministerstwa spraw wewnętrznych, finansów i ministerstwa pracy utworzony został 8 czerwca 1945 r. Narodowy Zarząd ds. Masy Majątkowej Urzędu Majątkowego i Funduszu Wychodźstwa (Národní správa majetkových podstat Majetkového úřadu a Vystěhovaleckého fondu). Jego zadaniem było zarządzanie ruchomym i nieruchomym majątkiem, którego zostali pozbawieni pierwotni właściciele w rezultacie narodowych, politycznych lub rasowych prześladowań. Chodziło więc o majątek przeznaczony jednoznacznie do restytucji, a nieskonfiskowany po wojnie na podstawie dekretu prezydenta republiki, którym zarządzała Komisja Kultury Narodowej (Národní kulturní komise) i jej poprzednicy. W tym miejscu należy zauważyć, że majątek przeznaczony do restytucji był

przez państwo traktowany jako własność prywatna, która przez żadne powojenne ustawowe działania nie stała się majątkiem państwowym i aż do momentu zwrotu pierwotnym właścicielom lub ich pełnoprawnym spadkobiercom była zarządzana właśnie przez tę nowo ustanowioną instytucję. Narodowy Zarząd ds. Masy Majątkowej postanowił, że majątek przekazany do muzeów zostanie tam pozostawiony, ale nikt nie ma prawa nim dysponować bez wiedzy i akceptacji Narodowego Zarządu.

Najobszerniejszym z depozytów, przekazanych u schyłku wojny przez K. M. Swobodę do muzeum, był depozyt nr 1239¹³. Obejmował 287 pozycji, przede wszystkim szkło, ceramikę, porcelanę i przedmioty orientalne, przy czym wszystkie pochodziły w dający się udowodnić sposób z majątku żydowskiego. Zespół mebli, zegarów, cynowych i innych przedmiotów z okresu baroku i XIX stulecia zawierał depozyt nr 1245¹⁴, liczący 46 sztuk. Bardzo duży, liczący 192 przedmiotów, był depozyt nr 1248¹⁵, zawierający szkło, ceramikę, porcelanę, wyroby z metalu i innych materiałów, zegary, meble i lustra. Obydwa te zespoły w dający się udowodnić sposób pochodziły z magazynów Treuhandstelle.

W 1948 r. zostało z muzeum przekazanych 50 przedmiotów do Narodowego Zarządu ds. Masy Majątkowej. Z depozytu nr 1239 skrzynia Leo Zeckendorfa, która, jak się okazało, nie była pusta. Muzeum mimo to (w okolicznościach poniekąd niejasnych) większość ze złożonych przedmiotów odzyskało z powrotem, ale już nie były dalej traktowane jako majątek Zeckendorfów¹⁶. Meble, metale, ceramika, kamionka, porcelana i zegary pochodziły z depozytów nr 1245 (5) i 1248 (44).

Informacji o wspomnianych depozytach domagała się także Komisja Kultury Narodowej. Na zamek Sychrow, jeden z tych zamków, do których po wojnie zwożono skonfiskowane przedmioty artystyczne i następnie przekazywano różnym instytucjom kultury jako państwowe dobra kultury, w 1950 r. przeniesione zostały zegary i meble z depozytów nr 1245 (1) i 1248 (15). Srebrny barokowy zegar był jedynym zidentyfikowanym przedmiotem z majątku Oskara Fischla, który zmarł w Terezynie w 1943 roku¹⁷.

Przedsiębiorstwo państwowe Antikva, za pośrednictwem którego sprzedawane były antyki, w 1950 r. – prawdopodobnie w związku z zakończeniem działalności przez Narodowy Zarząd ds. Masy Majątkowej – uzyskało od muzeum 38 przedmiotów: meble pochodzące z depozytów nr 1245 (8) i 1248 (30).

Do zbiorów Orientu Galerii Narodowej w Pradze zostały przeniesione przedmioty, które są tam wprowadzone pod numerem nabycia 102/67. Było to 178 pozycji¹⁸, z których 22 spłonęły w czasie pożaru zamku w Beneszowie nad Ploučnicą w 1969 roku. W tym przypadku przeważały przedmioty z depozytu nr 1239 (166), które należały przede wszystkim do Leo Zeckendorfa, ale również Jiriho Donebauera¹⁹, Adeli Reginy Heimabach, Reginy Popper²⁰ i Reginy Adler (zmarła w Terezynie w 1943 r.)²¹; jedynymi przedmiotami, które trafiły po niej do zbiorów muzeum, były 3 talerze. Pozostałych 12 przedmiotów było częścią depozytu nr 1248.

Wymienione depozyty nie były jedynymi dobrami żydowskimi, które w czasie wojny znalazły się w muzeum. Już w 1943 r. pozyskało muzeum depozyt nr 1231 – wspaniały zbiór miśnieńskiej, przede wszystkim heroldowskiej, ale także i późniejszej porcelany i drobnych porcelanowych form

plastycznych²². Z unikatowej prywatnej kolekcji najstarszej miśnieńskiej porcelany znajdującej się na terenie międzywojennej Czechosłowacji pozostało jedynie 65 przedmiotów. Kolekcja ta, skonfiskowana przez gestapo, została przez nazistów częściowo rozkradziona, ale można też domniemywać, że liczne sztuki uległy zniszczeniu w okresie od konfiskaty do momentu złożenia w muzeum przez K.M. Swobodę. W ciągu powojennych, nieskutecznych poszukiwań zbioru, w którego odnalezienie włożył wiele wysiłku Viktor Kahler, nie tylko za pośrednictwem urzędów czechosłowackich, ale także amerykańskiej misji wojskowej w poszczególnych strefach okupacyjnych Niemiec, nikomu nie przyszło do głowy, że jej część mogła już w 1943 r. być umieszczona w muzeum.

Niestety, nie zachowały się najcenniejsze obiekty, w których Viktorowi Kahlerowi szczególnie zależało: *Najcenniejszym obiektem w tej kolekcji jest dzbanek do herbaty, uznany przez wszystkich znawców za absolutnie unikatowy. Uchwyt dzbanka ze złota przedstawia figurę nagiej kobiety. Cały dzbanek składa się z sylwetki zwalistego mężczyzny, którego brzuchem jest sam dzbanek. Wąsata głowa tego mężczyzny podpira małą ropuchę, cała postać mężczyzny jest osadzona na następnej ropusze, większych rozmiarów. Z wyjątkiem uchwytu, zrobionego z czystego złota, dzbanek jest z przezroczystej porcelany, bogato ozdobionej złotym rysunkiem. Wszystkie podręczniki o starej miśnieńskiej porcelanie zawierają podobne dzbanki do herbaty, ale uzupełniające ropuchy na szczycie i w podstawie czynią ten obiekt wprost wyjątkowym.* Następnym cenny obiekt stanowiła beczułka składająca się z trzech części, której podstawa była dekorowana złotem, otoczona sylwetkami dziewięciu kobiet, zaliczanych do wielkich miśnieńskich rzeźb Kaendlera. Barwa i dekoracja były bardzo charakterystyczne dla czasów Herolda. Kahler posiadał także figurkę *Madonny z Dzieciątkiem*, pracę Kirchnera, małą beczułąk dekorowaną medalionami, kolorowaną barwami i złotem. Należy uznać za prawdopodobne, że unikatowy dzbanek do herbaty mógł któregoś z funkcjonariuszy gestapo oczarować złotym uchwytem i wojnę przetrwał właśnie tylko ten uchwyt. W 1962 r. dzbanek został przeniesiony na własność państwa i przekazany pod administrację muzeum.

Jednym z pierwszych czy wręcz pierwszym był depozyt nr 1164, złożony do muzeum przez Josefa Pollaka²³ w 1939 r.,²⁴ który starał się w ten sposób uratować swoje zbiory przed nazistami. Był to zestaw 958 pozycji, m.in. miniatury Quasta na porcelanie, miniatury na papierze, kości słoniowej, drewnie i blasze, malowane porcelanowe fajki, czeskie porcelanowe figurki, porcelanowe popiersia, majolikowe i porcelanowe naczynia oraz oprawione w ramy obrazy olejne²⁵. Chociaż przedmiotów było według spisu 958, ale ostatnia pozycja liczyła 1289 rysunków, 1001 miedziorytów, 87 litografii, 162 ksylografie, 60 reprodukcji i grafik nowoczesnych, 102 barwne japońskie drzeworyty i 13 japońskich leporell²⁶. Josef Pollak nie przeżył deportacji przez Terezin do Oświęcimia, przeżyła ją natomiast jego matka, ale zgromadzone przez niego zbiory spotkał szczególny los. Dopuściło się wobec nich oszustwa i muzeum, i matka Pollaka²⁷. Kamila Pollakova ostatecznie z kolekcji otrzymała 245 pozycji. Ponad 100 przedmiotów udało się w muzeum zidentyfikować, pozostałych należy szukać nadal, włącznie z dziełami kryjącymi się pod ostatnią pozycją.

Czynione są także starania w ustaleniu miejsca przechowywania pozycji wydanych przez muzeum Komisji Kultury Narodowej, aby zwrócić uwagę ich obecnym posiadaczom, że mają w swoich zbiorach przedmioty pochodzące z ukradzionego majątku żydowskiego.

W celu przybliżenia szerszej społeczności dotychczasowych rezultatów współpracy pomiędzy Centrum ds. Dokumentacji i Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze, obie te instytucje zdecydowały się na ich upublicznienie w formie publikacji *Návraty paměti (Przywracanie pamięci)*. Są w niej szczegółowo opisane nie tylko przedmioty, które przetrwały w muzeum, ale również te przekazane do innych instytucji. Na podstawie numerów transportów, z którymi właściciele zbiorów byli deportowani do gett i obozów koncentracyjnych, udało się ustalić część spośród pierwotnych właścicieli i przybliżyć koleje ich losu. Fachowe i obszerne opracowanie jest poświęcone działalności niemieckiej Treuhandstelle, która zarządzała skradzionymi w czasie wojny przedmiotami artystycznymi. Książkę uzupełniają informacje o miejscach, gdzie zrabowane przedmioty były magazynowane, i przede wszystkim ok. 1000 kolorowych fotografii zidentyfikowanych wyrobów sztuki dekoracyjnej, dokumentujących świadectwo o przestępstwie.

Wielka liczba różnorodnych pytań, które się przy tej pracy pojawiały i pozostają nadal aktualne, prowadziła obie instytucje do decyzji o wydaniu podobnej publikacji, w której starają się one zmierzyć z pozornie odmiennymi zagadnie-

niami, do dzisiaj bardzo drażliwymi, jakie stanowią darowizny w zamian za wywóz lub wymuszane dary w zamian za wywóz. Publikacja *Okup za życie* przybliży ponad 100 przedmiotów, przede wszystkim ze zbiorów szkła artystycznego i porcelany, które pierwotnie należały do żydowskich obywateli ziem czeskich. Przedmioty te były rodzajem okupu, który musiały rodziny żydowskie oddać urzędowi, w zamian za wydanie pozwolenia na emigrację i wywóz swoich kolekcji. W ten sposób urzędy wykorzystywały Żydów, którzy woleli podarować wybrane przedmioty państwu, by wyjazdem za granicę uratować swoje życie. Obszerne fachowe studium dotyczy okoliczności wyjazdów Żydów za granicę i wywozu przedmiotów artystycznych w okresie drugiej Republiki Czeskiej i Moraw i przedstawia sprawę wymuszonych darów przedmiotów artystycznych aż do czasów powojennych. Podstawowa część książki zawiera dokumentację przedmiotów artystycznych ze szkła i porcelany, które stały się takim „okupem” w zamian za emigrację rodzin żydowskich i zachowały się w zbiorach Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze. Zamieszcza także życiorysy pierwotnych właścicieli kolekcji. Przeciwwagą do tych niedobrowolnych darowizn jest wywóz przedmiotów artystycznych należących do rodzin Petschek i Gellert, które swoje darowizny wybrały same i przeznaczyły dobrowolnie do muzeum, z którym miały w okresie międzywojennym bliskie kontakty. W ich przypadku chodziło rzeczywiście o bezinteresowny dar.

Słowa – klucze: sztuka dekoracyjna, faszyzm, zezwolenie na wywóz, depozyt, restytucja.

Przypisy

¹ W 1962 r. losy tej kolekcji były częścią polsko-czechosłowackich negocjacji w sprawie restytucji wywiezionych dóbr kultury pod koniec II wojny światowej. Kilku przedmiotów doszukano się w muzeum wrocławskim, ale nadal jeszcze los ok. 350 sztuk jest nieznanym. Można przypuszczać, że były w 1945 r. rozproszone. W 1961 r. UPM zakupiło w antykwaracie w Pradze jedną czarukę z numerem inwentaryzacyjnym z kolekcji Pazaurka. Inną czarukę, wystarczającą zidentyfikowaną, z kolekcji Pazaurka uzyskało przez zakup Kunstgewerbemuseum w Berlinie i w 2012 r. dokonało wymiany z UPM na dzbanek z kości słoniowej z numerem inwentarza muzeum berlińskiego, który zaginął pod koniec wojny.

² Zob. s. 84 tego artykułu (Josef Pollack, przyp. 23).

³ Zob. H. Krejčová, *Poválečné restituice v Československu, jejich různorodost a problémy*, w: *Restitution of confiscated art works – wish or reality?* Proceedings of the international academic conference held in Liberec on the 24-26 October, 2007, Prague 2008.

⁴ Na terenie tych obiektów zostały przez UPM stworzone ekspozycje np. mebli (Lemberk), koronek (Doudleby), ubiorów (Jemniste), porcelany (Klasterec nad Ohřą).

⁵ W latach 1945-1948 muzeum przejęło ok. 1300 przedmiotów, w latach 1948-1959 ponad 5000, z tego poprzez Stowarzyszenie Religijne przekazano ok. 3500 przedmiotów liturgicznych, włącznie z szatami liturgicznymi.

⁶ Chodziło o pięć transportów do Łodzi i jeden do Mińska. Następnie od końca listopada byli Żydzi, z nielicznymi wyjątkami, deportowani do Terezina i dopiero stamtąd dalej na Wschód.

⁷ Bardziej szczegółowo sprawę Treuhandstelle i magazynów opisuje publikacja, która powstała jako wynik współpracy Centrum ds. Dokumentacji i Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze. Zob. H. Krejčová, M. Vlček, *Návraty paměti. Deponáty židovského majetku v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze*, Nakladatelství Tilia, Praha 2007, 359 ss. Opracowanie wydano także niezależnie w języku angielskim: H. Krejčová, M. Vlček, *Memories Returned. Jewish Property at the Museum of Decorative Arts, Prague*, Praga 2008.

⁸ Nazwa Centrala ds. Żydowskiego Wychodźstwa została w 1943 r. zmieniona na Główny Urząd ds. Rozwiązania (zarządzania) Kwestii Żydowskiej (Zentralamt für Regelung der jüdischen Frage).

⁹ Pierwotne protokoły zdawcze z magazynów żydowskich, sporządzone przez pracowników Treuhandstelle, były opatrzone bardzo skróto wym opisem przedmiotu, niekiedy numerem transportu pierwotnego właściciela, zawsze jednak numerem magazynowym i dziennym szacunkiem kwoty wartości w markach Rzeszy lub protektoratowych koronach. Ten numer magazynowy jest dla nas jednoznacznym potwierdzeniem, że chodzi o mienie żydowskie. Późniejsze przenosiny dzieł o charakterze sztuki dekoracyjnej pomiędzy poszczególnymi instytucjami i ich inwentarze już tego elementu identyfikacyjnego nie zawierają, więc instytucje przyjmujące w większości przypuszczają, że chodzi o skonfiskowany majątek niemiecki.

¹⁰ W rzeczywistości chodziło o jej wizytę siódmą.

¹¹ Tzw. zamówienie Prager Museen VII.

¹² Tzw. zamówienia Prager Museen VIII-X. Zawsze przy tym chodziło o przedmioty drugiej kategorii. Następne raporty o wydaniach z magazynów dotąd się nie odnalazły.

¹³ Zapisany w muzeum do księgi depozytów 12.06.1944. *Dep. Der Verwalter des reichseingenen Kunstgutes bei böhm. mähr. Landesgalerie Praga I. Rudolfinum.*

¹⁴ Zapisany do księgi depozytów 06.01.1945. *Dep. Vervalter des reichseingenen Kunstgutes, Prag (Prof. Dr. K. M. Swoboda).*

¹⁵ Zapisany do księgi depozytów 16.02.1945. *Dep. Vervalter des reichseigenen Kunstgutes, Prag (Prof. Dr. K. M. Swoboda).*

¹⁶ Zob. H. Krejčová, M. Vlček: *Návraty paměti...*, s. 250-252, 323, 333-335.

¹⁷ *Ibidem*, s. 327.

¹⁸ W rzeczywistości chodziło o 190 pozycji, z nich jednak 12 pochodziło z depozytu Josefa Pollaka.

¹⁹ Zob. H. Krejčová, M. Vlček: *Návraty paměti...*, s. 80-81, 332.

²⁰ *Ibidem*, s. 226-235, 333.

²¹ *Ibidem*, s. 332.

²² Został zapisany do ksiąg depozytowych 30 IX 1943. Z mienia komisanta rady Viktora Kahlera, obecnie w administracji Vermögensamt. Zob. H. Krejčová, M. Vlček, *Návraty paměti...*, s. 102-153.

²³ Zob. H. Krejčová, M. Vlček, *Návraty paměti...*, s. 168-222, 332-333.

²⁴ Zapisany do księgi depozytów 20.05.1939. *Dep. Josef Pollak, Praha X, Kolárova 13.* Rkps dopisano: *zvráceno 1948.* W innej z ksiąg jest notatka, że kolekcje zostały Josefowi Pollakowi zwrócone w 1942 roku.

²⁵ Więcej z nich zdeponował w Państwowych Zbiorach Sztuki Dawnej (później Czeskomorawska Galeria Krajowa, dzisiaj Galeria Narodowa w Pradze).

²⁶ Dwanaście z nich zostało wprowadzonych do zbiorów orientalnych Galerii Narodowej w Pradze, trzynaście jest dotąd zaginionych.

²⁷ Dokładniej, zob. H. Krejčová, M. Vlček, *Návraty paměti...*

(Tłum. z jęz. czeskiego Grzegorz Kierzkowski)

COOPERATION OF THE MUSEUM OF DECORATIVE ARTS IN PRAGUE AND THE DOCUMENTATION CENTRE FOR PROPERTY TRANSFERS OF CULTURAL ASSETS OF WORLD WAR II IN RESEARCH INTO THE PROVENANCE OF MUSEUM EXHIBITS IN THE CZECH REPUBLIC

Helena Koenigsmarková, Helena Krejčová

The Museum of Decorative Arts in Prague (UPM), established in 1885, is a specialist institution collecting, studying and presenting the history and contemporaneity of Czech art.

After the onset of fascism and at the time of the Second World War UPM became the owner of works of art from former collections of citizens of Jewish descent, many of whom, aware of the threat posed by further residence in Central Europe, decided to leave. According to the then prevailing law art collection owners were obligated to demand state consent (an export license) for taking their works of art with them. The classification of artworks was determined by representatives of such cultural institutions as the National Gallery but also museums in Prague (e.g. UPM), Brno, Opava and other cities. Citizens of Jewish descent were compelled to pay for permits for emigrating by entrusting part of their collections as museum deposits. Some made the deposits in 1938 but soon regained them and the further fate of these artworks remains unknown. Others handed over their artistic assets in a clear-cut arrangement with the museum. Artworks from personal property belonging to citizens of Jewish descent were entrusted to UPM, the National Gallery and other institutions also from the amassed collections of the Board for Third Reich Property in 1944 and February 1945. It is precisely

those collections and pre-war deposits that decades later could be identified and connected with the history of concrete persons. After November 1989 one of the first acts compensating years of injustice suffered by the legitimate owners of real estate and mobile monuments was restitution based on resolution no. 87/1991Sb. The claimants were individual persons and Church institutions.

In 2001 the Czech Republic established the Documentation Centre for Property Transfers of Cultural Assets of WW II as part of the Academy of Sciences. Archival material at home and abroad was rendered accessible to members of the staff for the purpose of provenance studies regarding Czech museum exhibits. The Centre research encompasses also the UPM collections in Prague with due attention paid to the cultural assets of victims of the Holocaust. The outcome has been issued in the publications: *Memories Returned* and *Ransom for a Life*, and in 2008 UPM held an exhibition: "Memories returned" upon the occasion of an international conference on Holocaust Era Assets on show in Prague. The Centre attempts to present to the public the results of its research, to determine the location of exhibits originating from the property of the victims of the Holocaust, and to draw the attention of present-day owners that their collections contain objects originating from property stolen from the Jews.

Keywords: decorative arts, fascism, export license, deposit, restitution.

Helena Koenigsmarková

Historyk sztuki, absolwentka Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze oraz podyplomowych studiów muzeologicznych; od 1971 – do dziś pracuje w Muzeum Sztuki Dekoracyjnej w Pradze (UPM), specjalista ds. wyrobów z cyny oraz odznak pątnicznych w Dziale Zbiorów Wyrobów z Drewna, Metali i Innych Materiałów; od 1990 dyrektor UPM; człon-

kini rady nadzorczej Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej, członek komitetu ICOM-ICDAD, przewodnicząca komisji ds. muzealnego managementu AMG, członkini Fellows of Glass museum Corning; współautorka wielu katalogów muzealnych oraz wystaw; e-mail: sekretariat@upm.cz

Helena Krejčová

Etnograf, absolwentka Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze; 1976-1990 specjalista w Muzeum-Pomnik Piśmiennictwa Narodowego (PNP); 1991-2011 pracownik naukowy Instytutu Historii Współczesnej Akademii Nauk Republiki Czeskiej, kierownik wydziału studiów nad problematyką żydowską i kierownik Centrum ds. Dokumentacji Majątkowych Przekazań Dóbr Kultury Ofiar II Wojny Światowej; od 2012 dyrektor Centrum; była członkinią Rady Naukowej Miejsca Pamięci Terezin (Muzeum-Pomnik Pamięci Terezin), Rady Akademii Nauk Republiki Czeskiej, członkinią Rady ds. Zagranicy Akademii Nauk Republiki Czeskiej; autorka wielu publikacji.



MUZEJA I KOLEKCIJE

museums and collections



WSPÓŁCZESNE MUZEUM HISTORYCZNE JAKO INSTYTUCJA GROMADZENIA, PRZECHOWYWANIA I UDOSTĘPNIANIA ŹRÓDEŁ HISTORYCZNYCH Z XIX I XX WIEKU

Olaf Bergmann

Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych w Poznaniu

Zagadnienie roli i znaczenia muzeów jako instytucji gromadzenia, przechowywania i udostępniania źródeł historycznych ma wieloaspektowy i wielopłaszczyznowy charakter. Przeważnie jest ono analizowane i oceniane z punktu widzenia potrzeb i oczekiwań podmiotów stanowiących o sensie istnienia tych instytucji. Inaczej jednak na znajdujące się w muzeach źródła historyczne spojrzysz muzealnik, inaczej bezpośrednio z nimi niezwiązany badacz przeszłości – historyk, a jeszcze inaczej przekraczający progi muzeum zwiedzający. Dlatego też chcielibyśmy się zastanowić nad

kilkoma zasadniczymi kwestiami, których próba wyjaśnienia i bardziej precyzyjnego zdefiniowania może nieco uporządkować podejście do tego tematu.

Fakt, że muzea historyczne są niezwykle ważnym miejscem gromadzenia i przechowywania źródeł historycznych oraz praktycznie jedynym ich masowego udostępniania, nabiera szczególnego znaczenia w przypadku często niedocenianych lub nawet niejako lekceważonych „śladów przeszłości” pochodzących z minionych dwóch stuleci. Zaznaczyć tu wypada, iż celem tego artykułu nie jest sfor-

mułowanie w pełni weryfikowalnych naukowo stwierdzeń czy tez, lecz ma on być bardziej opisem istniejącego stanu rzeczy i pewnym głosem w zbyt sporadycznie na ten temat toczącej się w Polsce dyskusji. Powinna ona dotyczyć jak najszerszej rozumianej pogranicza zadań i celów wszelkich działań podejmowanych przez poszczególnych specjalistów związanych z bezpośrednim i pośrednim funkcjonowaniem muzeów, a także współpracy poszczególnych instytucji, z którymi związali oni swoją zawodową karierę.

Przede wszystkim należy określić, czym właściwie są tzw. muzea historyczne oraz jaki jest cel i zakres ich działalności. Najkrócej można stwierdzić, iż są to muzea zajmujące się wszystkimi aspektami przeszłości, co powoduje, iż w orbicie ich zainteresowań znajdują się wszelkie zabytki czy też źródła powstałe w czasach, epokach, które są w szerszej lub węższej orbicie ich specjalizacji. Nie da się ukryć, iż może to powodować pewien eklektyzm (niekoniecznie rozumiany w sensie pejoratywnym) muzealnych zbiorów, a z drugiej strony narzuca gromadzenie eksponatów, których nikt inny (może prócz kolekcjonerów czy antykwariuszy) nie uzna za godne uwagi. W niemałym stopniu determinuje to aktywność naukową i wystawienniczą tych placówek oraz konieczność ich „otwarcia na zewnątrz”, zarówno w kierunku potrzeb specjalistów interesujących się wykorzystaniem źródeł historycznych z XIX i XX w. (historycy – naukowcy, archiwiści, czasem historycy – nauczyciele), jak i w kierunku mających inne, nieraz specyficzne oczekiwania zwiedzających muzea klientów.

Po pierwsze, powinniśmy zdać sobie sprawę z dość oczywistego faktu, iż XIX oraz szczególnie XX stulecie pozostawiły niezliczoną ilość źródeł historycznych, z których dla potomnych możemy ocalić tylko niewielką część. O ile np. mediewiści borykają się z niedoborem źródeł, to badacze dziejów ostatnich dwóch stuleci mają ich nadmiar, nieraz wręcz utrudniający selekcję i analizę. Możemy tu wyróżnić dwie zasadnicze przyczyny tego zjawiska. Ze względu na byłych ich właścicieli czy też autorów, pierwsza przyczyna ma charakter niejako zbiorowy i jest efektem administracyjnych działań coraz bardziej etatystycznych państw, wymuszających na swoich obywatelach, a także własnej biurokracji, tworzenie coraz większej liczby dokumentów, formularzy, sprawozdań, które z czasem stają się przecież historycznymi źródłami. Należy przypuszczać, że to tak znaczące, odgórne i masowe ograniczanie wolności jednostek może w przyszłości doprowadzić wręcz do utonięcia w ich powodzi kolejnych pokoleń historyków. Natomiast druga przyczyna ma bardziej indywidualny i jakby „ludzki” charakter, a przy tym najczęściej zdecydowanie materialny wymiar. Jest to gromadzenie przez ostatnie dwa stulecia w domach przez jednostki albo kolejne pokolenia rodzin – i już nie tylko przedstawicieli najzamożniejszych elit – w niespotykanej ilości i różnorodności przedmiotów codziennego użytku, często zresztą zupełnie zbędnych¹.

Wśród tych stert najróżniejszych przedmiotów i dokumentów pozostawianych przez kolejne pokolenia można znaleźć prawie wszystko, co może zainteresować zarówno badaczy przeszłości, jak i ją eksponujących muzealników. Według najbardziej znanych i naszym zdaniem najwartościowszych definicji za źródła historyczne można bowiem uznać: *utrwalony i zachowany ślad myśli, działania lub najogólniej życia ludzkiego* (M. Handelsman), *wszelkie ślady*

istnienia czy działania ludzkiego w przeszłości: innymi słowy: wszelki ślad po fakcie dziejowym, służący od poznania do rekonstrukcji tego faktu (S. Kościałkowski), *wszystkie pozostałości psychofizyczne i społeczne, które będąc wytworem pracy ludzkiej, nabierają przez to zdolności odbijania tego rozwoju* (G. Labuda) lub też *wszelkie źródła poznawania historycznego (bezpośredniego i pośredniego), tzn. wszelkie informacje (w rozumieniu teorii informacyjnym) o przeszłości społecznej, gdziekolwiek się ona znajduje, wraz z tym, co owe informacje przekazuje (kanałem informacyjnym)* (J. Topolski)². Oznacza to, że historycznym źródłem może być wszystko. Z jednej strony tylko od inwencji i warsztatu badacza zależy czy będzie on potrafił wykorzystać drzemiący w nim naukowy potencjał, natomiast z drugiej strony wiedza i pomysłowość muzealnika pozwala na jego pozyskanie oraz odpowiednie przechowanie, digitalizację i wyeksponowanie.

Jak do tych najciekawszych i najbardziej wartościowych źródeł dotrzeć, jak je pozyskać i jak przechować, to temat na osobny i to bardzo obszerny artykuł. Naszym jednak zdaniem i w odniesieniu do już klasycznego podziału źródeł dokonanego przez Jerzego Topolskiego³ dla historyka najciekawsze i jednocześnie jakby „podane na tacy” są przeważnie źródła bezpośrednie i pisane, natomiast dla muzealnika (a także dla większości odwiedzających muzea osób) na odwrót: źródła pośrednie i niepisane. W tym drugim przypadku są to wszelkie dzieła kultury czy też cywilizacji, jak najbardziej i *sensu stricte* materialnej, które w muzealnych salach prezentują się korzystniej niż nawet najcenniejsze dokumenty lub książki⁴.

Pod względem możliwości gromadzenia tych wszystkich różnorodnych źródeł w najlepszej sytuacji są właśnie muzea. Nie przypadkiem analizujemy tu jednak przede wszystkim muzea historyczne, gdyż ich odpowiedniki specjalizujące się w gromadzeniu sztuki wprawdzie również spełniają wszystkie funkcje muzealne, lecz z punktu widzenia historyków w większym stopniu mają one funkcje klasycznych galerii. Przy tym zainteresowania muzeów sztuki koncentrują się przeważnie na węższym tematycznie zakresie eksponatów, co nie oznacza jednak, że część historyków – badaczy nie powinna korzystać z poznania i analizy ich zbiorów, i to być może nawet bardziej tych znajdujących się w magazynach niż tych wystawianych na widok publiczny.

Pisząc, że w muzeach historycznych znajduje się największej różnorodnych źródeł historycznych, należy niejako automatycznie dokonać porównania charakteru tych zbiorów z zasobami archiwów i bibliotek. Z pewnością te dla badań historyków równie istotne instytucje posiadają nieporównywalnie więcej wszelkich źródeł „pisanych” (archiwa przede wszystkim dokumenty, a biblioteki wydawnictwa zwarte, prasę, źródła ikonograficzne, takie jak np. mapy, fotografie, pocztówki itp.), lecz przeważnie nie gromadzą, nie przechowują oraz nie udostępniają ich niepisanych i bardziej materialnych odpowiedników. Muzea mają w swoich zasobach zarówno jedne, jak i drugie, czyli dysponują znacznie bardziej różnorodnym materiałem źródłowym. W ich zbiorach ważną rolę odgrywają przecież nie tylko trójwymiarowe eksponaty kultury materialnej, ale również będące podstawą zbiorów archiwów i bibliotek źródła pisane. Można tu od razu zauważyć, że ze względów ekspozycyjnych nie są one przeważnie dla muzealników, jak rów-



1. Armata pruska z poł. XIX w. – atrakcyjna dla zwiedzających, lecz raczej nie zainteresuje historyków, Muzeum Powstania Wielkopolskiego 1918–1919 w Poznaniu

1. Prussian field gun from the mid-nineteenth century – an attraction for visitors but less so for historians, Museum of the Great Poland Uprising 1918–1919 in Poznań

2. Pamiętnik Ignacego Miaskowskiego z XIX w. – eksponat będący gratką dla historyków, a raczej mało interesujący dla zwykłych zwiedzających, Muzeum Powstania Wielkopolskiego 1918–1919 w Poznaniu

2. Nineteenth-century diary of Ignacy Miaskowski – an exhibit of great value for historians but of little interest for the average visitor, Museum of the Great Poland Uprising 1918–1919 in Poznań



niez zwiedzających tak atrakcyjne, jak eksponaty kultury materialnej. Dla większości z nich ciekawszy będzie stojący w muzeum samolot czy czołg (i to nawet np. z lat 70. XX w.) niż znacznie przecież cenniejszy, unikatowy, oryginalny dokument i to nawet sprzed kilkuset lat (choćaby np. Unii w Krewie).

Zbiory muzeów określamy w najróżniejszy sposób: eksponaty, elementy aranżacji, zabytki, a chyba najrzadziej źródła historyczne. Dla zwiedzających nie ma to oczywiście najmniejszego znaczenia, lecz muzealnicy i historycy powinni ten definicyjny dylemat brać pod uwagę. W tym przypadku dla muzealnika chyba najciekawsze są eksponaty lub zabytki, dla zwiedzającego – eksponaty, a dla historyka – właśnie ich wartość źródłowa. Inną już kwestią jest czy klasyfikacja zbiorów muzealnych pod tym kątem ma w ogóle sens i jak dążyć do chociaż ograniczonej (pełna chyba nie jest możliwa) redukcji tego rodzaju podziałów. Nie oznacza to jednak, że nie powinniśmy potrudzić się o bardziej precyzyjne zdefiniowanie tych pojęć.

Każdy przedmiot, określany jako eksponat muzealny lub źródło historyczne, jest też informacyjnym komunikatem. Dlatego powinno się go analizować pod kątem zawartego w nim kodu, przekazu czy też semantycznego znaku. O tym, jak wiele naukowych dyscyplin interesowało się w przeszłości i zajmuje się obecnie kwestiami różnych aspektów informacji, wspomina m.in. I. Ilnatowicz. Wymienia on filozofię z jej teorią poznania, socjologię, etnologię i antropologię kulturową, cybernetykę, historię i „sztuki piękne”⁵. Dla analizy informacyjnych funkcji tego wszystkiego, co znajduje się w muzeach, istotniejsze jest jednak inne spostrzeżenie tego autora, który zauważa: *Komunikat nie jest wolny od komplikacji: bywa niezrozumiały lub zrozumiały tylko dla niektórych, przy tym dzieje się niekiedy z zamierzenia nadawcy, niekiedy bez takiego zamiaru. Miewa tylko jedno znaczenie lub poza tym pierwszym ukrywa jedno albo więcej dalszych, zmieniają się zaś one niekiedy znacznie w zależności od zmian ogólnego kontekstu komunikacji społecznej, zmian gustów, hierarchii uznawanych wartości i innych podobnych okoliczności. Bywa też komunikatem pozornym, nic nieznaczącym poza jedynie faktem, że został nadany. [...] Ta różnorodność sytuacji nie jest zależna tylko od nadawcy lub tylko od odbiorcy. Naprawdę zależy przeważnie od tego, czy nadawcy i odbiorcy operują tym samym systemem znaków i posługują się nimi na tych samych zasadach, słowem, czy obaj mają wspólną preinformację, informację wstępną, będącą koniecznym warunkiem skutecznego komunikowania*⁶.

Pisząc o muzealnych zbiorach należy się też zastanowić nad sporadycznie analizowaną zależnością pomiędzy formą eksponatu – źródła historycznego a jego treścią. Przewrotnie można nawet stwierdzić, że gdy zbyt atrakcyjna jest jego forma, to może ona nieraz przyćmić jego treść. Przy czym zwykły zwiedzający (widz – klient) muzeum oczekuje właśnie atrakcyjnej formy, natomiast historyka interesuje konkretna treść. Upraszczając nieco to zagadnienie, można wyrazić pogląd, że nierzadko to, co atrakcyjne dla nastawionego wyłącznie na wizualny odbiór czy estetyczne odczucia laika, dla historyka nie musi mieć większej naukowej wartości. Niewątpliwie współczesne ekspozycje muzealne w coraz większym stopniu nastawiają się na oczekiwania i nie najwyższe intelektualne możliwości percepcji informacji przeciętnego zwiedzającego. W skrajnych przypadkach

w progi muzealnych instytucji wkracza wręcz popkultura, a celem tych placówek staje się w coraz większym stopniu zabawianie, a w mniejszym kształcenie klienta (czego być może nie należy potępiać). Świat się zmienia zgodnie z przewidywaniami Neila Postmana⁷ i zjawisko to jest raczej nieuniknione. Szczególnie młody człowiek, który przychodzi do muzeum (przeważnie pod szkolno-wycieczkowym przymusem), bardziej od gablot z nawet najcenniejszymi zabytkami przeszłości ceni zmieniający się błyskawicznie obraz z komputerowego monitora.

Olbrzymia większość z pietyzmem gromadzonych przez muzea eksponatów nie zainteresuje prawie nikogo. Dotyczy to zwłaszcza już wspomnianych „radosnych” efektów pracy biurokracji sprzed 50, 100 czy nawet 150 lat (pomijając te już nam całkowie współczesne). Sensowne i z naukowego punktu widzenia wartościowe ich przeanalizowanie wymaga olbrzymiej pracy, nieraz zastosowania metodologicznego dorobku statystyki (ostatnio wspomaganego technicznymi możliwościami informatyki), co nadal jest raczej rzadko stosowane, a badacze podejmujący się tego benedyktyńskiego trudu z pewnością w pierwszej kolejności odwiedzą archiwa. Do mało interesujących źródeł historycznych, zalegających muzea można zaliczyć wszelkie eksponaty najkrócej określane jako powszechnie spotykane i w swojej formie, a czasem też treści, podobne lub nawet identyczne. Przykładów jest tu wiele, począwszy od np. popularnych przed-

miotów codziennego użytku z ostatniego półwiecza (często znajdujących się jeszcze we współczesnych domach) lub też masowo w czasach PRL-u wręczanych tysiącom osób odznaczeń czy dyplomów; szczególnie te pierwsze – np. AGD (telewizory, radia, pralki itd.) sprzed 30 czy 40 lat – coraz częściej stają się bardzo atrakcyjnym elementem aranżacji wystaw (szczególnie dotyczących szeroko rozumianego życia codziennego). Tymczasem dla historyka nie czyni to jeszcze z nich cennych źródeł, chociaż są one interesujące dla osób pamiętających czasy, gdy znajdowały się w powszechnym użytku.

Nierzadko jednak w muzealnych magazynach znajdują się zbiory o dużej wartości źródłowej dla historyka. Najkrócej pierwszą z tych grup zabytków, eksponatów czy też źródeł można określić jako „nietypowe”, „oryginalne”, a jednocześnie rzadko lub w ogóle niespotykane w archiwach i bibliotekach. Są one wielkim atutem muzeów historycznych, a jednocześnie stanowią cenny materiał dla naukowców. Przy tym tego rodzaju eksponaty wystawione na widok publiczny są też nie lada gratką dla najbardziej zainteresowanych i historycznie wyrobionych zwiedzających. Poprzez swoją unikatowość stanowią one ozdoby niejednej ekspozycji stałej lub wystawy czasowej, a czasami ich treść lub forma wykracza też poza pewną sztampe powszechnych o ich temacie (lub tematach) wyobrażeń. W przypadku chociażby wystawy, która dotyczyła dziejów



3. Ciężkie karabiny maszynowe – przykład eksponatu o niewielkiej wartości dla historyków, lecz gromadzący tłumy zwiedzających, Muzeum Uzbrojenia w Poznaniu

3. Heavy machine guns – an example of an exhibit of little worth for the historian but attracting crowds of visitors, Museum of Arms in Poznań



4. *Kronika Piotra Chudzińskiego* spisana w okresie walk o Cytadelę w Poznaniu w 1945 r. – eksponat cenny dla historyka i nieatrakcyjny dla większości zwiedzających, Muzeum Uzbrojenia w Poznaniu

4. *Kronika Piotra Chudzińskiego* written during the battle waged for the Poznań Citadel in 1945 – an exhibit valuable for an historian but unattractive for the majority of visitors, Museum of Arms in Poznań

wielkopolskiej piłki nożnej (przygotowanej w maju 2012 r. przez Wielkopolskie Muzeum Walk Niepodległościowych w Poznaniu [WMWN]), korzystając z wypożyczanych zbiorów poszczególnych muzeów regionalnych oraz klubów piłkarskich, zostaliśmy w nadmiarze obdarzeni fotografiami prezentującymi same drużyny lub też zatrzymane w kadrze ujęcia z meczów. Prawdziwymi perełkami tej wystawy okazały się znacznie ciekawsze zdjęcia przedstawiające zawodników, trenerów czy działaczy poszczególnych klubów w zupełnie innych i mniej sportowych sytuacjach (uroczystości, bankietów, porządkowania sportowych obiektów, w drodze na mecz wyjazdowy itd.) lub też wszelkie klubowe gadzety czy też osobiste pamiątki po osobach związanych z ich sportową, a także pozasportową (np. patriotyczną czy niepodległościową) działalnością.

Drugą grupę źródeł – równie różnorodnych, jak te wspomniane powyżej – stanowią muzealia szczególnie ważne i przydatne w badaniach zagadnień, o których brak informacji w innych materiałach źródłowych, a z których w kwerendach historycy korzystają najczęściej. Dotyczy to zwłaszcza materiałów niezbędnych do analizy dziejów „małych ojczyzn” (wielką tu rolę odgrywają zbiory muzeów mających w swoich nazwach przymiotnik „regionalne” bądź „okręgowe”) czy jakichkolwiek innych „małych historii”, w tym chociażby dziejów rodzinnych, kombatanckich i historii najróżniejszych lokalnych organizacji, stowarzyszeń, klubów, związków itd.

Trzecia grupa zbiorów, które znajdują się prawie wyłącznie w muzeach, ma z kolei znaczenie dla badaczy kultury materialnej. Ich wartość źródłowa nie dotyczy wyłącznie zainteresowań historyków, ale również przedstawicieli jeszcze przynajmniej kilku dyscyplin naukowych (w szczególności np. etnografów czy archeologów, a w tylko nieco mniejszym stopniu kulturoznawców) i to nie tylko z szerokiego zakresu humanistyki. Mogą one bowiem być interesującą inspiracją dla specjalistów zajmujących się techniką, a także projektowaniem w rozumieniu modnego w ostatnich latach pojęcia *design*.

Z tą grupą muzealiów ściśle związana jest następna, czwarta grupa, którą również można wyodrębnić na podstawie zainteresowań badaczy. Mamy tu na myśli tych spośród nich, którzy zajmują się opisem, analizą i interpretacją wszelkich przejawów życia codziennego. W ich przypadku dla poznania wielorakich jego aspektów najważniejsze wydaje się analizowanie wszelkich informacji szczegółowych (z zastosowaniem klasycznej indukcji). Również w tej największej i najbardziej różnorodnej grupie muzealiów, przechowywanych na półkach i w szafach magazynów muzeów historycznych, odnaleźć można wiele tylko pozornie mało wartościowych źródeł (np. pamiątek dotyczących poszczególnych zapomnianych już osób, różnych rodzin, ściśle lokalnych organizacji itd.).

Podstawowa przyczyna faktu, iż muzea historyczne posiadają wiele cennych źródeł historycznych jest banalna i chy-



5. Atrapa wozu tramwajowego z lat 50. XX w., cieszy się wielkim zainteresowaniem zwiedzających, choć jej wartość jako źródła historycznego jest zerowa, Muzeum Powstania Poznańskiego Czerwca 1956 roku w Poznaniu

5. A dummy of a tram carriage from the 1950s enjoys great popularity among visitors although it is worthless as an historical source, June 1956 Poznań Uprising Museum in Poznań

6. Gablota z cennymi i unikatowymi zdjęciami z walk w Poznaniu 28 czerwca 1956 r., zdjęcia cenne, choć interesują niewielu zwiedzających, Muzeum Powstania Poznańskiego Czerwca 1956 roku w Poznaniu

6. Showcase featuring valuable and unique photographs of street battles waged in Poznań on 28 June 1956; only a few visitors show interest in these exhibits, June 1956 Poznań Uprising Museum in Poznań

(Fot. 1-2 – K. Hoff; 3-4 – A. Adamska; 5-6 – R. Maciejewski)

ba niekoniecznie wynika z tego, że muzea z pasją gromadzą wszelkie ślady przeszłości. Po prostu zwykli ludzie ze swoimi osobistymi pamiątkami – o ile nie chcą ich z najróżniejszych powodów zachować dla dzieci czy wnuków – najczęściej przychodzą właśnie do muzeów. Czasem – gdy według nich dane przedmioty mają materialną wartość – udają się również do antykwariatów, a w ostatnich kilkunastu latach coraz częściej korzystają też z usług internetowych portali aukcyjnych. Z tymi swoimi mniej lub bardziej cennymi skarbami raczej prawie nigdy nie podążają do historyków – badaczy, niekiedy zbyt szczerze zabarykadowanych w zaciszu uniwersyteckich gabinetów.

Najczęściej odwiedzają muzea przedstawiciele środowisk kombatanckich, czyli „żywi świadkowie historii”. Znajdujące się w miejscowościach ich zamieszkania instytucje muzealne (w miastach mniejszych, powiatowych to jedyne placówki tego rodzaju) są dla nich nierzadko najważniejszym miejscem integracyjnych spotkań. Z tej grupy wywodzą się najwierniejsi przyjaciele muzeów i jednocześnie osoby przybywające na wernisaże poszczególnych wystaw. Poza tym wśród tych regularnie i aktywnie uczestniczących w życiu muzeów osób można zauważyć pewną „rodziność” czy też „dziedziczność” zainteresowań. Mamy tu na myśli kolejne pokolenia potomków uczestników wydarzeń, którym poświęcone są muzealne ekspozycje. W przypadku WMWN w Poznaniu są to np. dzieci, a coraz częściej już wnuki Cytadelowców (Polaków, którzy w lutym 1945 r. zdobywali wraz z Armią Czerwoną poznańską Cytadelę), więźniów z Fortu VII czy uczestników poznańskiego buntu z Czerwca 1956 roku. Wykorzystanie pamiątek po tych „żywych świadkach historii”, nagranie ich relacji czy wspomnień może znacznie wzbogacić źródłową atrakcyjność muzealnych zbiorów.

Pisząc o interpersonalnych kontaktach pracowników muzeów z osobami spoza ich placówek, należy wspomnieć o kolekcjonerach. Wprawdzie stanowią oni dla muzealników dużą konkurencję, jako że mają niekiedy ułatwiające zakup cennych zabytków spore możliwości finansowe i liczne kontakty, ale z drugiej strony miejscem, gdzie mogą skonfrontować swoją wiedzę oraz wystawić swoje kolekcje na widok publiczny są przecież właśnie instytucje muzealne. Przy tym zbiory tych autentycznych pasjonatów są w muzeach bardziej bezpieczne niż w domowym zaciszu, a uwaga ta nie dotyczy wyłącznie obaw związanych z kradzieżami, ale – głównie w przypadku kolekcjonerów broni – również nieco nadgorliwych działaczy policji.

Pomimo permanentnej mizerii finansowej, większość muzeów historycznych dysponuje również stosunkowo korzystnymi warunkami przechowywania zbiorów. Wprawdzie część z nich ma problem z wystarczającą powierzchnią zarówno sal ekspozycyjnych, jak i magazynów, czy też ich stanem techniczno-budowlanym, zabezpieczeniem przeciwwłamaniowym i przeciwpożarowym, to jednak i tak mają one lepsze niż olbrzymia większość osób prywatnych warunki magazynowania zbiorów. Często – szczególnie w przypadku dużych, zajmujących sporo miejsca ekspozycji trójwymiarowych, takich, jak np. AGD, meble, stare maszyny – osoby prywatne po prostu nie mają możliwości ich przechowywania. Do świadomości tych osób dociera to przeważnie w momencie zmiany zamieszkania, przeprowadzki lub porządkowania mieszkania po zmarłych człon-

kach rodziny. Przekazanie wtedy posiadanych przedmiotów do muzeum stanowi dla nich najlepsze wyjście z kłopotliwej sytuacji, a cenne dla ich najbliższych pamiątki nie zapędzą śmietnika.

Aby ten obraz szans muzeów historycznych w gromadzeniu najróżniejszych źródeł historycznych nie wyglądał zbyt optymistycznie, trzeba dodać, że w warunkach polskich (i chyba nie tylko) olbrzymia większość tych placówek nieustannie balansuje na skraju budżetowych deficytów. Dotyczy to zwłaszcza muzeów regionalnych lub okręgowych, funkcjonujących w niewielkich miejscowościach. Nie muszą się one wprawdzie obawiać rywalizacji z innymi muzeami, lecz brak środków finansowych na wiele statutowych celów (w tym zakupów związanych z ich profilem) uniemożliwia im większy rozwój. Trzeba tu dodać, że często nie jest to skutek jakiegokolwiek złej woli prowadzących je organów, czyli zazwyczaj samorządów. Zarządom i radom powiatów lub gmin należą się raczej słowa uznania, iż mają jeszcze wolę podtrzymywania niewątpliwie kulturotwórczej misji finansowania zawsze deficytowych instytucji muzealnych.

Pisząc o finansach, a dokładniej ich niedoborach w muzeach historycznych – a właściwie wszystkich instytucjach kultury – należy jeszcze dodać, że osobnym zagadnieniem bywa sensowność wykorzystania posiadanych środków. Mamy tu na myśli zakupy niektórych eksponatów (np. tych, które można dość łatwo uzyskać z darowizn) czy środków trwałych (np. komputerów, które trafiają na biurka administracji, a nie do dyspozycji pracowników merytorycznych), a także czasami całkowicie absurdalną i niezwiązaną z zainteresowaniami zwiedzających tematykę organizowanych wystaw (np. wielokrotne podejmowanie w różnych aspektach tematów podobnych czy przygotowywanych wyłącznie pod kątem pasji kuratorów). Innym zagadnieniem, ale też dotyczącym ściśle merytoryczno-finansowego aspektu funkcjonowania muzeów, jest natomiast polityka kadrowa władz samorządowych, które czasami na cele tych instytucji stawiają politycznych beneficjentów, nieprzygotowanych pod względem wykształcenia czy nabytych wcześniej doświadczeń do kierowania muzeum.

Na podstawie tych ogólnych rozważań można podjąć próbę sformułowania przynajmniej trzech propozycji dotyczących gromadzenia, przechowywania i powszechnego udostępniania znajdujących się w muzeach źródeł historycznych. Są to:

– **Badania naukowe.** W tym przypadku pojawia się konieczność połączenia profesji historyka – muzealnika i historyka – naukowca. Dla drzemiącego w muzealnych zbiorach potencjału źródłowego nierzadko niezbędne jest skorzystanie z metodologicznego dorobku kilkunastu dyscyplin naukowych, w tym oczywiście historii, a poza tym szczególnie historii sztuki⁸ i prasoznawstwa⁹. Prawie zawsze w badaniach historycznych warto też skorzystać ze stosowanej przede wszystkim w prasoznawstwie formuły Laswella¹⁰. Wspominamy o tym, gdyż praktyka wykorzystania w badaniach naukowych źródeł historycznych znajdujących się w muzeach nie wygląda zbyt optymistycznie. Wystarczy tu tylko przyjrzeć się uważnie bibliografiom czy przypisom olbrzymiej większości publikacji naukowych.

– **Digitalizacja zbiorów.** Nie mamy tu na myśli wyłącznie skopiowania na nośniki elektroniczne treści i obrazu (a czasem też opisu) poszczególnych źródeł, ale przede wszyst-

kim ich udostępnienie w sieci internetowej. Oczywiście największą przeszkodą w realizacji tego zadania jest przede wszystkim brak środków finansowych lub też profesjonalnego sprzętu. W lepszej sytuacji są tu biblioteki i archiwa¹¹, które w swoich kolekcjach mają do zeskanowania mniej skomplikowane źródła, wyłącznie w dwóch, a nie jak w przypadku sporej części zbiorów muzealnych w trzech wymiarach. Nie jest jednak wykluczone, iż za 10, może 15 lat olbrzymią większość wszelkich źródeł historycznych będzie można dokładnie poznać przed monitorem osobistego komputera. Pisząc o informatyce w służbie muzealnictwa należy dodać, iż są z nią związane również pewne niebezpieczeństwa, do których zaliczyć można zbytnią wiarę niektórych muzealników we wręcz niezbędność jej wykorzystania w ekspozycji. Skutek zjawiska prawie „przetłoczenia” muzealnych sal elektronicznymi gadżetami zwiększa wprawdzie ich atrakcyjność (szczególnie dla młodzieży), lecz jednocześnie niejako przesuwają w cień przedmioty, które są w nich najcenniejsze i przede wszystkim autentyczne. W tym przypadku dla uniknięcia upodobnienia wyglądu muzealnych ekspozycji do salonów gier komputerowych należy zachować zdrowy rozsądek i pewien umiar.

– **Ekspozowanie zbiorów.** Mamy tu do czynienia z pewną rozbieżnością oczekiwań historyków i zwiedzających. Tych pierwszych najbardziej interesuje właśnie wartość źródłowa poszczególnych eksponatów, natomiast tych drugich ich wizualna atrakcyjność. Dlatego m.in. coraz popularniejsze stają się muzea wirtualne. Jednocześnie obie te grupy łączą pragnienie bezpośredniego kontaktu z interesującymi je eksponatami. W największym stopniu pojawia się tu również wspomniany wyżej dylemat wyboru drogi muzealnych instytucji, które w wyniku informatyczno-medialnej rewolucji muszą balansować pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Można nawet zadać sobie pytanie: czy oczekiwania zwykłych zwiedzających (którzy są przecież w olbrzymiej większości laikami) w stosunku do wyglądu i prezentowanych treści ekspozycji nie doprowadzą do już wspomnianej popkulturyzacji współczesnych muzeów? Prezentowanie zbiorów pod kątem zainteresowań i oczekiwań różnorodnych grup potencjalnych zwiedzających wymaga od muzealników rozwiązania jeszcze kilku kwestii. Przyuszczalnie najważniejsza z nich dotyczy ewentualności opowiadania (zarówno w wystawach stałych, jak i czasowych) historii, rozumianej jako logiczny ciąg zdarzeń lub pewien całościowy proces. Idea ta jest z pewnością słuszna, co nie oznacza jednak, iż należy ją forsować nie biorąc pod uwagę specyfiki poszczególnych tematów. Przygotowywanie ich pod tym

kątem za wszelką cenę i wbrew posiadanym źródłom może się niekiedy odbić niekorzystnie na poziomie wystawy, a przede wszystkim spowodować jej niewielką wartość dydaktyczną lub też wrażenie zbytniego eklektyzmu prezentowanych eksponatów. Najistotniejsze wątpliwości, które się tu pojawiają, dotyczą przede wszystkim wyboru układu całej prezentacji: przeważnie chronologicznego bądź rzeczowego. Jednocześnie temat wystawy i jej kompozycyjna logika ma bezpośredni wpływ na jej atrakcyjność, niekiedy odmiennie ocenianą przez zawodowych historyków i niebędących profesjonalistami zwiedzających. Wymaga to jednak zaprezentowania interesujących źródeł w odpowiednim układzie i dokładnie przemyślanej scenograficznej aranżacji.

Przy analizie zagadnienia roli muzeów historycznych jako najważniejszych instytucji gromadzenia, przechowywania i udostępniania źródeł historycznych z XIX i XX w. znacznie trudniejsze jest jednak poszukiwanie praktycznych metod realizacji powyższych postulatów. Naszym zdaniem szczególnie znaczenie ma tu:

– Fachowość i pasja pracowników. Przy tym nie powinni się oni wzbraniać przed pracą ściśle naukową, gdyż dostawnie pod ręką mają skarbnice źródeł cennych i najczęściej wcześniej jeszcze przez nikogo nieanalizowanych.

– Stosowanie w praktyce możliwości oczenia wielu źródeł historycznych poprzez poszerzenie społecznego zasięgu oddziaływania muzeum.

– Konieczność opracowania metod (interpersonalnych, prawnych i technologicznych) intensyfikacji współpracy pomiędzy muzeami, ośrodkami naukowymi, a także innymi gromadzącymi wszelkie ślady przeszłości instytucjami (archiwami, bibliotekami) oraz osobami fizycznymi (antykwaryzami, kolekcjonerami itp.).

Podsumowując dodać jeszcze wypada, że niniejszy artykuł nie ma charakteru polemicznego, a jedynie ma na celu zwrócenie uwagi na kwestie roli i zadań muzeów historycznych, ich pracowników, a także oczekiwań odwiedzających muzea osób. Ta problematyka nabiera szczególnego znaczenia w jakże szybko w XXI stuleciu zmieniającej się rzeczywistości, a dotyczy to również historyków, którzy w nieraz przepastnych magazynach instytucji muzealnych mogą odnaleźć cenne i nierzadko nigdzie indziej nieosiągalne źródła do badań najróżniejszych zagadnień. W końcu to wszystko, co znajduje się w tych magazynach, jest przecież ważne zarówno dla popularyzacji, jak i badań dotyczących naszego historycznego dziedzictwa.

Słowa – klucze: źródła historyczne, źródła pisane, profesjonalizacja, intensyfikacja.

Przypisy

¹ Aby potwierdzić tę tezę, wystarczy tylko uczestniczyć w całkowitym opróżnieniu ze wszystkiego czyjegokolwiek mieszkania i to niekiedy dużego oraz należącego do osoby zamożnej.

² Cyt. za: B. Miśkiewicz, *Wstęp do badań historycznych*, UAM, Poznań 1976, s. 117-119.

³ J. Topolski, *Metodologia historii*, PWN, Warszawa 1984, s. 327-330.

⁴ Należy tu wątpić czy sens dla naszych rozważań mają tradycyjne podziały źródeł historycznych, których wielokrotnie klasyfikacje bardzo dokładnie omówił w swojej fundamentalnej *Metodologii...* J. Topolski.

⁵ I. Ichnatowicz, *Człowiek, Informacja, Społeczeństwo*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 6-13.

⁶ *Ibidem*, s. 134.

⁷ Neil Postman trafnie zauważył, że w 2. poł. XX w. nastąpił zmierzch „Epoki typografu” przy jednoczesnym pojawieniu się dominacji „Epoki telewizji” (obecnie już chyba przede wszystkim internetu). Jego zdaniem żyjemy w okresie „zmierzchu druku” i „rozwoju obrazu”, a skutkiem tego jest m.in. to, iż wszelkie idee są stopniowo zastępowane przez coraz mniej wyszukane rozrywki. Przy tym na podstawie jego dociekań można stwierdzić, że kultura „obrazocentryczna” jest obecnie najistotniejsza dla większości zwiedzających muzea, a mniej dla nich ważna (i będąca w fazie schyłkowej) kultura „słowocentryczna” ma nadal zasadniczą wartość dla tych historyków, którzy w nich przede wszystkim poszukują najróżniejszych źródeł: N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, Wyd. Muza, Warszawa 2002.

⁸ Mamy tu na myśli trzy etapy pracy naukowej historyka sztuki, czyli opis preikonograficzny, analizę ikonograficzną i interpretację ikonologiczną: E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, w: Tegoż, *Studia z historii sztuki*, pod. red. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971. W najprostszym ujęciu po prostu opis, analizę i interpretację danego, przeważnie ikonograficznego źródła.

⁹ Wymienić tu można kilka metod pozwalających najskuteczniej analizować źródła pisane, a ich dobór zależy zarówno od charakteru i specyfiki źródła, jak i celów poszczególnych badań naukowych; m.in. są to: metoda analizy i krytyki źródeł, metoda ilościowej i jakościowej analizy zawartości prasy, metody statystyczne, metoda analizy treści: M. Kafel, *Prasoznawstwo. Wstęp do problematyki*, PWN, Warszawa 1969.

¹⁰ Jej istota polega na udzieleniu odpowiedzi na następujących siedem pytań: „Kto?, Co mówi?, Jakimi środkami?, W jakim celu?, Do kogo?, W jaki sposób i Z jakim skutkiem?”: M. Kafel, *Prasoznawstwo...*, s. 122.

¹¹ Jako przykłady polskich bibliotek cyfrowych, które mogą służyć tu za wzór, podać można Cyfrową Bibliotekę Narodową Polona (<http://www.polona.pl/>), e-bibliotekę Uniwersytetu Warszawskiego (<http://ebu.w.uw.edu.pl>) oraz Wielkopolską Bibliotekę Cyfrową (<http://www.wbc.poznan.pl>).

THE CONTEMPORARY HISTORY MUSEUM AS AN INSTITUTION ACQUIRING, STORING AND RENDERING AVAILABLE HISTORICAL SOURCES FROM THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURY

Olaf Bergman

The article focuses on more than ten questions concerning the titular theme. At the very onset the author noticed that museums, in particular so-called history museums, are for all practical purposes the only institution gathering and on an almost “mass-scale” rendering available a large part of existing sources, thus enabling the researcher to become acquainted with facts and processes from the past and to supplement his knowledge. For this reason, the museums in question are in a better situation than archives and libraries interested chiefly in “written sources”. The primacy of museums in this respect pertains to four types of sources that simultaneously comprise museum exhibits: 1) sources never or only sporadically amassed in libraries and archives, 2) sources important and useful for historians studying select problems (e.g. “small homelands”, the history of local communities, family history, etc.), i.e. information absent in other sources used most often by historians for the purpose of surveys, 3) material culture sources that cannot be found in libraries and archives, and 4) sources serving research dealing with widely comprehended daily life.

There are several reasons for these indubitably extensive resources of museums showrooms and storerooms, i.a. first and foremost numerous interpersonal contacts with, e.g. collectors, history lovers, veterans or simply the public - museum visitors. In order to make suitable use of these assets and preserve them for future generations the article presents proposals for the professionalisation and intensification of acquiring, storing, and rendering available valuable albeit, as a rule, insufficiently appreciated historical sources in museums. This process is composed of scientific research conducted in museum institutions as well as contemporary digitisation of collections and their suitable display corresponding to the expectations of the public and historians. Just as indispensable for the success of such projects is the professional competence and involvement of the museum staff, an expansion of the base of the social impact of the institutions in question, and the preparation of suitable methods of collaboration with scientific institutions, archives, libraries and individuals (e.g. collectors).

Keywords: historical sources, written sources, professionalization, intensification.

dr Olaf Bergmann

Absolwent Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktor historii, autor licznych artykułów, recenzji i książek, w tym m.in.: *Narodowa Demokracja wobec problematyki żydowskiej 1918-1929* (Poznań 1998) oraz *Prawdziwa cnota krytyk się nie boi... Karykatura w czasopiśmie satyrycznych Drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa 2012); obecnie kustosz Wielkopolskiego Muzeum Walk Niepodległościowych w Poznaniu; e-mail: olafber@tlen.pl

O KUSTOSZU-DETEKTYWIE UWAG KILKA

Mirosław Borusiewicz

Praca w muzeum, jak mało która, obrosła w stereotypy, jest enigmatyczna, a także nie została w sposób zadowalający zdefiniowana. Oczywiście, trudno zdefiniować zajęcia wykonywane na tak różnych stanowiskach, jak w przypadku pracowników każdego, nawet małego muzeum. Znajdziemy tam przecież osoby zajmujące się edukacją, organizacją wystaw, nadzorem nad przygotowaniem publikacji, bezpośrednią opieką nad zbiorami, nie mówiąc o administracji, pracownikach technicznych czy porządkowych¹. Poza tymi ostatnimi, wszyscy pozostali tworzą grupę muzealników, mają dyplomy ukończenia wyższych uczelni, często stopnie naukowe. Wychodząc jednak z założenia, że trudno sobie wyobrazić muzeum bez zbiorów, co często werbalizowane jest tak kategorycznie, jak to zaproponował Timothy Ambrose, pisząc, że nie mając zbiorów, nie ma się muzeum², chciałbym skoncentrować się na grupie tych muzealników, którzy bezpośrednio zajmują się zbiorami, a tym samym odpowiadają zarówno za powierzone, często bezcenne obiekty, jak i za postrzeganie samego muzeum. Ich to bowiem praca pozwala realizować prawie wszystkie zadania stojące przed muzeum, a określone zarówno w definicji sporządzonej przez ICOM, jak i w polskiej Ustawie o muzeach. Gary Edson i David Dean w swym podręczniku dla muzealników brytyjskich stwierdzili, że *kurator jest specjalistą w dziedzinie naukowej odpowiadającej zbiorom muzealnym. Jest on bezpośrednio odpowiedzialny za opiekę i naukową interpretację wszelkich obiektów, materiałów i okazów [przyrodniczych] należących lub wypożyczonych muzeum; rekomendację do akcesji i deakcesji [obiektów], atrybucję i poświadczanie [autentyczności]; badanie zbiorów i publikację wyników tych badań. Kurator może także być odpowiedzialny administracyjnie i/lub wystawienniczo [za bezpieczeństwo wystawianych obiektów, przyp. MB] i powinien być uwrażliwiony na właściwe działania konserwatorskie³. Jak z tego widać, zakres odpowiedzialności jest ogromny.*

Tu potrzebne jest słowo wyjaśnienia. Jakkolwiek w Polsce często używa się określenia „kurator”, zwłaszcza w odniesieniu do autorów wystaw artystycznych, to właściwszym określeniem dla danej grupy muzealników jest „kustosz” czy nieco zapomniane: „komisarz”. Kłopot jednak się kończy, gdyż kustosz w muzeum to stanowisko, ale i stopień w hierarchii zawodowej, uzyskiwany po określonym stażu, nabyciu stosownego doświadczenia i wykazaniu się osiągnięciami w pracy. Tak przynajmniej być powinno⁴. Niestety, w praktyce często osiągnięcia nie są kryterium szczególnie ważnym przy nadawaniu tego szacownego stopnia. Ale tu o innej sprawie. Chciałbym odnieść się w niniejszym artykule do tych muzealników, niezależnie czy są już kustoszami, czy dopiero asystentami lub adiunktami, których zadania wiążą się bezpośrednio ze zbiorami muzeum (z wyłączeniem grupy zawodowej konserwatorów). Dla uproszczenia będę ich dalej wszystkich określał mianem kustosza, bo przecież, niezależnie od stażu i osiągnięć, odpowiadają za powierzone im zbiory, stanowiące swego rodzaju ich kustosdię muzealną.

Jak wygląda w praktyce praca kustosza? Muzealnicy wyrecytują jak z nut i niewiele będzie to odbiegało od definicji brytyjskiej: *doglądanie zbiorów w magazynach pod względem stanu zachowania, ocena i wnioskowanie obiektów do pozyskania, rzadziej w polskich muzeach opiniowanie propozycji deakcesyjnych, przygotowywanie wystaw, opiniowanie wniosków o wypożyczenia poza muzeum, wypełnianie ksiąg inwentarzowych i kart katalogu naukowego. To ostatnie zadanie bywa uciążliwe zwłaszcza w muzeach dużych, nadrabiających zaległości w dokumentacji. Karty często wypełnia się jedynie w podstawowych polach, określających nazwę obiektu (tytuł), numer inwentarzowy, autora lub pochodzenie, wymiary, materiał lub technikę wykonania. To, co jest właściwą treścią takiego dokumentu – opis naukowy, bywa w wyniku pośpiechu pozostawiane*

na później, co znaczy odłożone w czasie, często na długo. Bywa, że po prostu zapomina się o tym, że jakiś obiekt nie ma wypełnionej do końca karty, a przecież nawet w przypadkach, gdy jest ona kompletna z punktu widzenia informacji w poszczególnych polach, to jednak pamiętać trzeba, że praca nad nią właściwie nigdy się nie kończy, bo nie tylko obiekt ma swoje bieżące dzieje w muzeum, co powinno być uwidocznione na karcie, ale czasem dochodzą nowe informacje o jego historii sprzed akcesji. (Celowo nie wspomina tu o zaopatrzeniu karty w zdjęcie lub – jeśli karta ma postać elektroniczną – w fotografię cyfrową, bo to zupełnie inny problem.)

Dochodzą nowe informacje? Jak dochodzą? Skąd się biorą? Są to pytania retoryczne, bo oczywiste jest, że nowe dane są efektem pracy kustosa właśnie, który jest autentycznie zainteresowany swą „kustodią” i nie poprzestaje na stwierdzeniu, że to, co już wiadome, wystarczy i dalej zajmować się obiektem nie ma powodu. Tymczasem, w moim, ale chyba nie tylko moim przekonaniu, teraz dopiero zaczyna się prawdziwa przygoda, której doświadczyć może tylko albo prawie tylko kustosz.

Przed kilku laty wydana została książka profesora Stanisława Waltosia, *Na tropach doktora Fausta i inne szkice*⁵. Dla tych, którzy nie mieli przyjemności jej przeczytania, informacja: zawiera ona siedem rozdziałów – opowieści o obiektach znajdujących się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius. Ci natomiast, którzy ją znają, wiedzą już, dlaczego pozwoliłem sobie niniejszy szkic zatytułować: „O kustoszu-detektywie”.

Stereotypowe wśród postronnych widzenie pracy muzealnika-kustosa jako nudnej, spokojnej, monotonnej przechadzki wśród jakichś staroci, wypisywanie papierków i organizowanie od czasu do czasu wystaw – tu przyjmuje zupełnie inną postać. Jest to postać fascynującej przygody z przeszłością, działanie w praktyce muzealnego archiwum „X” tyle, że nie chodzi o UFO, ale o fakty, zapomniane, zagubione w przeszłości, lecz gdzieś tam istniejące, możliwe do odnalezienia, pod warunkiem jednak wdrożenia technik detektywistycznych, uporczywości i ... autentycznego zaangażowania wynikającego z zainteresowania się sprawą przez kustosa. Stanisław Waltoś pisze we wstępie: *Znalazłem się pod niedostrzegalną a przemożną presją historii, przekazywanej dzień w dzień przez wszystko, co składa się na Collegium Maius. Historia jest tam wszędzie. Nie tylko Uniwersytetu Jagiellońskiego i nauki, również kultury polskiej i europejskiej. Sama wyrwa się do jej odczytania z każdego kamienia i każdego przedmiotu. Także oczy tylko do połowy otwarte muszą ją dostrzec*⁶. Autor tych słów pisze o instytucji wyjątkowej, o zbiorach, które są unikatowe w skali Europy, o niemożliwej do oszacowania wartości kulturalnej. Czy w innych muzeach nie ma podobnych unikatów? Każde muzeum jest przecież unikatem, a jego zbiory nie mają odpowiedników, bo są jedyne w swym rodzaju i zestawie obiektów. W każdym są muzealia, z których historia wyrwa się do jej odczytywania. Problem jedynie w tym, czy oczy kustosa są choć do połowy otwarte, czy jednak aż do połowy zamknięte.

Oczywiście, powyższa wątpliwość nie zakłada, że niechęć podjęcia tematu lub niedostrzeżenie ukrytych w niektórych przynajmniej obiektach zbioru muzealnego tajemnic, wymagających, a przynajmniej oczekujących wyjaśnienia,

jest wynikiem lenistwa czy lekceważenia obowiązków. Jeśli takie są przyczyny niepodjęcia bardziej dociekliwych działań – są to z pewnością wyjątki. Trzeba jednak umieć dostrzec ową tajemnicę, rozpoznać ją, a przede wszystkim możliwości jej wyjaśnienia. Przy wielu takich okazjach sporą rolę odegrać może przypadek. Przypadkowi jednak także można pomóc, pamiętając po prostu o tych obiektach, które mają w sobie potencjał opowiedzenia nieznaną dotąd historii, często wybiegającej poza dzieje samego muzealium. Czytając książkę profesora Waltosia, dowiadujemy się, jak często ów przypadek popchnął na nową tory „śledztwo” w jakiejś sprawie, jak wiele zależy często od osób zaprzyjaźnionych, zainteresowanych, spoza muzeum. Czasem skojarzenie bywa błędne, ale wyjaśnianie błędów jest dochodzeniem do prawdy i często odkrywaniem wielu nowych faktów luźno lub wcale niezwiązanych z eksponatem. Przykładem takiego błędnego, choć obfitego w konsekwencje skojarzenia, jest przywołane przez Autora przypadkowe i oczywiście pomyłkowe (może prowokacyjne?) powiązanie przez jednego z gości muzeum tokańskiej majolikowej wazy z dziejami słynnego doktora Fausta⁷. Waza, jak się szybko okazało, nie ma nic wspólnego z Faustem, ale w trakcie poszukiwań i analizy faktów z tym związanych, odkryto wiele nowych, często bardzo ciekawych, które w innym przypadku pozostałyby nieznanymi. Dochodzenie do prawdy, do początków historii nie dzieje się szybko, zwłaszcza gdy w grę wchodzi sytuacja, której nie da się przewidzieć i której nie da się przyspieszyć – bywa ono długotrwałe i żmudne. Ale czy nie jest warte czekania uczucie sukcesu – odkrycia dotychczas nieznanego? Podobną satysfakcję ma kolekcjoner, któremu po latach poszukiwań uda się w końcu zdobyć brakujący element kolekcji. Wiedza na temat obiektów w zbiorach muzealnych także jest swego rodzaju kolekcjonowaniem – zbieraniem znaków przeszłości i odkrywaniem historii, czyli uzupełnianiem swego rodzaju kolekcji faktów. A przecież nawet na pozór zwykłe i rutynowe badanie obiektu muzealnego może owocować uzyskaniem wiedzy niemającej, jak się okazuje, nic wspólnego z badanym przedmiotem, ale wyjaśniającej zupełnie inne ważne wydarzenia historyczne, kulturowe czy też obalającej jakiś utrwalony stereotyp. Za przykład może służyć historia gdańskiego zegara z kurantem, stojącego w Izbie Wspólnej Collegium Maius⁸. Inna sytuacja powstaje, gdy badacz poprzestaje na dotarciu do podstawowych wiadomości i nie zgłębia dalej tematu, mimo że istnieją przesłanki do kontynuowania badań. Jako przykład można tu wymienić klocki drzeworytnicze, służące do zilustrowania biblii Marcina Lutra, które po prawie 500 latach fascynującej historii trafiły do zbiorów uniwersyteckiego muzeum⁹. Gdyby nie dociekliwość badacza, większa część ich dziejów byłaby nieznaną. Przed laty Muzeum Sztuki w Łodzi wydało dwa katalogi sztuki dawnej ze swych zbiorów¹⁰. Oba przygotowane przez ówczesnego adiunkta, Dariusza Kacprzaka, mogą być także ilustracją owego detektywistycznego poszukiwania prawdy. W przypadku dzieł sztuki jest tu jednak dodatkowa tajemnica, której rozwiązanie polega na odkryciu i wyjaśnieniu wszystkich sekretów samego malowidła, odczytaniu bogatej często symboliki, utajonej proveniencji czy niejasnego przeznaczenia dzieła.

Można w tym miejscu zadać sobie pytanie – czym to się różni od normalnej, rutynowej działalności naukowej,

którą przecież każde muzeum powinno prowadzić, a nawet, jak o tym pisze Stanisław Lorentz, większe – powinno pełnić funkcję instytucji naukowej, mniejsze zaś naukowe placówki¹¹? Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie jest jedna: wszystkim i ... niczym. Niczym, bo jaki jest cel i sens działalności naukowej w muzeum? Wydaje się, że zasadniczo celem tym jest tworzenie syntezy, osiągnięcie wyższego poziomu ogólności, pozwalającej na tworzenie obrazu określonego wycinka rzeczywistości – minionej, a czasami nawet obecnej. Cel ten jest osiągnięty m.in. przez badania szczegółowe pojedynczych muzealiów. Po osiągnięciu założonego celu badawczego obiekt taki staje się elementem zespołu obiektów lub eksponatów będących dowodem i podstawą określonej teorii lub twierdzenia. Tak jest z wieloma, może nawet z większością muzealiów znajdujących się w zbiorach muzealnych. Z drugiej strony, różni się ona od rutynowego badania wszystkim, bo zaczyna się jakby po zakończeniu podstawowych prac badawczych, jest czymś nadzwyczajnym i jak o tym opowiada w swej książce profesor Waltoś – obiekty, które na pozór mają już proces badawczy zakończony i są opisane w katalogu naukowym, przypadkowo czy przez nowe odkrycia, a także

często przez spojrzenie wolne od rutyny, ujawniają inne, niedostrzegane dotychczas tajemnice, których wyjaśnienie wymaga nowych, często niezwykle żmudnych i długotrwałych, ale niezmiernie ciekawych i w konsekwencji ważnych prac badawczych, mających właśnie wiele cech śledztwa detektywistycznego. Suma wyników tych dociekań stanowi o wartości i jakości wiedzy na temat obiektu, a przez to o dziejach, których obiekt jest częścią, ale także o poziomie prac naukowych samego muzeum.

Zatem jak można określić pracę kustosa w muzeum? Chyba jednak nie jako nudną, jeśli tylko nie chcemy pracować bez zaangażowania, jeśli to, czym się zajmujemy, interesuje nas i pragniemy dowiedzieć się czegoś więcej, tak o przedmiotowym obiekcie, jak i szerzej o historii z nim związanej. Książka profesora Waltośa będzie tu nieocenionym źródłem natchnienia i ilustracją przygód, jakie czekają dociekliwego badacza. Powinna być ona lekturą obowiązkową dla wszystkich tych, którzy biorą na siebie obowiązek kolekcjonowania, ochrony i badań obiektów muzealnych, stanowiących materialny nośnik tożsamości narodowej o niezwykłym znaczeniu, niezależnie od jego wartości materialnej.

Słowa – klucze: muzealnik, kustosz, detektyw, katalog naukowy, księga inwentarzowa.

Przypisy

¹ Na temat pracowników muzeów i ich zadań patrz np.: P.J. Boylan, *The Museum Profession*, w: S. Macdonald [ed.], *A Companion to Museum Studies*, Chichester 2011, s. 415- 430.

² T. Ambrose, *Managing new museums. A guide to good practice*, Scottish Museums Council, Edinburgh 1993, s. 7, tłum. M. B.

³ G. Edson, D. Dean, *The Handbook for Museums*, London 1994, s. 18, tłum. M. B.

⁴ Patrz: Rozporządzenie MKiDN z 13 maja 2008 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawnionych pracowników tworzących grupę zawodową muzealników do zajmowania stanowisk związanych z działalnością podstawową muzeów oraz trybu ich stwierdzania; D. U., 2008, nr 91, poz. 568.

⁵ St. Waltoś, *Na tropach doktora Fausta i inne szkice*, Warszawa 2004.

⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁷ *Ibidem*, s. 89-128.

⁸ *Ibidem*, s. 131-153.

⁹ *Ibidem*, s. 67- 86.

¹⁰ *Sztuka europejska XV – XVIII wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki, Łódź 2003; *Sztuka europejska XIX i początku XX wieku ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi*, Muzeum Sztuki, Łódź 2001.

¹¹ St. Lorentz, *Filozofia muzeów*, w: *Przeszłość przyszłości. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, red. A. Rotterdam, D. Folga-Januszewska, E. Micke-Broniarek, Warszawa 1999, s. 18.

SEVERAL REMARKS ON THE CURATOR-DETECTIVE

Mirosław Borusiewicz

Work performed at a museum is one of the few professions to become surrounded with stereotypes and to remain enigmatic and unsatisfactorily defined. Naturally, it is difficult to define occupations performed by holders of a great variety of posts, as is the case in even the smallest museum. The author would like to focus on a group of museum staff members dealing directly with the collections and held responsible for the entrusted and often invaluable exhibits, as well as on the perception of the museum as such. It is

the work of the museum employees that makes it possible to realise almost all the tasks tackled by the museum, determined both by ICOM and the Polish Law on museums. Regardless whether they are curators or only assistants, their tasks are directly connected with museum collections and the range of their responsibility is immense. In practice, the work carried out by a curator encompasses: the upkeep of the contents of storerooms from the viewpoint of the state of preservation, assessments and pertinent de-

cisions concerning exhibits to be acquired, opinions, rather rare in Polish museums, about de-access proposals, the setting up of exhibitions, views about proposals to lend exhibits outside the museum, inventory books and scientific catalogues.

Seven chapters of Professor Stanisław Waltos' *Na tropach doktora Fausta i inne szkice*, published several years ago, describe exhibits in the collections of the Museum of the Jagiellonian University *Museum* in Collegium Maius. Here, the stereotype view of the work carried out by the museum curator as a boring, monotonous, and un-

exciting existence amidst old curiosities, the keeping of records, and the organisation of an occasional exhibition, assumes the entirely different shape of a fascinating adventure with the past, activity resembling museum-style *X Files*, the difference being that this time the heart of the matter is not UFOs but facts, forgotten and lost in the past but still existent and discoverable under the condition of implementing detective techniques, obstinacy and ... authentic involvement, the result of the curator's sincere interest. This is the reason why the author of the article took the liberty of calling the curator a detective.

Keywords: museum staff member, curator, detective, scientific catalogue, inventory book.

dr Mirosław Borusiewicz

Doktor muzeologii, od 1975 asystent w Muzeum Historii Miasta Łodzi; współzałożyciel Związku Muzeów Polskich; autor pierwszego programu dla podyplomowego Studium Muzealnictwa przy Instytucie Historii Sztuki UW; 1993-1994 pełnomocnik Ministra Kultury i Sztuki ds. muzeów; w 1994 założył Centrum Muzeologiczne w Łodzi; 1997-2006 dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, członek ICOM; e-mail: m.borusiewicz@gmail.com

MUZEUM BUDOWNICTWA LUDOWEGO W SANOKU PO 55 LATACH

Jerzy Ginalski, Hubert Ossadnik, Marcin Krowiak

Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku

W bieżącym roku Muzeum Budownictwa Ludowego (MBL) w Sanoku obchodzi 55-lecie swojego istnienia. Ze względu na liczbę obiektów oraz miejsce, jakie zajmuje w muzealnictwie skansenowskim, należy do najważniejszych tego typu placówek w Polsce oraz w Europie.

Już na pierwszym posiedzeniu Rady Naukowej MBL 22 września 1958 r. prof. Ksawery Piwocki tak określił charakter nowo powstającego muzeum: *Waga budowy parku etnograficznego w Sanoku jest bardzo wielka. Jest to pierwsze Muzeum tego typu w Polsce, które chcielibyśmy stworzyć w sposób przemyślany. Jest to więc budowa eksperymentalna [...] wzorzec dla wszystkich następnych parków etnograficznych w Polsce [...]*.

Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku jest placówką wielodziałową, najbardziej znaną z Parku Etnograficznego (skansenu), znajdującego się na terasie prawego brzegu Sanu, w części miasta zwanej Białą Górą. Na obszarze 38 ha ulokowano ponad 150 obiektów pokazujących kulturę materialną i duchową grup etnicznych, które zamieszkiwały i zamieszkują Bieszczady, Beskid Niski i przylegające do nich pogórze. Obszar ten do 1947 r. był terenem występowania pogranicza etnicznego i etnograficznego przez fakt zamieszkiwania go przez polską i ruską (ukraińską) ludność. Stworzyło to wyjątkową możliwość pokazania, poprzez ekspozycje muzealne, różnic i podobieństw kultury ludności polskiej i mniejszości narodowych.

Rokrocznie turyści odwiedzający region, głównie Bieszczady, częściowo Beskid Niski i przyległe Pogórze, widząc surowe piękno połonin, dzikość terenu, rzadką sieć osiedli ludzkich, brak starej substancji kulturowej, stawiają sobie pytania o historię, etnografię, kulturę materialną i duchową tych krain geograficznych. Przewodniki turystyczne, przekaz słowny, choćby najlepszy, nie mogą oddać w zmienionym, powojennym krajobrazie kulturowym wyglądu wsi bojkowskich i łemkowskich. Z kolei unifikująca kultura miejska, pęd za tzw. postępem, z dnia na dzień pozbawił wsi pogórzańskie i doliniańskie ich tradycyjnego budownictwa, na rzecz pewnej bezstylowości, którą można spotkać w całej Polsce. Odpowiedzi na wszystkie pytania o przeszłość regionu można uzyskać zwiedzając Park Etnograficzny Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, który jak na starej fotografii, z niezwykłą dbałością o szczegóły pokazuje bogactwo wszystkich form kultury ludowej południa Polski, na krótko przed tragicznym rozproszeniem ludności w latach 40. XX wieku¹.

Sanockie muzeum pełni ważną funkcję ośrodka naukowego i dydaktycznego, odtwarzającego to, co minione, a także zajmuje ważne miejsce w grupie muzeów skansenowskich i w międzynarodowym ruchu skansenologicznym. Powstało z potrzeby i pasji Aleksandra Rybickiego – pierwszego dyrektora sanockiej placówki oraz z inspiracji służb konserwatorskich, zwłaszcza ówczesnego wojewódz-

kiego konserwatora zabytków w Rzeszowie, Jerzego Tura. Wykorzystało metody naukowe do swego systematycznego rozwoju funkcjonalnego, naukowego i organizacyjnego. Dzięki temu połączeniu Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku i jego Park Etnograficzny na tle polskiej, europejskiej i światowej skansenologii zajmują miejsce szczególne. Przyjmując za kryterium liczbę obiektów (ok. 150) i skalę realizacji, w nurcie muzealnictwa skansenowskiego jego rola jest niezwykle ważna. Publikacje naukowe ciągle, jak „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” i „Acta Scansenologica”, stwarzają możliwość prezentowania dorobku własnego i innych muzeów, dyskusji o podstawowych problemach polskiego i międzynarodowego ruchu skansenowskiego. Podobną funkcję od samego początku istnienia muzeum pełniły organizowane konferencje naukowe, których odbyło się w ciągu półwiecza ponad 20².

Zanim powołano do życia muzeum, Aleksander Rybicki, przedwojenny student medycyny i działacz kultury, współzałożyciel Muzeum Ziemi Sanockiej, żołnierz AK i sybirak, po powrocie w 1955 r. ze zsyłki do Związku Radzieckiego włączył się natychmiast w nurt pracy muzealnej i terenowej. Na znanym sobie jeszcze z okresu międzywojennego terenie (Bieszczady, Beskid Niski i Pogórze) przeprowadził w latach 1956–1957 penetrację pod kątem zachowania tradycyjnej kultury ludowej południowo-wschodniej Polski i możliwości ewentualnego utworzenia placówki skansenowskiej. Na podstawie sporządzonych wówczas przez niego sprawozdań o katastrofalnym stanie dawnej kultury ludowej południowo-wschodniej Polski Ministerstwo Kultury i Sztuki, chcąc ratować pozostałości tradycyjnych kultur, pismem z 24 stycznia 1958 r. (MDS-II-13/1/58) zatwierdziło wstępne założenia skansenu, lokalizując go na terenie wsi Olchowce, w dawnej parkowej posiadłości byłego właściciela sanockiej fabryki gumy „Stomil” Oskara Schmidta, na tzw. Szmidówce. Powołano więc do życia w Sanoku „Muzeum skansenowskie w budowie”, przekształcone na pierwszym posiedzeniu Rady Naukowej w dniach 22–24 września 1958 r. w „Muzeum Budownictwa Ludowego”.

Sytuacja w południowo-wschodniej Polsce była niezwykle trudna, bowiem po wojnie, w wyniku konfliktu z UPA w latach 40. XX w. i późniejszych wysiedleń, obszar Bieszczadów, Beskidu Niskiego i przyległych Pogórzy został całkowicie oczyszczony z ludności ruskiej, która w okresie międzywojennym na obszarach wiejskich stanowiła zdecydowaną większość. Efektem tych wysiedleń, oprócz całkowitej depopulacji, było pozostawienie przez wysiedlonych obiektów zarówno kultury materialnej, jak i duchowej (cerkwie i znajdujące się w nich ikony), które miały ogromną wartość materialną i muzealną. Niestety, mienie to, będące prawdziwym skarbem kultury pogranicza polsko-ruskiego, ulegało zniszczeniu w wyniku celowej dewastacji, kradzieży i zapomnienia. Jego zabezpieczenie stało się więc palącym problemem, a do tego celu znakomicie nadawała się idea skansenowska. Jerzy Tur jako pierwszy wystąpił z projektem budowy skansenu. Od tego też momentu datowała się jego ścisła współpraca zawodowa i przyjaźń z Aleksandrem Rybickim, a budowa sanockiego muzeum na wolnym powietrzu stała się faktem.

Od samego początku MBL zapraszało do prac w Radzie Naukowej autorytety naukowe w osobach: Romana

Reinfussa, Ksawerego Piwockiego, Gerarda Ciołka, Ignacego Tłoczka, Adama Fastnachta, Jerzego Tura, Ryszarda Brykowskiego, Franciszka Kotuli i Michała Czajnika. Dzięki nim sformułowane zostały naukowe zasady doboru obiektów, metody ich przenoszenia i konserwacji. Sanockie muzeum, oprócz pasji twórców, miało więc solidne podstawy merytoryczne, gwarantujące prawidłową realizację tego trudnego zadania oraz systematyczny rozwój pod względem organizacyjnym i naukowym.

W 1963 r. muzeum uzyskało prawne podstawy funkcjonowania – zatwierdziło statut, który był pierwszym statutem w historii polskiego muzealnictwa skansenowskiego. Statut zakładał istnienie 8 działów, w tym 5 naukowych, pracowni konserwatorsko-budowlanej i działu administracyjno-gospodarczego. W tym samym roku została zapoczątkowana również działalność wydawnicza – dr Adam Fastnacht zaproponował wydawanie biuletynu, który pod nazwą „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” ukazuje się cyklicznie do dnia dzisiejszego. Muzeum zaczęło się dynamicznie rozwijać, powstawały kolejne obiekty, pozyskiwano drogą zakupów i darowizn coraz więcej eksponatów. Prace naukowo-badawcze prowadzono poprzez organizację stacjonarnych obozów etnograficznych, którymi kierował prof. Roman Reinfuss, wybitny znawca Podkarpacia i jego przedwojennych grup etnicznych, niezaprzeczalny autorytet w tej dziedzinie.

Osiem lat od powołania placówki, 24 lipca 1966 r. nastąpiło uroczyste otwarcie części ekspozycji. Jako pierwsze udostępniono do zwiedzania: spichlerz z Przeczyicy (1732), zagrodę ze Skorodnego w Bieszczadach (1861), chałupę ze Skorodnego (1906), cerkiew z Rosolina (1750) wraz z całym zespołem cerkiewnym, chałupę z Dąbrówki (1681), biedniacką chałupę z Niebocka (1901), młynek wodny z Woli Komborskiej (2. poł. XIX w.), kapliczkę z Lisznej (1867). Docelowo przewidywano, że w Parku Etnograficznym znajdzie się 85 obiektów, wraz z towarzyszącymi im studniami, młynami, krzyżami, kapliczkami...

Zgodnie z projektem zagospodarowania przestrzennego wszystkie przeniesione obiekty znalazły się w odrębnych sektorach o nazwach: Bojkowie, Łemkowie, Dolinianie, Pogórze wschodni i zachodni. Sektory odpowiadają przedwojennym grupom etnicznym i ich fizjograficznemu rozmieszczeniu w terenie, sprawiając wrażenie, że zwiedzający znajduje się we wsi bojkowskiej, łemkowskiej, pogórzeńskiej czy doliniańskiej. W związku z tym, że Park Etnograficzny położony jest w zróżnicowanym wysokościami terenie, budownictwo bojkowskie i łemkowskie znalazło się w wyższej części, pozostałe zaś na płaskim terenie. Program zwiedzania, przedstawiający ewolucję urządzeń ogniowych i wnętrz mieszkalnych, zakładał zapoznanie się w pierwszej kolejności z wyżej położonymi partiami skansenu, aby następnie w miarę narastającego zmęczenia turysta mógł wracać częścią niziną. Wyznaczone zostały trasy zwiedzania, na których z czasem pojawiały się coraz to nowe obiekty.

W następną dekadę MBL w Sanoku weszło już z wyraźnym zarysowaną wizją i umacniającą się pozycją w grupie muzeów na wolnym powietrzu. Od początku istnienia miało pod opieką obiekty sakralne zachowane *in situ*: XV-wieczny kościół w Haczowie, cerkiew w Bartnem na Łemkowszczyźnie, dzwonnica w Dobrej Szlacheckiej koło Sanoka oraz cerkiew



1. Fragment sektora Bojkowskiego

1. Fragment of the Bojko sector

2. Karczma z Lisznej (ok. 1890)

2. Tavern from Liszna (about 1890)

w Uluczu (1659), również w okolicy Sanoka, którą w 1970 r. ostatecznie przejęto od miejscowego PGR, tworząc tam Oddział Terenowy Muzeum³.

W 1973 r. ze stanowiska dyrektora muzeum odszedł na emeryturę Aleksander Rybicki, a jego miejsce zajął dr Jerzy Czajkowski, dotychczasowy kurator Muzeum Etnograficznego w Krakowie, związany z MBL znawca budownictwa południowo-wschodniej Polski. Przejął on rozpoczętą i zaawansowaną budowę Parku Etnograficznego, w projekcie zagospodarowania którego dokonano pewnych korekt, opracowano nowy, szczegółowy program docelowej zabudowy oraz określono kryteria doboru obiektów.

Lata 80. zaznaczyły się w historii skansenu pogłębiającym się kryzysem w sferze ekonomicznej. Jak większość placówek, muzeum otrzymywało coraz szczuplejsze dotacje na utrzymanie. Brakowało funduszy na statutową działalność, zakupy eksponatów czy zabezpieczenie ekspozycji. Po latach intensywnej rozbudowy skansenu, gdy rocznie stawiano nawet kilkanaście dużych obiektów, w latach 80. działania te drastycznie spadły: ograniczono do minimum prace budowlano-konserwatorskie, zakupy oraz badania terenowe. Dodatkowo kryzys zbiegł się z koniecznością wykonywania remontów kapitalnych obiektów, które jako pierwsze zostały przeniesione do Parku Etnograficznego i po 30 latach intensywnej eksploatacji wymagały poprawy. Stan wojenny spowodował również przejściowe załamanie frekwencji – w 1982 r. zanotowano najniższą w historii skansenu: zaledwie 40 017 zwiedzających.

Wraz z rozbudową MBL, wznoszeniem nowych obiektów, wypracowano właściwe metody ich dokumentacji, rozbiórki i przenoszenia. Własnymi doświadczeniami z zakresu budownictwa, konserwacji, organizacji ruchu turystycznego i zagadnieniami teoretycznymi dotyczącymi skansenologii dzielono się ze środowiskiem skansenowskim zarówno na konferencjach organizowanych w Sanoku, jak i w innych muzeach na wolnym powietrzu, w kraju i za granicą. W 1980 r. ukazał się pierwszy tom kolejnego periodyku wydawanego przez MBL, poświęconego zagadnieniom z dziedziny muzealnictwa skansenowskiego w kraju i za granicą „Acta Scansenologica”. Koniec lat 80. był również czasem systematycznego wzrostu frekwencji, w 1989 r. zanotowano bowiem 90 000 zwiedzających.

Po latach działalności muzeum w ramach gospodarki centralnie sterowanej i raczej stabilnego finansowania placówek kultury pojawiły się nowe wyzwania wobec muzeów skansenowskich. Od 1989 r. głównym problemem stało się ponowne zdefiniowanie ruchu skansenowskiego, potrzeba szukania nowych źródeł finansowania oraz stworzenie reprezentanta – jednego głosu wszystkich skansenów. Temu celowi miało służyć powołanie do życia Stowarzyszenia Muzeów na Wolnym Powietrzu w Polsce⁴, którego celem jest wypracowanie wspólnej płaszczyzny porozumiewawczej, wymiany doświadczeń między skansenami oraz występowanie wobec administracji rządowej i samorządowej w istotnych sprawach dotyczących prawidłowego funkcjonowania i rozwoju muzeów na wolnym powietrzu w Polsce.

W lipcu 1994 r. w Parku Etnograficznym w Sanoku wybuchł tragiczny w skutkach pożar. W ciągu kilkunastu minut ogień strawił 15 obiektów architektury, w których z dymem poszły 1324, niejednokrotnie unikatowe eksponaty. Była to strata niepowetowana dla kultury narodowej. Po pożarze natychmiast przystąpiono do poszukiwań w terenie obiektów, które byłyby uzasadnione merytorycznie do przeniesienia w miejsce spalonych zagród. Straty po pożarze zostały w miarę szybko uzupełnione, powstały nowe obiekty. Pożar wyznaczył również nową cezurę w historii skansenu. Już w 1994 r. powołano Stowarzyszenie na Rzecz Odbudowy Skansenu w Sanoku, a rok ten upłynął pod znakiem porządkowania pogorzelniska oraz wykonywania najbardziej niezbędnych prac zachowawczo-konserwatorskich w pozostałych obiektach.

W 1998 r. dużym wydarzeniem muzealnym było otwarcie na terenie Parku Etnograficznego wystawy „Ikona kar-

packa”. Zorganizowano ją w zrekonstruowanej w latach 1996–1998 murowanej chałupie z Nowosiołek, która od samego początku była zaadaptowana na cele ekspozycyjne, z uwzględnieniem szczególnych wymogów (klimatyzacja, sterowanie wilgotnością, temperatura, zabezpieczenia przeciwpożarowe i przeciwwłamaniowe). Na wystawie, przygotowanej przez Romualdę Grządzielę i Andrzeja Szczepkowskiego, zgromadzono ok. 220 ikon od XV do XX w., reprezentujących typ ikony karpackiej. Uroczyste otwarcie nastąpiło 7 października 1998 r. podczas konferencji naukowej „Ochrona tradycyjnego budownictwa. Osiągnięcia, problemy i możliwości współdziałania w Karpatach polskich, słowackich i ukraińskich”.

Lata 1999–2008 to czas realizacji dawnych i nowych zamierzeń związanych głównie z konserwacją polichromii w obiektach sakralnych, budową dworu ze Świącan i realizacją sektora przemysłu naftowego.

Kontynuacją tematyki sakralnej u progu piątej dekady istnienia MBL było rozpoczęcie realizacji programu systematycznej konserwacji wewnątrz w drewnianych obiektach sakralnych zgromadzonych na terenie Parku Etnograficznego, reprezentowanych przez trzy cerkwie i jeden kościół. Jednym z tych obiektów była okazała, zachodniołemkowska cerkiew z Ropek k. Gorlic (1801), która czekała



3. Cerkiew z Ropek (1801)

3. Church from Ropki (1801)

w skansenie na złożenie i konserwację przez prawie 20 lat. Po jej postawieniu w sektorze łemkowskim, łącznie z dzwonnica i ogrodzeniem w latach 1996–2001, rozpoczął się bardzo pracochłonny i kosztowny proces konserwacji polichromii ściennej i ikonostasu (lata 2002–2006). Polichromia w cerkwi z Ropek, wykonana w 1891 r. przez braci Michała i Zygmunta Bogdańskich z Jaślisk, jest znakomitym przykładem sztuki lokalnych malarzy, umiejętnie łączących tradycje dwóch funkcjonujących na terenie Podkarpacia kościołów: wschodniego i zachodniego⁵. Zajmuje powierzchnię ok. 350 m², utrzymana jest w stylu klasycystycznym i wyróżnia się iluzjonistycznymi podziałami architektonicznymi⁶. Program podjętych wówczas prac

konserwatorskich zakładał przywrócenie pierwotnych wartości artystycznych malowideł, ich pełną konserwację (techniczną i estetyczną) wraz z uzupełnieniem zniszczonych partii. Odrestaurowaną, greckokatolicką, łemkowską cerkiew z Ropek, wraz z kompletnym XIX-wiecznym ikonostasem również autorstwa Bogdańskich, należy zaliczyć bezsprzecznie do jednego z najcenniejszych i najpiękniejszych obiektów sakralnej architektury drewnianej w Polsce. Jej udostępnienie dla zwiedzających w 2008 r. stanowiło piękny akcent jubileuszu 50-lecia Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.

Równocześnie z pracami budowlano-konserwatorskimi w sektorze łemkowskim przy cerkwi z Ropek rozpoczęto w 2001 r. roboty zabezpieczające i konserwatorskie przy kościele rzymskokatolickim św. Mikołaja z Bączala Dolnego



4. Kościół z Bączala Dolnego (1667)

4. Church from Bączal Dolny (1667)

k. Jasła (1667), pod którym grunt zaczął nagle tracić stabilność. Prace te polegały w fazie początkowej na utwardzeniu i zagęszczeniu nasypu, wzmocnieniu fundamentów, wymianie posadzki wewnątrz oraz wykonaniu wokół kościoła kamiennego ogrodzenia nakrytego gontowym, dwuspadowym daszkiem. W dalszej kolejności muzealna Pracownia Konserwacji Zabytków Ruchomych skoncentrowała się na kompleksowym odnowieniu wnętrza świątyni, polegającym na konserwacji i pracach pozłotniczych późnobarokowych ołtarzy – głównego i bocznych, całego wyposażenia (w tym renesansowej ambony, XVII-wiecznego prospektu organowego, obrazów, grupy pasyjnej) oraz zachowanych fragmentów polichromii.

Odrębnym zagadnieniem była bardzo pracochłonna naprawa i złożenie cennych organów ze Świącan pochodzących z 3. ćw. XVII stulecia, znakomicie wpisujących się w wyposażenie kościoła. Organy te, składające się z kilkuset ołowianych i drewnianych piszczałek, są obecnie jednym z najstarszych grających tego typu instrumentów w Polsce. Po kilkuletniej przerwie spowodowanej pracami konserwatorskimi kościół został ponownie udostępniony zwiedzającym w 2004 roku.



5. Wnętrze kościoła z Bączala Dolnego (1667)

5. Interior of the church from Bączal Dolny (1667)

Następnym obiektem sakralnym, którego wnętrze podane zostało konserwacji, była bojkowska cerkiew Narodzenia Bogurodzicy z Grążiowej k. Birczy (1731), w której XVIII-wieczne malowidła ścienna pokrywały całe sanktuarium, część nawy oraz zdobiły wnętrze kaplicy nad przednawiem. Polichromia ścienna w cerkwi grążiowskiej stanowi wyraźnie przemyślany program ikonograficzny, w pełni dopasowany do symboliki i przeznaczenia pomieszczeń, co jest szczególnie widoczne w obrębie sanktuarium, gdzie dobór poszczególnych scen podkreśla liturgiczny charakter tej części świątyni. Z uwagi na niewielką liczbę zachowanych zespołów cerkiewnego malarstwa ściennego z 1. poł. XVIII w., polichromia ta jest niezwykle cennym zjawiskiem ideowo-estetycznym. Ponieważ ostatnie zabiegi konserwatorskie zostały tu wykonane przed prawie 40 laty, przez co malowidła stały się słabo czytelne i zagrożone dalszą degradacją, w roku 2007 przystąpiono do ich kompleksowej konserwacji.

Program odnowienia wnętrz w drewnianych świątyniach został zakończony wraz z zabezpieczeniem i konserwacją polichromii i wyposażenia ruchomego w malowniczej bojkowskiej cerkwi św. Onufrego Pustelnika z Rosolina k. Lutowisk (1750) – pierwszym obiekcie przeniesionym na teren sanockiego skansenu.

W piątej dekadzie istnienia MBL starano się doprowadzić do końca niezrealizowane zamierzenia z lat wcześniejszych. Najlepszym chyba tego przykładem są prowadzone od kilku lat prace budowlane przy wznoszeniu drewnianego, XIX-wiecznego dworu ze Świącan k. Biecza, dla którego miejsce „zarezerwowane” było niemalże od początku funkcjonowania skansenu⁷. Nieużytkowany i niszczący w bardzo szybkim tempie dwór był ostatnim tego typu obiektem na Podkarpaciu, który można było bez uszczerbku przenieść w inne miejsce, ponieważ jego otoczenie zostało już dawno

pozbawione założenia ogrodowego i zaplecza gospodarczego. Po zakończeniu prac budowlanych, wykończeniowych i wyposażeniu dwór ze Świącan stał się największym kulturalowo i zarazem jedynym przykładem architektury rezydencjonalnej w sanockim skansenie.



6. Dwór ze Świącan – jedyny przykład architektury rezydencjonalnej w sanockim skansenie

6. Manor house from Świącan – the only example of residential architecture at the Sanok Skansen museum

Kolejnym krokiem w kierunku wzbogacenia ekspozycji skansenowskiej była próba odtworzenia fragmentu naftowego krajobrazu przemysłowego, tak charakterystycznego jeszcze do niedawna dla terenów Podkarpacia⁸. Podstawowym argumentem za utworzeniem sektora naftowego był fakt, iż przemysł ten, rozwijający się niegdyś wokół pogórzeńskich, doliniańskich, łemkowskich czy bojkowskich zagród, zaczął w ciągu ostatnich kilkunastu lat gwałtownie znikać z podkarpackiego krajobrazu. Etnograficzne tło sektora naftowego w sanockim Parku Etnograficznym sprawiło, że odtworzony został nie tylko fragment krajobrazu przemysłowego, ale przede wszystkim wycinek krajobrazu kulturowego ze wszystkimi jego elementami. Udostępnienie zwiedzającym ekspozycji przemysłu naftowego w sanockim Parku Etnograficznym jest przedsięwzięciem niepowtarzalnym w skali europejskiej. Z jednej strony zaskakuje typowo specjalistycznym i technicznym charakterem prezentowanych tu „eksponatów”, a z drugiej, osadzone jest na realnych, naukowych i ściśle historycznych podstawach.

Zdecydowanie największym, zarówno przestrzennie, jak i tematycznie, zamierzeniem merytorycznym i inwestycyjnym była budowa sektora małomiasteczkowego, którego lokalizację w zachodniej części Parku Etnograficznego planowano właściwie już w momencie jego tworzenia. W latach następnych pomysł ten był wielokrotnie dyskutowany w kręgu pracowników merytorycznych muzeum, powstały nawet jego wstępne założenia. Dopiero jednak w roku 1986 opracowano szczegółową koncepcję zagospodarowania

sektora, jej autorem był dr Henryk Olszański, a konsultantem całego zamierzenia prof. dr hab. Jerzy Czajkowski⁹.

Małe miasta były typowymi założeniami urbanistycznymi na terenie Polski Południowo-Wschodniej, bardzo często o charakterze wielonarodowościowym. Zdaniem znawców tematu, w tym etnografów, historyków architektury i służb konserwatorskich, zamysł ten uznano za bezprecedensowe rozwiązanie w zakresie ochrony i upowszechniania dziedzictwa kulturowego w skali ogólnopolskiej. Projekt przewidywał bowiem rekonstrukcję centrum małego podkarpackiego miasta z 2. poł. XIX w., z pokazaniem wszystkich jego funkcji – społecznych, gospodarczych i kulturowych. Wokół czworokątnego placu (ryнку) wzniesiono 26 drewnianych budynków, których rozmieszczenie i różnicowanie funkcjonalne stanowi typowy przykład układu galicyjskiego miasteczka. Odtworzono konkretne budowle



7. Widok „Galicyjskiego Rynku” z lotu ptaka

7. Bird's eye view of the "Galician Market Square"

z różnych miejscowości, o charakterze mieszkalnym, mieszkalno-produkcyjnym, mieszkalno-handlowym i mieszkalno-usługowym. Tak więc powstały „Galicyjski Rynek” nie jest odtworzeniem jednostkowego, wybranego miasta ani też przypadkowym zestawem zachowanych domów, ale swobodną syntezą miasteczek występujących w południowo-wschodniej Polsce. I tak znajdują się tu repliki domów z Dębowca, Jaślik, Sanoka, Jaćmierza, Niebylca, Jedlicza, Birczy, Rybotycz, Sokołowa, Brzozowa i sąsiadującej z nim Starej Wsi oraz oryginalne obiekty z Ustrzyk Dolnych – dom żydowski i Golcowej – remiza strażacka¹⁰. W obrębie „Galicyjskiego Rynku” pokazano najbardziej typowe i najistotniejsze przejawy życia społecznego i gospodarczego tych najmniejszych organizmów miejskich w okresie od lat 80. XIX w. do II wojny światowej. I tak w skansenowskim miasteczku znajdują się takie obiekty, jak: karczma, poczta, urząd gminy, remiza, apteka, domy żydowskie, sklep, trafik-monopol, warsztat ślusarsko-kowalski oraz zakład stolarski, fryzjerski, krawiecki, szewski, zegarmistrzowski i fotograficzny. Znaleźli tu także swoje miejsce nie tylko lekarz, nauczyciel, piekarz czy woźnica, ale również i zwykli rolnicy.



8. Widok na „Galicyjski Rynek”

8. View of the "Galician Market Square"

Wszystkie obiekty zostały odpowiednio do swojej funkcji wyposażone w stosowne meble, sprzęty i urządzenia, dające zwiedzającym pełny obraz życia, pracy i wypoczynku mieszkańców galicyjskiego miasteczka – Polaków, Żydów i Ukraińców. „Galicyjski Rynek” powstał w ciągu osiemnastu miesięcy w latach 2009–2011¹¹.



9. „Galicyjski Rynek” zimą

9. "Galician Market Square" in winter

(Fot. 1-8 – M. Kraczkowski; 9 – J. Ginalski – MBL w Sanoku)

To właśnie w Sanoku przed ponad 50 laty narodziła się „pionierska” koncepcja i opracowane zostały stosowne wytyczne do odtworzenia galicyjskiego miasteczka¹². O waż-

ności i doniosłości całego przedsięwzięcia niech świadczy również fakt, że do dnia dzisiejszego nie zachował się właściwie żaden kompletny XIX-wieczny układ małomiasteczkowy na terenie Polski Południowo-Wschodniej. Tym bardziej więc stworzenie repliki „tętniącego życiem” ponad 100-letniego rynku wydaje się w pełni uzasadnione, tak pod względem historycznym, jak i konserwatorskim. Przy pozytywnym finale naszych zamierzeń, powierzchnia ekspozycyjna skansenu wzrosła o blisko 2 ha, a otaczający miasteczko obszar został odpowiednio zagospodarowany¹³.

Realizacja przedmiotowego projektu przyczyniła się z jednej strony do znaczącego wzbogacenia oferty turystycznej i kulturalnej nie tylko Sanoka, ale i całego regionu, a z drugiej, do utrwalenia i szerokiego upowszechnienia wielokulturowego dziedzictwa mieszkańców karpackiego pogranicza. Równocześnie dzięki „Galicyjskiemu Rynkowi” w 2012 r. muzeum osiągnęło rekordową frekwencję 143 224 osoby.

Podsumowanie 55 lat w liczbach i wydarzeniach:

- W ciągu 55 lat swego istnienia na teren Parku Etnograficznego przeniesiono lub zrekonstruowano ponad 150 obiektów architektury: ludowej (chałupy, stajnie, stodoły, spichlerze, brogi, pasieki), sakralnej (cerkwie, kościoły, kapliczki, plebanie), przemysłowej (młyn wodny, wiatraki, olejarnię, tartak, kuźnię, urządzenia do wydobycia ropy naftowej), użyteczności publicznej (szkołę, zajazd, karczmę, remizę strażacką), dworskiego (dwór, lamus dworski), odtworzono tradycyjne ogrodzenia i ogródki przy chałupach.

- W magazynach i na ekspozycjach zgromadzono ponad 31 000 eksponatów z dużymi kolekcjami i grupami muzealiów w zakresie kultury ludowej, mieszczańskiej, sakralnej i dworskiej.

- Muzealne archiwum naukowe aktowe zgromadziło w 51 zespołach akt 16 815 jednostek katalogowych (173 115 jednostek archiwalnych), archiwum fotograficzne (fotografii starych i współczesnych, w tym kolorowych) 120 670 sztuk.

- Biblioteka muzealna liczy ponad 21 000 woluminów (unikatowy księgozbiór liturgiczny oraz literatura specjalistyczna: historyczna, etnograficzna, archeologiczna, architektoniczna, z zakresu historii sztuki).

- Muzeum było wydawcą kilkudziesięciu pozycji książkowych (monograficznych, albumowych, katalogowych, popularnonaukowych), do chwili obecnej wydaje również własne czasopisma naukowe: „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” (38 numerów) i „Acta Scansenologica” (10 tomów), w których pracownicy merytoryczni muzeum opublikowali kilkaset rozpraw i artykułów z zakresu szeroko rozumianej etnografii regionu, historii, historii sztuki, prezentując problematykę polsko-ukraińsko-słowackiego pogranicza. „Acta Scansenologica” są jedynym w Polsce wydawnictwem w całości poświęconym zagadnieniom teoretycznym muzealnictwa skansenowskiego w skali ogólnoeuropejskiej oraz problemom konserwatorskim związanym z budową i utrzymaniem muzeów na wolnym powietrzu (na swoich łamach gości autorów krajowych i zagranicznych). Obszerne streszczenia w językach angielskim i niemieckim poszerzyły krąg odbiorców tego czasopisma o muzea skansenowskie z kilkudziesięciu krajów świata.

Frekwencja (1958–2012) Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku należy do największych w grupie muzeów

skansenowskich w Polsce oraz wszystkich muzeów polskich.

Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku podobnie, jak wszystkie inne muzea w Polsce, zobowiązane jest do tworzenia i realizowania programu edukacyjnego. O potrzebie i obowiązku działań edukacyjnych mówi Ustawa o muzeach, gdzie w pierwszych słowach czytamy: *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwienie korzystania ze zgromadzonych zbiorów*¹⁴.

Specyfika realizacji oferty edukacyjnej w muzeach typu skansenowskiego polega na przestrzeni, która przeznaczona jest do takich zajęć. To właśnie bezpośrednio w tej przestrzeni prowadzone są dane tematy edukacyjne. Animatorzy wprowadzają uczestników zajęć w świat miniony, a co zatem idzie przenoszą ich w inne realia miejsca i czasu. Dzięki specyfice muzeum, jego różnorodności w posiadanych ekspozycjach, możliwe staje się realizowanie różnorodnych form edukacyjnych. Tworzone w muzeach skansenowskich oferty edukacyjne oraz prowadzone bezpośrednio w ich ramach tematy powodują, że osoba biorąca udział w takich zajęciach na własnej skórze przekonuje się, jak wyglądało realne życie w prezentowanym okresie. Muzea prześcigają się w pomysłach uatrakcyjnienia oferty edukacyjnej. Powstają prezentacje interaktywne, wykorzystywana jest forma teatralna. Jak na tym tle wypada sanocka placówka?

W Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku oferta edukacyjna, szczególnie lekcji muzealnych, realizowana jest w Parku Etnograficznym oraz w szkołach. Tematy nawiązują do życia codziennego i obrzędowego dawnych mieszkańców Polski Południowo-Wschodniej. Lekcje tematycznie dostosowane są do prezentowanych w sanockim muzeum polskich i ruskich (ukraińskich) grup etnicznych¹⁵.

Dzięki grecko- i rzymskokatolickim obiektom sakralnym realizowany jest temat: „Na styku kultur”, obejmujący zagadnienia symbolik cerkiewnej i rzymskokatolickiej oraz architektury sakralnej. Poruszane są również problemy dotyczące sztuki i liturgii, wyposażenia cerkwi i świątyni rzymskokatolickiej oraz typów obiektów sakralnych i architektury świątyni chrześcijańskich. Z kolei na bazie kolekcji ikon prowadzony jest temat „Piękno w ikonie zakłętę”, który obejmuje podstawy teologii, genezę, formę i styl. Charakter miejsca, w jakim zlokalizowany jest sanocki skansen, daje również możliwość realizacji zagadnień dotyczących życia mieszkańców dawnych wsi, ich codziennych zajęć i zawodów. Muzeum przybliży również problematykę idei skansenowskiej, głównie poprzez pokazanie ratowania dawnego budownictwa drewnianego, jako przejawu potrzeby zachowania dziedzictwa kulturowego i tożsamości narodowej. W 2012 r. przeprowadzono 133 lekcje muzealne (18 tematów) dla 2 728 uczniów.

Od momentu otwarcia „Galicyjskiego Rynku” na terenie muzeum 16 września 2011 r. pojawiły się nowe możliwości związane z powiększeniem i uatrakcyjnieniem oferty

edukacyjnej tej placówki. Muzeum otrzymało dodatkowo 17 budynków, na ogólną liczbę 26, każdy o innym rodzaju wyposażenia i użytkowania, a ponadto specjalnie wyposażony w sprzęt multimedialny budynek edukacyjny¹⁶.

Grupy wycieczkowe, a także turyści indywidualni wie-

dzający skansen pod opieką przewodników muzealnych często nieświadomie biorą udział w pewnego rodzaju zajęciach edukacyjnych. Zwiedzanie nie jest bowiem jedynie przechodzeniem z obiektu do obiektu, ale niejednokrotnie możliwością poszerzenia wiedzy z jakiegoś tematu.

Słowa – klucze: muzeum na wolnym powietrzu, młyn wodny, wiatrak, zajazd, kuźnia, ikona.

Przypisy

¹ Chodzi o wysiedlenia ludności ruskiej (ukraińskiej) w latach 1944-1946 oraz akcję „Wisła” w 1947 roku.

² Początki i pierwsze cztery dekady funkcjonowania muzeum zostały opisane przez następujących autorów: A. Rybicki, *Początki istnienia Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Biuletyn Informacyjny Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1964, nr 1, s. 4-7; J. Czajkowski, *Drogi rozwoju Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1976, nr 22, s. 44-48; Tenże, *Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku między rokiem 1958 a 1998*, w: *Patientia et Tempus. Księga jubileuszowa dedykowana doktorowi Marianowi Korneckiemu*, Kraków 1999, s. 47-60; Tenże, *Gdy mija 30 lat – czas refleksji*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1998, nr 30, s. 5-17; Tenże, *Muzeum na wolnym powietrzu w Sanoku*, w: *Małopolska. Regiony – Regionalizmy – Małe Ojczyzny*, t. 5, Kraków 2003, s. 187-222; Tenże, *Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku z perspektywy 45 lat*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2004, nr 36, s. 17-60; St. Stefański, *Cele i osiągnięcia Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku w latach 1958-1969*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 1969, nr 10, s. 20-25; J. Ginalski, H. Ossadnik, *50 lat Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku w świetle archiwaliów*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 2008, nr 37, s. 5-68.

³ W przypadku cerkwi w Uluczu o przejęciu przez MBL zdecydowały wyjątkowe walory historyczne tej jednej z najstarszych cerkwi na terenie Polski (przez lata za datę powstania cerkwi przyjmowano rok 1510, ale po badaniach dendrochronologicznych czas jej powstania przesunięto na rok 1659). Kierując się troską o zabezpieczenie znajdującego się w niej wspaniałego ikonostasu, przeniesiono go na wystawę stałą „Ikona karpacza” w skansenie. Mimo tego, cerkiew jest licznie odwiedzana przez turystów z kraju i zagranicy (pomimo oddalenia od Sanoka i konieczności podejścia pod górę Dębnik, na której stoi cerkiew, rokrocznie ok. 2 000 zwiedzających poznaje tę perłę architektury drewnianej).

⁴ 6 maja 1998 r. odbyło się zebranie założycielskie Stowarzyszenia, 26 maja 1998 r. nastąpił sądowy wpis do rejestru stowarzyszeń, 18 września 2001 r. rejestracja i wpis do Krajowego Rejestru Sądowego.

⁵ Zygmunt i Michał byli ostatnimi przedstawicielami malarskiej rodziny Bogdańskich z Jaślik, której członkowie przez trzy kolejne pokolenia malowali ikonostas i polichromie w cerkwiach oraz kościołach po obu stronach Karpat, wyraźnie zaznaczając się w historii XIX-wiecznego małopolskiego malarstwa sakralnego.

⁶ W nawie i na stropie malowidła mają charakter figuralny i przedstawiają m.in. ewangeliczną scenę *Cudownego rozmnożenia chleba*, *Matkę Boską Opieki* oraz *Trójcę Świętą*. Wykonane są techniką klejową na podkładzie kredowym przy użyciu patronów oraz olejną (obrazy). Największe uszkodzenia spowodowane zostały zawilgoceniem obiektu, w konsekwencji czego nastąpił szybki rozwój mikroorganizmów, a następnie atak owadów i pojawienie się grzybów. Osłabiło to strukturę podłoża, warstwy malarskie miały spore ubytki, były silnie sproszkowane, miejscami luszczące się i splekane na skutek rozkładu spoiwa.

⁷ Na lokalizację dworu zarezerwowano jedną z najbardziej atrakcyjnych partii skansenu – skraj prawobrzeżnej terasy nadzalewowej Sanu, z pięknym widokiem na miasto oraz na przedpole Bieszczadów. Kwestia rozbiórki i przeniesienia tego dworu do Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku była przedmiotem dyskusji i uzgodnień od blisko 40 lat, ale dopiero w 2003 r. udało się dokonać zakupu obiektu i rozpocząć jego rozbiórkę. Bryła dworu, którego użytkownikiem był właściciel prywatny, zachowała się, oprócz ganku, w stanie nienaruszonym. Wnętrze natomiast były dość mocno zdewastowane, w tym pięknie polichromowana kaplica dworska, którą zamieniono na garaż. W wyniku kilkuletnich prac konserwatorskich dwór został całkowicie zrekonstruowany wraz z otoczeniem. Zostały w nim odtworzone wnętrza, a otwarcie dworu i udostępnienie go zwiedzającym odbyło się 12 września 2013 roku.

⁸ Por. J. Ginalski, *„W cieniu podkarpaccich szczybów”. Ekspozycja przemysłu naftowego w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku*, „Acta Scansenologica” 2005, t. 9, s. 39-78.

⁹ H. Olszański, *Projekt sektora małego Místeka v múzeu Ľudového Staviteľstva v Sanoku*, „Zborník Slovenského Národného Muzea” 1990, R. LXXIV, Etnografia 31, s. 203-220; J. Czajkowski, *Muzeum na wolnym powietrzu...*, s. 199; Tenże, *Muzeum Budownictwa Ludowego...*, s. 30.

¹⁰ Początkowo obiektów oryginalnych miało być znacznie więcej, jednak po kilkudziesięciu latach, jakie upłynęły od pomysłu budowy sektora małomiasteczkowego do rozpoczęcia jego realizacji, okazało się, że większość nadających się do przeniesienia budynków już nie istnieje, a katastrofalny stan techniczny tych istniejących nie pozwala na ich złożenie czy też translokację. Znajdujące się w muzealnym archiwum inwentaryzacje architektoniczne (w większości szczegółowe) wszystkich wytypowanych do przeniesienia obiektów, pozwoliły jednak na ich bardzo dokładne zrekonstruowanie.

¹¹ Uroczyste otwarcie nastąpiło 16.09.2011 r. w obecności ministra kultury i dziedzictwa narodowego Bogdana Zdrojewskiego.

¹² Sanocka koncepcja została dostrzeżona i doceniona przez inne muzea, które albo już realizują, albo zamierzają utworzyć podobne ekspozycje na swoim terenie. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu na obszarze Sądeckiego Parku Etnograficznego od kilku lat buduje „Galicyjskie miasteczko”, a konkretne plany w tym zakresie ma Muzeum Wsi Lubelskiej w Lublinie oraz Muzeum Kresów w Lubaczowie.

¹³ Powierzchnia zabudowy wyniosła 3 072 m² (w tym powierzchnia użytkowa – 2 371 m²), kubatura obiektów – 12 658 m³, powierzchnia dróg i placów – 6 288 m², a powierzchnia terenów zielonych – 9 880 m².

¹⁴ Ustawa z dnia 21 marca 1996 r. o muzeach. Rozdział 1. Przepisy ogólne. Art. 1.

¹⁵ „Niezwyczajny czas Bożego Narodzenia – o zwyczajach zimowych”; „Tradycyjne kołędowanie (szopki, gwiazdy i Herody)”; „Niezwyczajny czas Zmartwychwstania – zwyczaj wiosenne”; „Duchy zjawy i upiory – świat nadzmysłowy w życiu mieszkańca dawnej wsi”; „Niezwyczajny czas zaślubin – regionalne obrzędy weselne”; „Na świętego Andrzeja wszystkim pannom nadzieja”.

¹⁶ Tematy lekcji zostały tak dobrane, aby w każdym z budynków znajdujących się na terenie „Galicyjskiego Rynku” móc przeprowadzić zajęcia tematyczne związane z charakterem danego obiektu i jego wnętrza. Zaczęto realizować tematy związane ze specyfiką budynków znajdujących się w rynku, a więc: u fryzjera, krawca, nauczyciela, zegarmistrza, stolarza, fotografa, w sklepie kolonialnym, aptece, urzędzie gminy, na poczcie, w domach żydowskich i u szewca. Tematy przybliżają problemy wielonarodowego społeczeństwa dawnego miasteczka. Dzięki np. kręgielni nawiązuje się do dawnych zabaw. Prowadzone są też warsztaty garncarskie, kaligrafii, w okresie świąt pisankarskie, z wykonywania palm czy dawnych ozdób choinkowych. W przyszłości ma działać pracownia tkacka oraz rozpocznie się realizacja tematu związanego z kuchnią regionalną.

THE RURAL ARCHITECTURE MUSEUM OF SANOK 55 YEARS LATER

Jerzy Ginalski, Hubert Ossadnik, Marcin Krowiak

The Rural Architecture Museum (MBL) in Sanok is a self-government cultural institution fulfilling scientific-research functions and collecting cultural property within the range of traditional folk and town culture, the crafts and rural industry. It organises an open-air exposition of examples of traditional architecture, industry and other exhibits associated with the folk culture of the Sub-Carpathian region.

The Ethnographic Park in Sanok, picturesquely situated on the right bank of the San at the foot of the Słonne Mts. is one of the most beautiful open-air museums in Europe. It was established in 1958 and due to the number of exhibits is the largest Skansen museum in Poland.

The MBL in Sanok displays the culture of the Polish-Ruthenian (Ukrainian) borderland in the eastern part of the Polish Carpathian Mts. (Bieszczady, Beskid Niski) together with the highlands. Particular ethnographic groups: the Bojko, Łemko, Pogórzanie and Dolinianie peoples are represented by separate exposition sectors, well adapted to the lay of the land.

Recreating typical configurations of a village and farmsteads the Museum collected about 150 examples of wooden architecture from the seventeenth to the twentieth century. Next to residential, residential-utility and utility buildings the Park also includes sacral edifices: churches

and several picturesque shrines, public utility buildings (a village school, an inn) and industrial buildings (a water mill, windmills and smithies).

The Ethnographic Park features a magnificent permanent exhibition of icons – “The Carpathian icon”. A showroom 250 m² large contains more than 200 icons (from the fifteenth to the twentieth century), illustrating the development of this genre in the Polish Carpathian Mts. The exhibits are supplemented with temporary shows organised upon the basis of the Museum’s own collections.

The Museum is engaged in significant publication undertakings – it systematically issues “Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego” and “Acta Scansenologica”.

The Rural Architecture Museum possesses a local branch – a wooden church in Ulucz some 20 kms from Sanok. Located on a steep mountain slope, on a site with natural defensive functions and surrounded with mounds, this is one of the oldest (1659) and most impressive monuments of Uniatic architecture in Poland; the interior displays traces of seventeenth-century polychrome.

The annual number of visitors touring the Ethnographic Park is the largest of all Skansen museums in Poland, and in 2012 totalled 143 224 persons.

Keywords: open-air museum, water mill, windmill, inn, smithy, icon.

Jerzy Ginalski

Absolwent archeologii polskiej i powszechnej UJ; dyrektor Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku; osiągnięcia: nowy obraz osadnictwa pradziejowego i wczesnośredniowiecznego na Podkarpaciu w wyniku badań terenu Dołów Jasielsko-Sanockich i Beskidu Niskiego, realizacje z zakresu muzealnictwa na wolnym powietrzu w MBL, m.in. koordynacja programu konserwacji obiektów sakralnych, utworzenie sektora naftowego i dworskiego, realizacja prestiżowego projektu unijnego „Galicyski Rynek – budowa sektora miejskiego w Parku Etnograficznym w Sanoku” (Sybilla 2011); autor ok. 50 publikacji naukowych z zakresu archeologii, muzealnictwa i ochrony zabytków; e-mail: ginalski@mblsanok.eu

dr Hubert Ossadnik

Historyk i etnolog; kierownik Działu Oświatowo-Promocyjnego Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku, specjalizujący się w badaniach etnohistorycznych Łemkowszczyzny Wschodniej; autor ponad 50 publikacji naukowych z zakresu historii, etnohistorii, muzealnictwa i ochrony zabytków; zainteresowania: historia okresu staropolskiego, dwudziestolecia międzywojennego, mniejszości narodowe i etniczne, muzealnictwo i turystyka; e-mail: hubert_ossadnik@op.pl

Marcin Krowiak

Historyk o specjalności nauczycielskiej, absolwent Uniwersytetu Rzeszowskiego na Wydziale Socjologiczno-Historycznym, pracownik Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku na stanowisku asystent muzealny w Dziale Oświatowo-Promocyjnym, gdzie zajmuje się m.in. lekcjami muzealnymi; zainteresowania: dydaktyka nauczania historii, turystyka (przewodnik górski beskidzki i pilot wycieczek); e-mail: mkrowiak@mblsanok.pl

Muz., 2013(54): 111-116
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2013
data akceptacji – 07.2013

JUBILEUSZ 25-LECIA MUZEUM DIECEZJALNEGO W OPOLU

ks. Piotr Paweł Maniurka

Muzeum Diecezjalne w Opolu

Jubileusz Muzeum Diecezjalnego w Opolu stanowi dobrą okazję, aby popatrzeć na jego historię i ocenić rolę, jaką odgrywało w ciągu minionego ćwierćwiecza. W Liście apostołskim *Tertio millennio adveniente* Ojciec Święty Jan Paweł II pisał o potrzebie dokonania rachunku sumienia, w tym także oceny dotychczasowej realizacji zadań ewangelizacyjnych poprzez dobra kultury. Myśl tę rozwinął w przemówieniu do uczestników Papieskiej Komisji ds. Kościelnych Dóbr Kultury 25 września 1997 r. w Castel Gandolfo: *Kościół ma zastanowić się nad drogą, jaką przebył w ciągu dwóch tysiącleci swoich dziejów. Dobra kultury stanowią ważną część dziedzictwa, jakie Kościół stopniowo zgromadził, aby służyło ewangelizacji, nauce i dziełom miłosierdzia. Chrześcijaństwo wywarło bowiem ogromny wpływ zarówno na różne dziedziny sztuki, jak i na kulturę rozumianą jako cały dorobek wiedzy i mądrości.*

Kościół w ciągu dziejów troszczył się o kulturalne dziedzictwo swoich wyznawców. Od połowy XVIII w. widać zainteresowanie przedmiotami religijnymi wycofanymi z kultu. Papieska Komisja ds. Kościelnych Dóbr Kultury 15 sierpnia 2001 r. wydała *List okólny*, w którym akcentuje ewangelizacyjną rolę muzeum kościelnego, podkreślając, że jeżeli wiele dzieł nie spełnia już swej pierwotnej, specyficznej funkcji kościelnej, to jednak w dalszym ciągu przekazują one prawdy, które wspólnoty chrześcijańskie żyjące w dawnych czasach pozostawiły następnym pokoleniom. Zmieniające

się przez wieki ludzkie gusta i wymogi duszpasterskie sprawiły, że wiele dzieł stało się bezużytecznych i usuniętych z wnętrza kościelnych. W trosce o nie zaczęto przechowywać je w skarbcach i następnie w muzeach kościelnych.

Patrząc z perspektywy lat i mając za sobą stanowisko Kościoła na temat roli muzeum, możemy z dumą podkreślić perspektywiczne myślenie i przyszłościowe działania arcybiskupa Alfonsa Nossola, który na samym początku swojego posługiwania w diecezji opolskiej pomyślał o potrzebie powołania muzeum. Decyzja biskupa opolskiego o wybudowaniu gmachu Muzeum Diecezjalnego w Opolu dała dobry początek innym nowym instytucjom kultury naszego lokalnego Kościoła, które w ciągu lat powstawały w diecezji.

Otwarcie muzeum odbyło się 21 XI 1987 r., jednak idea jego powstania zrodziła się już w 1978 r. – rok po objęciu przez bpa Nossola stolicy biskupiej w Opolu. Fakt otrzymania od władz wojewódzkich i partyjnych odpowiednich pozwoleń świadczy o wielkiej umiejętności przekonywania rozmówców o zasadności realizacji swojego projektu. W 1984 r. ks. arcybiskup powołał na stanowisko dyrektora i kustosa diecezjalnego piszącego niniejsze słowa, zlecając równocześnie misję zebrania i zorganizowania ekspozycji muzealnych. Pomysł budowy muzeum był nowatorski. Dzięki niemu powstało pierwsze, wybudowane od podstaw, w powojennej Polsce muzeum dla ratowania cennych zabytków sztuki sakralnej w diecezji.

Dziś, po latach można powiedzieć, iż ks. arcybiskup wyprzedził czasy – kiedy bowiem otworzyły się granice w latach 90. XX w. i z kościołów zaczęły ginąć zabytki, te najcenniejsze były już zdeponowane i zabezpieczone w Muzeum Diecezjalnym w Opolu.

To wspaniałe dzieło, które wzbogaca Opole i diecezję, stało się pomnikiem troski ordynariusza o kulturowe korzenie naszej przeszłości oraz wyznacznikiem ofiarności i wiary katolickiego społeczeństwa. To arcybiskup zachęcał w swoich listach pasterskich do wszelkiej pomocy przy budowie. Przez kilka lat, od 1980 r., diecezjanie odpowiadając na apel biskupa, społecznie pracowali na budowie, by zrealizować dzieło, które dziś jest cenną wizytówką miasta i diecezji opolskiej. Poprzez pracę przy wznoszeniu budynku wierni związali się jeszcze bardziej z diecezją i jej biskupem. Dzięki ich bezinteresownemu zaangażowaniu można było obniżyć koszty budowy. Do pracy zgłaszały się osoby w różnym wieku – od młodzieży do osób starszych. Co roku w czasie wakacji przy budowie pracowali także alumni Wyższego Seminarium Duchownego w Nysie.

Integrującą rolę wspólnego przedsięwzięcia podkreślił w swoim przemówieniu na uroczystości otwarcia muzeum inicjator i pomysłodawca dzieła, ks. arcybiskup, który powiedział wtedy: *Jest to muzeum prawdziwie ludowe, dzieło Ludu Bożego lokalnego Kościoła.*

Muzeum Diecezjalne odgrywa wielką rolę w zabezpieczaniu cennych zabytków sztuki sakralnej w diecezji opolskiej – na jej terenie znajduje się ich bardzo wiele, a ko-

zenie niektórych sięgają początków chrześcijaństwa na Śląsku. Budowano wówczas kościoły i kaplice, do których sprowadzono rzeźby, obrazy, mszały i naczynia liturgiczne. Najcenniejsze zabytki znajdują się dziś w Muzeum Diecezjalnym. Dzięki zatem inicjatywie arcybiskupa oraz pracy organizacyjnej dyrektora ten kulturowy dorobek Śląska Opolskiego został zabezpieczony i udostępniony szerokiej publiczności.

Zaprojektowanie gmachu Muzeum Diecezjalnego w Opolu zostało zlecone opolskiemu architektowi, mgr. inż. Zdzisławowi Budzińskiemu, który przedłożył do realizacji nowatorskie, jak na lata 80., rozwiązania. Nowo powstały gmach stał się pierwszą budowlą zaprojektowaną od podstaw na cele muzealne w powojennej Polsce. W roku udostępnienia nowej placówki kulturalnej dla publiczności Opola i diecezji Wojewódzka Komisja ds. Przeglądu Obiektów zrealizowanych na terenie woj. opolskiego wyraziła to w słowach: *Najwyższe uznanie dla zamysłu i bezbłędnej, konsekwentnej realizacji dzieła architektonicznego.* Uznała gmach Muzeum Diecezjalnego za jeden z piękniejszych budynków w Opolu, przyznając nagrodę „Mister Architektury '87”.

Jest to budynek usytuowany na placu jakby parkowym, pełnym trawników i drzew, oryginalny, a zarazem prosty i harmonijny, przemyślany w każdym szczególe, toteż swobodnie i w sposób przejrzysty dla zwiedzających można było rozmieścić w nim zbiory. Przy tej okazji bp Alfons Nossol w wezwaniu skierowanym do proboszczów przypo-



1. Budynek Muzeum Diecezjalnego w Opolu

1. Diocesan museum in Opole

mniał słowa Instrukcji Episkopatu Polski o ochronie zabytków i kierunkach rozwoju sztuki kościelnej, iż księża *nie są właścicielami, lecz tylko stróżami i opiekunami dzieł sztuki sakralnej znajdujących się w obiektach powierzonych ich pieczy. Dlatego w żadnym przypadku nie wolno im najmniejszych nawet dzieł sztuki przenosić do innych kościołów, zabierać ze sobą na inną placówkę, sprzedawać lub darować. Dzieła takie należy zabezpieczyć przed kradzieżą i zniszczeniem, a jeśli ich stan nie pozwala na ekspozycję w kościele, trzeba przechowywać je w odpowiednim pomieszczeniu lub też przekazać muzeum diecezjalnemu.*

Przejmowanie zabytków do muzeum dokonywało się na podstawie *Odezwy w sprawie zabezpieczenia archiwów i dzieł sztuki* ks. arcybiskupa oraz jego *Zarządzenia w sprawie ochrony dzieł sztuki* z dnia 1 XII 1986 roku. Godnym podkreślenia jest fakt, iż sam abp Nossol jako pierwszy przekazał do nowo powstałego muzeum zabytki przechowywane w kurii oraz w swoich prywatnych pomieszczeniach, zgromadzone tam przez jego poprzednika bpa Franciszka Jopa. Pozostałe dzieła sztuki, które w momencie organizowania muzeum nie służyły w diecezji celom liturgicznym czy kultowym, zostały przejęte w depozyt. Muzeum zgromadzonym obiektom zapewniło odpowiednie warunki przechowywania i zabezpieczenia, których nie były w stanie dać im pomieszczenia parafialne. Obecnie, po 25 latach istnienia muzeum, sami proboszczowie dostarczają odnalezione na terenie swoich parafii zabytki, by uchronić je przed zniszczeniem i kradzieżą, a także, by służyły jako obiekty studyjne dla studentów opolskich wyższych uczelni i zwiedzających.

Dzieła sztuki, które trafiły do muzeum, były często w bardzo złym stanie. Wszystkie zostały poddane fachowej konserwacji oraz zaopatrzone w dokumentację ilustrującą ich stan przed i po konserwacji. Specyficzne zbiory i ekspozycje odróżniają Muzeum Diecezjalne w Opolu od muzeów państwowych, w których często również gromadzi się obiekty będące kiedyś przedmiotem kultu. Niektóre z przechowywanych w Muzeum Diecezjalnym obiektów powracają na jakiś czas do macierzystych parafii. Dzieje się tak najczęściej z naczyniami liturgicznymi (np. monstrancje) w związku z obchodami święta Bożego Ciała. Dlatego w gmachu muzeum nadal są świadectwem i obiektem wiary, ponieważ nie do końca zostały wyłączone z kultu.

Poprzez wieloraką działalność muzeum zmierza do kształtowania właściwego rozumienia i szacunku dla sakralnego dziedzictwa kultury ojców. Istnienie muzeum wzbogaca rodzime wartości kulturowe współczesnymi dziełami ducha i wytworami kultury narodowej, przeniesionymi z dawnych



2. Fragment obrazu *Adoracja Dzieciątka* z ok. 1450

2. Fragment of the painting: *Adoration of the Infant*, from about 1450

3. Fragment rzeźby *Krucyfiks*, krąg Tilmana Riemenschneidera

3. Fragment of the sculpture: *Crucifix*, circle of Tilman Riemenschneider

4. Fragment rzeźby *Piękna Madonna* z ok. 1400

4. Fragment of the sculpture: *Beautiful Madonna*, from about 1400



5. Fragment rzeźby Św. Sebastian, krąg Wita Stwosza

5. Fragment of the sculpture: *St. Sebastian*, circle of Wit Stwosz

terenów archidiecezji lwowskiej, wileńskiej, diecezji łuckiej oraz części dawnego terytorium diecezji ołomunieckiej. Działalność muzeum nie tylko ukazuje bogactwo przeszłości, ale i stan posiadania kultury plastycznej twórczości współcześnie. Muzeum Diecezjalne stało się w Opolu ośrodkiem kultury chrześcijańskiej. Otworzyło swoje podwoje nowoczesnej sztuce sakralnej, aby pokazywać przemyślane i zaproponowane przez współczesnych artystów wydarzenia z historii zbawienia. W swojej działalności promuje współczesną sztukę sakralną poprzez organizowanie zmiennych wystaw artystów rodzimych i zagranicznych.

Od samego początku starano się, by ta nowa placówka muzealna w Opolu była żywym organizmem otwartym na potrzeby różnych środowisk. Cel ten został osiągnięty głównie poprzez organizowanie wystaw zmiennych współczesnej sztuce sakralnej. Ekspozycje, które zmieniają się co dwa, trzy miesiące, promują prace współczesnych artystów plastyków polskich i zagranicznych. W ciągu 20 lat zorganizowano ponad 120 wystaw dzieł twórców krajowych i zagranicznych. Otwarcie się muzeum na artystów spoza granic kraju nadało tej placówce charakter międzynarodowy. Wystawy przyciągają do muzeum osoby z różnych środowisk, które mają możliwość kontaktu ze współczesną sztuką sakralną w kontekście stałych ekspozycji znajdujących się w gmachu muzealnym. To połączenie „starego” z „nowym” daje pełny obraz ewolucji sztuki i kultury chrześcijańskiej. Muzeum stało się doskonałym miejscem do prowadzenia dydaktyki muzealnej, która przybliży zwiedzającym, w tym również młodzieży szkolnej i studentom, problemy rangi kultury śląskiej w ciągu wieków.

Prawie każdy wernisaż, dzięki obecności ks. arcybiskupa, staje się okazją do spotkań, rozmów, a także do two-



6. 7. Fragment wystawy ASP Wrocław listopad 2009 – styczeń 2010

6. 7. Fragment of an exhibition at the Academy of Fine Arts, Wrocław, November 2009 – January 2010



zenia form tradycji łączącej Kościół i środowiska twórcze. W nastrojowych wnętrzach sal muzealnych eksponowane są obrazy: *Madonna z Dzieciątkiem i św. Janem Chrzcicielem*, *Adoracja Dzieciątka* z renesansowej szkoły mistrza Fra Angelico, gotyckie figury z praskiej szkoły Parlerów, warsztatu Wita Stwosza oraz wspaniałe kielichy i monstrancje nyskich złotników.

Muzeum stało się rzeczywistym przybytkiem muz. W salach muzealnych odbywają się koncerty i przedstawienia teatralne, które organizowane są w sali ekspozycyjnej z cennymi zabytkami sztuki złotniczej. Dzięki temu połączeniu wytwarza się niecodzienny klimat, którego nie ma w salach koncertowych. Powstają nowe, nieoczekiwane i zaskakujące zdarzenia artystyczne, nowe, żywe wartości. Zebrane w muzeum eksponaty sztuki dawnej i współczesnej są świadectwem kultury i wiary całych pokoleń żyjących na Śląsku Opolskim. Ukazują one wartość artystyczną i religijną, a także rozbudzają w mieszkańcach Opola i Opolszczyzny dumę z faktu, że mieszkają na ziemi o bogatej kulturze chrześcijańskiej, gdzie krzyżowały się już od średniowiecza różne kierunki artystyczne ówczesnej Europy.

Po 25 latach dziś z dumą szcycimy się z posiadania takiego muzeum, o którym pisze prasa nie tylko w kraju, ale także za granicą. Rangę i wartość tego obiektu kultury znacząco wyraża wpis przewodniczącego Federacji Muzeów i Skarbców Kościelnych z Trewiru ks. prof. dra Franza Roniga w księdze pamiątkowej podczas międzynarodowej konferencji w muzeum: *Ponieważ większość z członków naszego stowarzyszenia nigdy tutaj nie była, jesteśmy zaszokowani jakością ekspozycji, a samą bryłę muzeum oceniamy jako bardzo piękną i oryginalną. Niejeden z nas chciałby mieć taki obiekt u siebie. Ogromne wrażenie wywołały na nas Wasze zabytki kultury i sztuki. Kościoły i obiekty sakralne dla nas, którzy jesteśmy tu pierwszy raz, są jak odkrycie nowego kontynentu. Jestem przekonany, że wielu z nas stanie się w swoich krajach ambasadorami sztuki śląskiej eksponowanej w Waszym Muzeum.*

W opolskiej katedrze z okazji jubileuszu Muzeum Diecezjalnego została odprawiona uroczysta pontyfikalna msza święta, której przewodniczył bp Wiesław Mering, przewodniczący Rady ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego Episkopatu Polski, a Słowo Boże wygłosił bp opolski Andrzej Czaja. Mszę św. koncelebrowali: abp Alfons Nossol, bp Jan Kopiec, bp Paweł Stobrawa, bp Stanisław Gębicki oraz liczni kapłani. Po mszy grono znakomitych gości: artystów, dyrektorów instytucji kultury, rektorów i profesorów wyższych uczelni, przedstawicieli władz samorządowych Opola, województwa opolskiego i duchowieństwa na czele z biskupem Andrzejem Czają i arcybiskupem seniorem Alfonsem Nossolem oraz członkami Rady ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego EP, uświetniło drugą, artystyczną część jubileuszowych obchodów w gmachu muzeum. Podczas wystąpień zwracano uwagę na rolę kultury w budowaniu wspólnoty religijnej, podkreślając, iż sztuka i kultura stano-



8. Uroczystości jubileuszowe Muzeum Diecezjalnego w Opolu – przemówienie bpa W. Meringa, przewodniczącego Rady ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego przy EP

8. Anniversary celebrations at the Diocesan Museum in Opole – speech given by Bishop W. Mering, chairman of the Council for Culture and Protection of the Cultural Heritage at the Polish Episcopate

(Wszystkie fot. ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Opolu)

wią zaproszenie do dialogu człowieka ze Stwórcą i z drugim człowiekiem.

W drugiej części uroczystości, która odbywała się w siedzibie Muzeum Diecezjalnego, ks. dyrektor Piotr Paweł Maniurka ukazał historię tej placówki i jej znaczenie dla kultury Śląska Opolskiego. Z tej okazji została otwarta wystawa grafik o tematyce religijnej pt. „Z dziedzictwa wiary – zabytkowa grafika religijna”, zorganizowana we współpracy z Wojewódzką Biblioteką Publiczną w Opolu. Uroczysty wieczór uświetnił koncert „Tota pulchra est Maria” – dedykowany Bogurodzicy, obecnej w wizerunku stanowiącym logo muzeum – w wykonaniu Klaudii Romek (sopran), Joanny Zub (wiolonczela) i Brygidy Tomali (fortepian).

W ramach jubileuszu drugiego dnia, w poniedziałek 3 grudnia odbyło się posiedzenie Rady ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego przy EP. Oprócz członków Rady na obrady zaproszeni zostali goście: dr hab. Piotr Majewski, dyrektor Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie, prof. Uniwersytetu Opolskiego, dr hab. Piotr Stec, dr Katarzyna Zalaśńska z Uniwersytetu Warszawskiego oraz dr Alicja Korczyk-Chovanec z Bratysławy. Konferencja poświęcona była problemom związanym z muzealnictwem kościelnym w Polsce.

Słowa – klucze: Kościół, religia, wiara, ewangelizacja, diecezja, obiekty sakralne.

25TH ANNIVERSARY OF THE DIOCESAN MUSEUM IN OPOLE

Rev. Piotr Paweł Maniurka

Across the ages the Church has been concerned with the cultural heritage of its members. The mid-eighteenth century witnessed discernible interest in religious objects excluded from the cult and emphasis was placed on the evangelisation role of church museums, which, interested in the fate of useless artworks removed from church interiors, collected, stored, and conserved them as well as rendered them available to society.

The anniversary of the Diocesan Museum in Opole became an excellent occasion for taking a closer look at its history and assess the part it played in the course of the past quarter of a century. The idea of establishing such a museum dates back to 1978 – the year when Alfons Nossol became the bishop of Opole. In 1984 the author of this article was appointed director and diocesan curator, and the museum was opened to the public on 21 November 1987. The unique design of the new building was realised thanks to the involvement of the local Catholic community. In this way, there emerged the first post-war Polish museum aimed at salvaging valuable monuments of sacral art in a diocese whose terrain contains a great number of such monuments; in many cases, their roots go back to the onset of Christianity in Silesia. The cultural accomplishments of Opole Silesia were thus secured and presented to the wide public. The specificity of the collections and exposi-

tions distinguish this particular institution – some of the exhibits, e.g. liturgical vessels, are restored for some time to their original parishes during Church holidays, and then, upon their return to the Museum, continue to act as the testimony and object of faith.

The Museum organizes concerts, theatre spectacles, and exhibitions of contemporary sacral art, which become occasions for meetings of artists, actors, journalists, historians of art and architects, and thus for creating a tradition linking the Church and those milieus. The gathered exhibits are evidence of the culture and faith of generations living in Opole Silesia and a source of pride for the inhabitants of Opole and the land of Opole, a region with rich Christian culture, where from the Middle Ages assorted artistic trends crossed. Upon the occasion of the anniversary of the Diocesan Museum a pontifical Holy Mass was celebrated in the nearby cathedral, an exhibition of graphic works: “From the heritage of faith – historical religious graphic art” was inaugurated, and the evening was enhanced by a concert: “Total pulchra est Maria”, dedicated to the Mother of God, featured in the Museum logo. A session of the Council for Culture and Protection of the Cultural Heritage at the Polish Episcopate discussed phenomena connected with Church museums in Poland.

Keywords: Church (institution), religion, faith, evangelisation, diocese, sacral objects.

Profesor ks. Piotr Paweł Maniurka

Teolog i historyk sztuki; od 1984 dyrektor Muzeum Diecezjalnego w Opolu oraz Diecezjalny Kustosze i Konserwator Zabytków; kierownik Katedry Historii Sztuki Sakralnej i Ochrony Zabytków WT Uniwersytetu Opolskiego; członek Głównej Komisji Konserwatorskiej przy MKiDN; od 2006 działa w Radzie ds. Kultury i Dziedzictwa Kulturowego przy Episkopacie Polski; autor wielu artykułów z zakresu historii sztuki i ochrony zabytków; odznaczony m.in. złotą odznaką „Za opiekę nad zabytkami” oraz brązowym i srebrnym medalem „Gloria Artis”; uprawia malarstwo, grafikę i fotografię, miał kilka autor-
skich wystaw w Polsce i zagranicą; e-mail: ppmaniurka@uni.opole.pl.

Muz., 2013(54): 117-124
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 01.2013
data akceptacji – 03.2013

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W RADOMIU PO DWUDZIESTU DWÓCH LATACH

Mieczysław Szewczuk

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu jest oddziałem Muzeum im. Jacka Malczewskiego w tym mieście. Posiada dużą kolekcję polskiej sztuki 2. poł. XX w., powiększającą się niemal wyłącznie dzięki darom artystów. Rok 2011 był rokiem jubileuszowym – muzeum obchodziło 20-lecie działalności. Z kolei w roku 2012 minęło 20 lat od momentu



rozpoczęcia akcji gromadzenia darów, dzięki której podwoiła się liczba dzieł i ukształtował się program placówki.

Muzeum powołane zostało w 1990 r. jako oddział ówczesnego Muzeum Okręgowego, przejęło zgromadzoną już w tym muzeum kolekcję sztuki powstałej po II wojnie światowej (1797 dzieł), a także kolekcję zlikwidowanego w tym czasie Biura Wystaw Artystycznych w Radomiu (265). Działalność rozpoczęło w maju 1991 r. pierwszym pokazem zbiorów. Jego siedzibą są dwie barokowe kamieniczki przy radomskim Rynku: Dom Esterki i Dom Gąski.

Jak to się stało, że właśnie w Radomiu powstało muzeum sztuki współczesnej?

1. Dom Esterki i Dom Gąski – dwie barokowe kamieniczki przy radomskim Rynku, siedziba Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

1. The Esterka House and the Gąska House – two Baroque town houses in the Market Square in Radom, seat of the Museum of Contemporary Art in Radom



2. Edward Dwurnik, *Bogurodzica*, 1981, olej, płótno – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

2. Edward Dwurnik, *Madonna*, 1981, oil, canvas – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom

Tradycje Radomia jako ośrodka wystaw sztuki współczesnej i droga do muzeum sztuki współczesnej

Radomskie Muzeum Sztuki Współczesnej w swojej działalności nawiązuje do powojennych tradycji Radomia jako miasta ogólnopolskich wystaw plastyki. Pierwszy „Salon Zimowy” otwarto już w roku 1945. Najważniejsze były doroczne „Salony Zimowe”, organizowane 41 razy przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Radomiu w latach 1945–1988 (wśród nich wielkie wystawy drugiej połowy lat 50. i pierwszej 60.). W latach 1978–1990 Biuro Wystaw Artystycznych w Radomiu zorganizowało pięciokrotnie Triennale „Prezentacje Portretu Współczesnego”, a w latach 1994–2006 Okręg Radomski Związku Polskich Artystów Plastyków pięciokrotnie „Triennale Autoportretu”.

Ponadto z inicjatywy Stanisława Zbigniewa Kamińskiego odbywały się w Radomiu – i pokazywane były w wielu miastach – wystawy polskiego rysunku współczesnego. „Rysunki i komentarze” (1980–1981) i „Rysunek i opis” (1981) – organizowane były w Muzeum Okręgowym; wystawy „10 lat później” (1992–1994), „Polnische Zeichnungen der 80er und 90er Jahre” (1994), „Mistrzowie rysunku – Polnische Meisterzeichnungen” (1995–2003), „Małe rysunki – różne komentarze” (1996–1997) zorganizowało już Muzeum Sztuki Współczesnej.

W 1979 r. piszący te słowa przygotował w Muzeum Okręgowym wielką wystawę przypominającą o udziale wybit-

nych polskich artystów w radomskich wystawach – tym samym rozpoczęłam działania, które miały doprowadzić do tego, by Radom znów był ważnym miastem wśród tych, które prezentują sztukę współczesną. W 1980 r. ówczesny dyrektor Tomasz Palacz powierzył mi zadanie tworzenia w muzeum zbiorów sztuki współczesnej – rozpoczęliśmy zakupy. Organizując – wspólnie z Kamińskim (moim kolegą z liceum, absolwentem Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, pedagogiem najpierw w tej uczelni, a potem w radomskiej) – kolejne wystawy rysunku i prezentując je w kilkunastu miastach w Polsce oraz sześciu za granicą, skupialiśmy wokół muzeum twórców należących do kilku pokoleń, reprezentujących różne nurty i ośrodki. Ważnym przedsięwzięciem wskazującym kierunek naszych działań była monograficzna wystawa rysunków Tadeusza Brzozowskiego w 1986 roku. Zgromadziliśmy wówczas wokół muzeum, a właściwie idei muzeum wystawiającego i gromadzącego sztukę współczesną, wielu znakomitych twórców. Dziesiątki artystów zaangażowało się w tworzenie w Radomiu najpierw zbiorów, a potem muzeum sztuki współczesnej. Zdecydował czas lat 80., czas „kultury niezależnej”, kiedy kształtowały się nasze bliskie kontakty z artystami – niemal powszechna wśród nich była postawa bezinteresownego działania na rzecz kultury.

Dary dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

W 1992 r. wiedzieliśmy już, że nie ma pieniędzy na zakupy, więc zwróciliśmy się do przyjaciół – artystów o dary.



3. Władysław Hasior, *Sztandar wyścigowy*, 1975, asamblaż – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

3. Władysław Hasior, *Race Banner*, 1975, assemblage – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom

4. Tadeusz Kantor, *Szatnia*, rysunek do spektaklu *Nadobnie i koczodany*, 1972, flamaster, akryl, papier – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy

4. Tadeusz Kantor, *Cloakroom*, drawing for the spectacle: *Dainty Shapes and Hairy Apes*, 1972, felt-tip pen, acrylic paint, paper – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom, donation of Krystyna Zachwatowicz and Andrzej Wajda

W latach 1992–2011 muzeum pozyskało jako dary (najczęściej od artystów, czasami ich rodzin, ale też od innych osób prywatnych) ponad 2 500 dzieł. Wybitni polscy twórcy (także nieliczni zagraniczni) są współtwórcami zbiorów muzeum, które jako pierwsze w Polsce otrzymało oficjalnie nazwę: Muzeum Sztuki Współczesnej. Wśród darczyńców są: Jerzy Nowosielski, Jadwiga Maziarska, Erna Rosenstein, Janina Kraupe, Jerzy Skarżyński, Julian Jończyk, Danuta i Witold Urbanowiczowie, Bogusław Szwacz, Wojciech Fangor, Stefan Gierowski, Jan Tarasin, Zbigniew Dłubak, Andrzej Strumiłło, Jacek Sienicki, Jacek Sempoliński, Teresa Mellerowicz-Gella, Rajmund Ziemiński, Eugeniusz Markowski, Hieronim Skurpiski, Zbigniew Makowski, Henryk Błachnio, Barbara Zbrożyna, Krystyna Brzechwa, Jolanta Owidzka, Jerzy Bereś, Władysław Hasiór, Jan Berdyszak, Olgierd Truszyński, Jan Chwałczyk, Ireneusz Pierzgałski, Ryszard Winiarski, Andrzej Gieraga, Andrzej Nowacki, Juliusz Narzyński, Barbara Szubińska, Aleksandra Jachtoma, Jacek Antoni Zieliński, Józef Robakowski, Jan Pamuła, Tadeusz Wiktor, Jacek Gaj, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, Zbysław Grzywacz, Maciej Bieniasz, Stanisław Rodziński, Edward Dwurnik, Łukasz Korolkiewicz, Izabella Gustowska, Krystyna Piotrowska, Ewa Kuryluk, Jacek Rykała, Apoloniusz Węglowski, Stanisław Baj, Grzegorz Bednarski, Tadeusz Boruta, Aldona Mickiewicz, Jacek Sroka, Zdzisław Nitka, Mikołaj Smoczyński, Grzegorz Stachańczyk, Sylwester Ambroziak, Tamara Berdowska... Rodziny i inni spadkobiercy podarowali np. prace Artura Nachta-Samborskiego, Marka Oberländera, Zbigniewa Tymoszewskiego, Józefa Łukomskiego, Ludmiły Stehnovej, Marii Markowskiej, Zbigniewa Karpińskiego, Adama Hoffmanna i Mariana Szulca. Jedną z największych kolekcji przekazali Krystyna Zachwatowicz i Andrzej Wajda. Ofiarodawców jest ponad 300 i ich liczba wciąż rośnie. Dzieła wybieramy wspólnie z darczyńcami i przez cały czas świadomie kształtujemy kolekcję. W 2012 r. – w związku z rocznicą 20-lecia akcji – ponownie zwróciliśmy się do wielu artystów o kolejne dary i otrzymaliśmy 164 prace 24 autorów.

Zakupów było niewiele. Bezpośrednio po akceptacji utworzenia w Radomiu takiego muzeum Ministerstwo Kultury przekazało środki na zakup zestawu znakomitych dzieł do kolekcji, ale później już tylko w latach 2006–2008 kupowano prace z ministerialnego programu Znaki Czasu. Poza tym muzeum nie miało żadnych możliwości zakupu, nawet tak ważnych w kolekcji pozycji, jak rysunek Władysława

5. Jerzy Nowosielski, *Portret skrzypaczki*, 1966, olej, płótno – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty

5. Jerzy Nowosielski, *Portrait of a Violinist*, 1966, oil, canvas – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom, donation of the artist



Strzeмиńskiego czy rzeźby Aliny Szapocznikow. Brak pieniędzy oczywiście uniemożliwił uzupełnianie zbiorów dziełami sztuki najnowszej.

Zbiory

W zbiorach muzeum jest ponad 4 500 dzieł. Są to prace stworzone przez artystów kilku pokoleń, reprezentujących różne nurty sztuki 2. poł. XX w., przede wszystkim wykonane w technikach tradycyjnych. Muzeum posiada dużą kolekcję polskiego malarstwa współczesnego: niewielki



zestaw prac kolorystów, duży członków Grupy Krakowskiej (prace z różnych okresów, od lat 40. – to jedna z najważniejszych kolekcji), twórców abstrakcji geometrycznej (też ważna), uczestników wystawy w warszawskim Arsenale w 1955 r., określanych terminem „formacja Arsenau”, a także innych twórców malarstwa informel; są obrazy artystów z grupy Rekonesans.

Ważne są dzieła artystów z pokolenia klasyków współczesności konsekwentnie podążających indywidualną drogą. Są obrazy artystów z grupy Wprost i innych przedstawicieli nowej figuracji, także debiutantów lat 70. i 80. Jest kolekcja portretów i autoportretów, kolekcja rysunku, są zbiory rzeźby, niewielki zbiór obiektów i instalacji, a także tkanin. Są grafiki wybranych artystów i mały zbiór fotografii. Są prace artystów tworzących poza krajem (na emigracji) i nieliczne prace artystów zagranicznych. Muzeum posiada – oczywiście – prace artystów radomskich kilku pokoleń.

O randze muzeum świadczą arcydzieła kolekcji i prace o szczególnym znaczeniu w historii polskiej sztuki. Wśród nich są np. obrazy Tadeusza Brzozowskiego (*Skakanka* 1947, *Szwesstra* 1979), Jerzego Nowosielskiego (*Portret kobiety* 1947, *Portret skrzypaczki* 1966), Jerzego Tchórzewskiego (*K. I. Gałczyński* 1954), Zbigniewa Tymoszewskiego (*Miasto* 1963), Eugeniusza Muchy (*Pieta* 1959–1975) i Jacka Waltoisia (*Nokturn* z cyklu *Dr Freud bada duszę ludzką* 1989); także obraz Jadwigi Maziarskiej *Sekrety ze wschodu* z Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 r. i trzy obrazy Wojciecha Fangora z jego wystawy indywidualnej w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 1970 r.: *M18* 1968, *M43* 1969 i *M34* 1970.



7. Ludmiła Stehnova, *Brzemie*, 1969, gips – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Jolanty Walickiej-Kuleszy

7. Ludmiła Stehnova, *Burden*, 1969, plaster – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom, donation of Jolanta Walicka-Kulesza

6. Fragment wystawy „Polityka i etyka. Prace z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, maj – listopad 2011; od lewej: rysunki M. Markowskiej i Z. Grzywacza, rzeźby M. Pinińskiej-Bereś i B. Falender

6. Fragment of the exhibition: "Politics and ethics. Works from the collections of the Museum of Contemporary Art in Radom", Museum of Contemporary Art in Radom, May-November 2011; from the left: drawings by M. Markowska and Z. Grzywacz, sculptures by M. Pinińska-Bereś and B. Falender



O znaczeniu zbiorów decydują też całe zespoły dzieł, np. prace artystów krakowskich z przełomu lat 60. i 70.: dwie rzeźby Marii Pinińskiej-Bereś *Stół II – Uczta* 1968, *Czy kobieta jest człowiekiem?* 1972 oraz instalacja Leszka Sobockiego *Jeden dzień w życiu kobiety (nie)pracującej* 1972, zestaw rysunków i obrazów Edwarda Dwurnika przedstawiających wydarzenia w Polsce od lat 60. do 90., m.in. obrazy *Iluminacja* 1980 i *Bogurodzica* 1981 (oba formatu 250 x 410 cm), kilka prac przedstawiających metaforycznie pytania około roku 1989, m.in. obraz Ryszarda Woźniaka *+++* 1988.

Program intelektualny

Najtrudniejszym zadaniem przy tworzeniu tą drogą kolekcji było utrzymanie poziomu gromadzonych dzieł i kształtowanie zbiorów zgodnie z wybranym programem merytorycznym. Zbierając prace, zwracaliśmy uwagę zarówno na formę, jak i sens. Nasze spojrzenie na sztukę polską po II wojnie światowej najlepiej definiuje tytuł jednego z pokazów kolekcji: „Kolekcja 18. Sztuka w Polsce po r. 1945. Między ideą sztuki nowoczesnej, a rzeczywistością i pamięcią”

(2009). Są więc prace ukazujące wiele dróg artystów do ich indywidualnej formy. Ważne, że współtwórcą muzeum jest wybitny artysta, twórca rysunków, obrazów, fotografii, od 2000 r. profesor, Stanisław Zbigniew Kamieński. Tworzyli-śmy tę kolekcję i program wystaw wspólnie do 2008 roku.

Co wyróżnia radomską kolekcję spośród innych zgromadzonych w polskich muzeach? Jest np. zbiór portretów i autoportretów. Ważny jest zbiór rysunków, ale też duży zespół dzieł podejmujących temat postawy artysty wobec zmieniającej się rzeczywistości politycznej – ta kolekcja pokazywana była na wystawach pt. „Sztuka w Polsce wobec spraw publicznych 1966–1994” (2006), „W drodze do wolności” (Bydgoszcz 2009) i „Polityka i etyka” (2011). Muzeum pokazuje historię jako indywidualne i wspólne doświadczenie ludzi.

W kolekcji muzeum są dzieła artystów reprezentujących nurt awangardy i pozostających w opozycji do tego nurtu, czerpiących inspirację z różnych tradycji. Kolejna z najważniejszych wystaw ukazywała sztukę, której źródłem jest kultura polskiej prowincji – wystawa zatytułowana była „Władysław Hasiór i konteksty” (Olsztyn 2005, Radom, Zakopane 2006, Gorzów Wlkp. 2007). Jest to zjawisko wciąż mało rozpoznane. Inny ważny zespół dzieł – często znanych – to sztuka wyrosła z inspiracji twórczością przełomu XIX i XX w., głównie symbolizmem. Prawdopodobnie żadne inne muzeum nie zbiera jej z taką konsekwencją, np. dzieł Henryka Błachnio czy Jacka Waltośa.

Tematy wystaw wskazują, co w zbiorach ważne. Pierwotnie najważniejsza była dla nas forma dzieła (pierwszą świadomie tworzoną kolekcją były zbiory rysunku), jednak z czasem, kiedy zaczęliśmy tworzyć wystawy tematyczne, problemowe i układać ze zgromadzonych dzieł narracje, ważne stały się także treści, przesłanie, sens dzieła.

Wystawy

Przez lata muzeum organizowało wystawy indywidualne, głównie twórców zaliczanych do grona klasyków polskiej sztuki współczesnej – lista jest długa, ale także ekspozycje problemowe, ukazujące różne nurty i zjawiska w polskiej sztuce 2. poł. XX w., np. „Mistrzowie rysunku”, „Portrety i autoportrety z różnych lat”, „W stronę wizji. Obrazy z końca XX stulecia” (najpierw Olsztyn 2001), „Magazyn krakowski”, „Malarze wobec literatury”, „Wobec fotografii”, „Malarze fotografują”, „Sztuka kobiet” czy „Sztuka geometrii”. Od początku działalności prezentujemy również zbiory na wystawach w wielu innych miastach, czasami za granicą.

Muzeum raz do roku, najczęściej przez okres kilku miesięcy letnich, prezentowało własne zbiory na wystawie „Kolekcja”, czasami pod innym tytułem, np. „Kolekcja 19. Wędrując po tematach, czyli opowieści zapisane w dziełach sztuki” (2010). Równocześnie z wystawami zmiennymi pokazuje mniejsze fragmenty kolekcji.

W 2011 r. – z okazji jubileuszu – muzeum zorganizowało w Radomiu cztery pokazy zbiorów: „Dary profesorów krakowskiej ASP”, „Sześć dróg do obrazów z fotografii”, „Wspominanie wojny” oraz „Polityka i etyka”. Prace plastyków radomskich pokazane zostały na ekspozycji organizowanej przez okręg ZPAP „Artyści radomscy 1945–2011”. Niestety, kolejna z wystaw jubileuszowych, „Sztuka geometrii”, przygotowana dla galerii w Gorzowie Wielkopolskim, została w ostatniej chwili odwołana. W 2012 r. jeszcze dwa pokazy



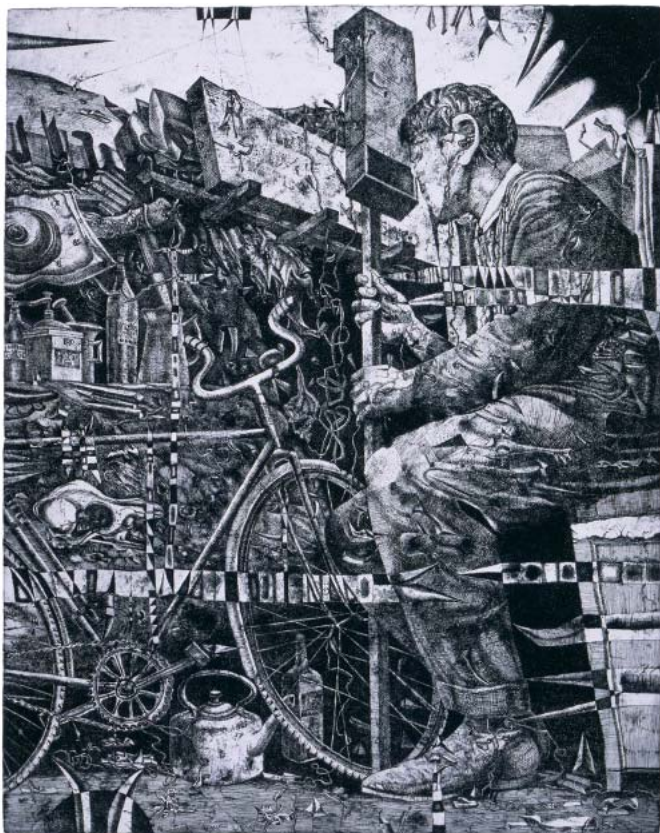
8. Fragment wystawy „Treści i forma w sztuce współczesnej”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, luty-kwiecień 2013; od lewej prace: J. Lebensteina, M. Bieniasza, J. Waltośa, J. Tchórzewskiego, A. Harasa, Z. Makowskiego, J. Przybylskiego, rzeźby O. Truszyńskiego i M. Weltera

8. Fragment of the exhibition: "Content and form in contemporary art", February-April 2013; from the left: works by J. Lebenstein, M. Bieniasz, J. Waltoś, J. Tchórzewski, A. Haras, Z. Makowski and J. Przybylski, sculptures by O. Truszyński and M. Welter

9. Jacek Waltoś, *Oczekiwanie, uniesienie, rezygnacja. Psyche pobudzona do życia przez Erosa wg A. Canova*, 1977, olej, pastel olejny, płótno – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

9. Jacek Waltoś, *Anticipation, Exaltation, Resignation. Psyche Awoken to Life by Eros after A. Canova*, 1977, oil, oil pastel, canvas – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom





10. Mieczysław Wejman, *Rowerzysta Ia. Przed decyzją*, 1966, akwaforta, papier czerpany – kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu

10. Mieczysław Wejman, *Biker Ia. Prior to a Decision*, 1966, etching, fabric sheet – collection of the Museum of Contemporary Art in Radom

uzupełniły tę listę ważnych prezentacji kolekcji; pierwszą zatytułowaliśmy „Rysować, malować autoportret, to znaczy opowiadać o sobie”, drugą „Kolekcja 21. Kolor” – ta prezentowała malarstwo kolorystów, ich kontynuatorów, ale także twórców z innych nurtów, na których kolorystyce wywarli wpływ.

Program edukacyjny: muzeum sztuki współczesnej drogą w świat kultury

Zgromadzona kolekcja (choć to tylko zbiory polskiej sztuki 2. poł. XX w.) pozwala realizować program edukacyjny, który uczy patrzenia na dzieło sztuki z różnych perspektyw i widzenia go w różnych kontekstach. Niektóre prace można traktować jako wspomnienia i wypowiedzi o wydarzeniach już dziś historycznych, np. czasów II wojny światowej. Rzeczywistość obozu koncentracyjnego ukazuje cykl ks. Władysława Paciaka *Majdanek* (1962–1970), a także stworzony specjalnie dla muzeum tryptyk (2006) Mariana Kołodziejca *Nr 432* (to był jego obozowy numer w Auschwitzu). Prace Erny Rosenstein (obiekt *Pomnik zapomnienia* 1977, obraz *Palenisko* ok. 1981, rysunek *Pomnik ostateczny II* 1983) są najważniejszym tu świadectwem wśród przypominających Holokaust. Ale dzieła mówią nie tylko o tamtej wojnie, jest np. obraz *Korea* (1954) Izaaka Celnikiera, z kolei obraz i ry-

sunki Jacka Waltosia z cyklu *Spóźniony żal* (1992), tworzone na 500-lecie odkrycia Ameryki, mówią o winie białego człowieka, jego odpowiedzialności za zbrodnie na tym kontynencie.

Wielka kolekcja prac ilustrujących historię PRL-u jest świadectwem różnych postaw – wiele tu dzieł znakomych, wiele ma uniwersalny, nadal aktualny sens, jak rzeźby Jerzego Beresia *Ołtarz Prawdy* 1975 i *Wahadło* 1976, obraz Łukasza Korolkiewicza *Europa środka* 1985, rzeźba Sylwestra Ambroziaka *Polski Übermensch* 1989, obraz Pawła Susida *Bez tytułu (a znów dziś wydaje się, że rewolucje acz przykre były konieczne)* 2000.

Są też dzieła relacjonujące los, sytuacje egzystencjalne, przeżycia – miłość i rozpacz przeżywane niezależnie od historycznego momentu, polityki (np. obraz Jerzego Krawczyka *Kompozycja przestrzenna – Bez znaczenia* 1966). Kolejne dzieła mówią o człowieku zwróconym ku transcendencji. Człowieka zwracającego się do Boga ukazują obrazy Eugeniusza Muchy: *Pieta* (1959–1975), *Ukrzyżowanie* (1999–2006). Tu trzeba też wspomnieć obrazy Jacka Sempolińskiego *Eli, Eli, lamma sabachthani* (1981), a także Aldony Mickiewicz *Otchłań* (1990).

Kolekcja może być wprowadzeniem w świat kultury, np. literatury, jak obraz Waltosia *Wielka improwizacja – mała stabilizacja* (1975) czy Ryszarda Lisa z cyklu *Listy do C. K. Norwida – Promethidion* (1980), ale też muzyki – są dwa obrazy, różne wizje, przywołujące postać Karola Szymanowskiego i jego III Symfonię: Zbysława Marka Maciejewskiego *Św. Sebastian* (1980) i Tadeusza Brzozowskiego *Wokaliza* (1982). Oczywiście jest też świat tradycji i myśli utrwalonych w sztuce, np. prace na papierze i obraz *Donatello* (1983) Zbigniewa Makowskiego, obrazy Janusza Przybylskiego *List do Picassa* (1978), Mariana Bogusza *Homage dla Kazimierza Malewicza* i *Homage dla Władysława Strzemińskiego* (oba 1978). Wymieniłem tu tylko nieliczne przykłady spośród wielu prac, które mogą wskazywać różne drogi.

Pośród wszystkich dotychczasowych wystaw najlepiej program edukacyjny prezentowała wystawa otwarta w lutym 2013 r. pt. „Treści i forma w sztuce współczesnej”, pomyślana jako lekcja czytania dzieł sztuki, zapisywanego w nich sensu, a zarazem patrzenia na stworzoną przez artystę formę. Składała się z siedmiu głównych części: „Ludzie i świat wokół nas”, „Życie wewnętrzne”, „Nasza egzystencja”, „Człowiek wobec Boga” (transcendencji, ale też cierpienia, otchłani, śmierci), „Świat kultury” (literatura, muzyka, sztuka), „Światy wyobraźni” i „Laboratorium formy”. Zgromadzone dzieła ułożone zostały w niemożliwą do powtórzenia gdzie indziej mapę rzeczywistości. Ponadto, tym razem zwróciliśmy uwagę na osobisty charakter wypowiedzi twórców (zarówno w treści, jak i w formie).

Zgromadzone zbiory pozwalają realizować taki program edukacyjny, ale obecny system oświaty w Polsce nie sprzyja temu, by szkoły korzystały z propozycji muzeum – i grup szkolnych odwiedzających muzeum jest coraz mniej. Wciąż mam nadzieję, że to się zmieni, że państwo będzie chciało – kiedyś – wprowadzać młodych ludzi w świat kultury i wtedy muzeum radomskie stanie się ważnym partnerem szkół.

* * *

Muzeum, które powołuje się na tradycję Ruchu Kultury Niezależnej, kształtującego postawę aktywności społecznej



11. Fragment wystawy „Wspominanie wojny. Malarstwo, rysunek, grafika i rzeźba z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, kwiecień-maj 2011; obrazy W. Paciaka, rzeźba A. Rząsy

11. Fragment of the exhibition: "War recollection. Paintings, drawings, graphic works and sculptures from the collections of the Museum of Contemporary Art in Radom", Museum of Contemporary Art in Radom, April-May 2011; paintings by W. Paciak, sculpture by A. Rząsa

(Fot. 2-5, 7, 9-10 – Marek Gadulski; 6, 8, 11 – Sebastian Fituch)

nej artystów, działa w bardzo trudnych warunkach. Żadna z sił politycznych nie wspiera muzeum budowanego przez społeczeństwo obywatelskie. Andrzej Wajda – jeden z największych przyjaciół muzeum i jego darczyńca, ale też zaangażowany w działania na rzecz jego przyszłości – wystąpił przed laty z inicjatywą stworzenia nowej siedziby. Zaakceptował projekt remontu i rozbudowy stuletniej radomskiej elektrowni z przeznaczeniem na muzeum. Powołano Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia”, które rozpoczęło własną działalność... i w konsekwencji władze ogłosiły w 2008 r. plan likwidacji muzeum. Protesty – Andrzeja Wajdy, artystów, ale też wielu środowisk (m.in. wsparcie radomskiej redakcji „Gazety Wyborczej”) – sprawiły, że muzeum nadal istnieje, ale pozbawione funduszy i możliwości realizacji programu, a także – co równie ważne – opublikowania wydawnictwa prezentującego zbiory. Nadal jednak gromadzi dary – z nadzieją, że przetrwa.

Kiedy tworzyłem swój plan muzeum i rozpocząłem

tworzenie zbiorów, Radom był od niedawna miastem wojewódzkim i władze oczekiwały, że powstaną tu instytucje rangi ponadregionalnej. Powołanie w Radomiu pierwszego w Polsce muzeum sztuki współczesnej było częścią programu promocji miasta. Radom nie ma szczególnie cennych zabytków ani atrakcyjnego położenia. Celem podróży byłoby Centrum Rzeźby Polskiej w pobliskim Orońsku i właśnie Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu. To miała być oferta skierowana do kręgu ludzi zainteresowanych, ciekawych sztuki współczesnej, także ze środowiska twórców.

W Radomiu całkowicie upadł przemysł, nie jest już on miastem wojewódzkim. W Europie władze zamieniały w takiej sytuacji dawne ośrodki przemysłowe w ośrodki kultury, starały się budować instytucje stwarzające nowe więzi społeczne, ale nie w Polsce. Radomskie muzeum znalazło się w mieście powiatowym, zdegradowanym. Miasto musi jednak kiedyś stworzyć sobie nową tożsamość – mam nadzieję, że wtedy muzeum odegra ważną rolę.

Słowa – klucze: transformacja ustrojowa, sztuka współczesna, jubileusz, odrębność placówki.

Szeląg M., *Z punktu widzenia muzeum, w: Sposób na życie*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2002, s. 30-36.

Szewczuk M., *Program i wizja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, w: Nowe muzeum sztuki: współczesnej czy nowoczesnej?*, Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i sekcję polską AICA, red. Dorota Folga-Januszewska, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2005, s. 195-204.

Szewczuk M., *Muzeum przyjaciół. Jak powstała kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, w: Nowoczesność kolekcji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 85-96; oraz „Arteria” 2010, nr 8, s. 80-83.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN RADOM – TWENTY TWO YEARS LATER

Mieczysław Szewczuk

The Museum of Contemporary Art in Radom is a branch of the local Jacek Malczewski Museum. Its large collection of Polish art from the second half of the twentieth century increases almost exclusively thanks to donations. The Museum was established in 1990 during the phase of systemic transformation, when it took over collections created at the Museum of Art and dating from the post-World War II period (1 797 exhibits) and a collection of the BWA Gallery in Radom (265 exhibits). It was also the first institution in Poland to be named a museum of contemporary art. The Museum is located in two Baroque town houses in the Radom Market Square: the Esterka House and the Gąska House.

The Museum initiated its activity in May 1991, in 2011 it celebrated its twentieth anniversary, and the year 2012 marked two decades from the inauguration of a collection of donations, an anniversary attended by outstanding Polish artists (and several from abroad). One of the important collections was donated by Andrzej Wajda. All artworks are carefully selected, with their authors and other donors becoming the co-founders of the collection. This campaign

made it possible to amass more than 2 500 exhibits and to mould the intellectual and educational programme of the Museum, decisive for the latter's distinctness. The thus created vision of Polish post-war art is best defined by the title of one of the shows: "Collection 18. Art in Poland after 1945. Between the idea of modern art, reality and memory" (2009). The Museum displayed one of its most prominent collections under various titles: "Art in Poland and public issues", "Along the path towards freedom", and "Politics and ethics". It also holds one-man shows of artists closely affiliated with the Radom institution.

The Museum collections are composed of over 4 500 works of art created by representatives of several generations and typical for assorted currents, with pride of place given to exhibits executed in classical techniques. A large collection of Polish contemporary painting is accompanied by significant collections of portraits, self-portraits and drawings. Other exhibits include sculptures, a small collection of installations, graphic works by leading authors, photographs, and works by artists residing abroad (émigrés).

Keywords: systemic transformation, contemporary art, anniversary, institution distinctness.

Mieczysław Szewczuk

Absolwent UMK w Toruniu, z wykształcenia polonista, historyk literatury; od 1975 r. pracuje w radomskim muzeum; ukończył Podyplomowe Studium Muzeologiczne na UJ ze specjalnością historia sztuki (1983); od 1979 zorganizował – samodzielnie i we współpracy – około 200 wystaw; tworzy w muzeum kolekcję sztuki 2. poł. XX w.; 1991 – maj 2013 kierował oddziałem Muzeum Sztuki Współczesnej; autor kilkuset tekstów o sztuce, artystach, wystawach i zbiorach muzeum – w katalogach, albumach, książkach zbiorowych, czasopiśmie; e-mail: mszewczuk@muzeum.edu.pl

Muz., 2013(54): 125-131
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

CZESKIE PASJE JANINY OJRZYŃSKIEJ

Jacek Antoni Ojrzyński

Kolekcja sztuki czeskiej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, dar Janiny Ojrzyńskiej, ma bardzo ciekawą historię. Powstała w wyniku działania, które prawie nie miało wsparcia instytucji, nie opierało się na zasobach pieniężnych, było wynikiem zapału oraz prawdziwej przyjaźni między miłośniczką sztuki i wybitnymi twórcami.

Zanim przejdziemy do dziejów kolekcji, trzeba najpierw powiedzieć kilka słów o jej twórczyni. 22 stycznia 2013 r. minęły dwa lata od jej śmierci. Było mi bardzo trudno, jako mężowi, napisać ten tekst. Jeśli zdecydowałem się w końcu, to w mniejszym stopniu ze względów osobistych, lecz przede wszystkim dlatego, żeby przypomnieć jedną z wielkich indywidualności Muzeum Sztuki w Łodzi, muzeum, które mu nigdy nie brakło wybitnych postaci.

Janina Ojrzyńska, twórczyni kolekcji, urodziła się 27 czerwca 1933 r. we Lwowie, jako córka Stefana Lupińskiego, inżyniera, i Stefanii z Tarnawskich, nauczycielki. Ze swoim miastem była silnie związana uczuciowo, choć nigdy nie chciała pojechać tam po wojnie, tęskniąc do tego Lwowa, jaki przechowała w swej pamięci. Po rozpoczęciu wojny niemiecko-radzieckiej przeniosła się z rodzicami do Warszawy, gdzie zastał ją wybuch powstania, z którego ocalała niemal cudem. W 1945 r. zamieszkała w Łodzi, tu zdała maturę i w 1955 r. ukończyła studia historyczne na Uniwersytecie Łódzkim. W latach 1956–1958 była asystentką w Katedrze Teorii i Historii Filmu w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej.

Decydującym wydarzeniem dla całego jej życia było zatrudnienie w łódzkim Muzeum Sztuki w dniu 1 sierpnia 1959 r. na stanowisku młodszej asystentki Działu Naukowo-Oświatowego. Z muzeum była związana do końca swej aktywności zawodowej (1998). Popularyzacja kultury plastycznej należała do głównych zadań muzeów artystycznych¹. Łódzkie muzeum ze swoimi niepowtarzalnymi zbiorami, zwłaszcza awangardy XX w., było wymarzone terenem dla takiej działalności. Dział założony przez kusto-

sza Władysława Cichockiego, pioniera badań socjologicznych w muzealnictwie polskim, należał do przodujących w skali kraju. Janina Ojrzyńska z wielkim zaangażowaniem włączyła się do pracy z młodzieżą szkolną, porywając ją swym entuzjazmem, z powodzeniem wprowadzając uczniów w tajniki wiedzy o sztuce, przybliżając szczególnie sztukę awangardową, powszechnie wówczas deprecjonowaną. Potrafiła przekonać do abstrakcjonizmu najbardziej nawet opornych. Nauczyciele bardzo często prosili, aby to właśnie ona prowadziła zajęcia z ich grupami. Kontynuacją oprowadzania po galerii była praca ze szkolnymi Kołami Miłośników Sztuki. Na tym polu trzeba wyróżnić wieloletnią bezinteresowną współpracę z XII Liceum Ogólnokształcącym w Łodzi. Praca oświatowa nie ograniczała się do zajęć w salach muzealnych. Pracownicy działu organizowali wystawy oświatowe i serie odczytów w najrozmaitszych środowiskach Łodzi i województwa łódzkiego: w muzeach regionalnych, domach kultury, jednostkach wojskowych i wielu innych instytucjach. Także w tej dziedzinie Janina Ojrzyńska należała do najbardziej poszukiwanych prelegentów. Trzeba też zwrócić uwagę na akcję „Sztuka bliżej robotników” (1970), w której aktywnie uczestniczyła. Była również inicjatorką cyklów „Wieczory 3 Muz” (1964) oraz „Z muzyką i malarstwem przez wieki. Barok, romantyzm, impresjonizm” (1965), odbywających się w salach muzealnych we współpracy z łódzkimi muzykami i aktorami, łączących dzieła malarstwa z muzyką i recytacją utworów literackich pochodzących z tego samego czasu. Od 1975 r. realizowała swój autorski pomysł „Koncert jednego dzieła”, polegający na prezentacji w łódzkich zakładach pracy wybranego obrazu, czemu towarzyszyły odpowiednie teksty literackie oraz muzyka instrumentalno-wokalna. Prowadzone przez nią koncerty cieszyły się wielkim powodzeniem, były też lubiane przez uczestniczących w nich aktorów i muzyków.

Była pomysłodawczynią imprezy masowej „Niedziela w Muzeum Sztuki” (od 1972). Pomysł został podjęty i rozwinięty przez Ryszarda Stanisławskiego. W ramach tej inicjatywy była autorką bardzo interesującej akcji „Fotografujemy się z dziełami sztuki”, czasem niesłusznie przypisywanej Stanisławskiemu, który się zresztą chlubił nią nawet na forum międzynarodowym. W trakcie ostatniej „Niedzieli” (1977) *Theatrum Antiquo Modo* Krzysztofa Galanta wykonało przy udziale Mirosławy Marcheluk specjalnie napisany przez Ojrzyską spektakl *Diariusz Kornelii van den Floris*, nawiązujący do sztuki niderlandzkiej XVII wieku.

Do ważnych zainteresowań Janiny Ojrzyskiej należał film o sztuce. Stworzyła w muzeum kino „Sztuka”, działające w latach 1962–1968, pokazujące filmy krótkometrażowe ze zbiorów CRF Filmos oraz filmotek ambasad. Wspólnie z Wytwórnią Filmów Oświatowych w Łodzi zorganizowała cykl „Poznajemy polskie filmy o sztuce i sylwetki ich twórców”. Uczestniczyła czynnie w Muzealnych Przeglądach Filmów o Sztuce w Kielcach oraz Ogólnopolskich Przeglądach Filmów o Sztuce w Zakopanem. Na jednym z przeglądów zakopiańskich film *Z radiomagnetycznego atelier Tytusa Czyżewskiego* (1974) w reżyserii Józefa Robakowskiego, ze scenariuszem Janiny Ojrzyskiej, zdjęciami Ryszarda Gajewskiego i muzyką Zygmunta Koniecznego, otrzymała pierwszą nagrodę. Ukoronowaniem zainteresowań filmem o sztuce była działalność Międzyszkolnego Koła Miłośników Filmu o Sztuce. Koło działało na podstawie rocznych harmonogramów projekcji. Każdej projekcji towarzyszyła dyskusja samodzielnie organizowana przez uczestników, zaczynająca się od wystąpień „prokuratora” i „obrońcy”. W przebieg dyskusji opiekunka koła nie ingerowała, promując samodzielność swych podopiecznych. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się projekcje z udziałem artystów, którym były poświęcone. Byli to tak wybitni twórcy, jak Jerzy Nowosielski, Władysław Hasior, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Tchorzewski, Leszek Rózga, Jerzy Jarnuszkiewicz.

* * *

A jak narodziła się kolekcja sztuki czeskiej Janiny Ojrzyskiej? Muzeum Sztuki w Łodzi miało szczególnie bliskie kontakty z Galerią Narodową w Pradze dzięki przyjaźni dyrektorów, Ryszarda Stanisławskiego i prof. Jiřího Kotalika. Zaowocowała ona formalną umową o współpracy, przewidującą m.in. pomoc w nabywaniu dzieł sztuki odpowiednio czeskich dla Łodzi, polskich dla Pragi, wymianę wystaw, a także miesięczne staże dla pracowników. W 1973 r. na staż do Pragi została wysłana Janina Ojrzyska. Zaopatrzona w list polecający od Janiny Ładnowskiej do Radosłava Kratiny trafiła do pierwszych pracowni: samego Kratiny, Stanislava Kolibala, Milana Grygara i Květy Pacovskiej. Praskie pracownie urzekły ją swym oryginalnym pięknem. Pisała: *Praskie pracownie... Wynajęte piwnice o nieregularnych kształtach i popękanych tynkach. Adaptowane strychy zabytkowych kamieniczek i wspaniałe przeszklone mansardy w secesyjnych budynkach. Wielkie stodoły w dzikich ogrodach na dalekich przedmieściach Pragi i pokoje w nowoczesnych blokach. Specjalnie wznoszone, parterowe pawilony i prawdziwe komnaty we wnętrzach dziewiętnastowiecznych, drewnianych willi. Każda z tych pracowni jest odrębnym światem. Wszystkie razem tworzą ów jedyny w swoim rodzaju koloryt lokalny miasta, w którym*



1. Jan Kubiček, *Šapito*, z cyklu *Lunapark*, 1960, fotografia, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

1. Jan Kubiček, *Chapiteau*, from the series: *Amusement Park*, 1960, photograph, National Museum in Wrocław

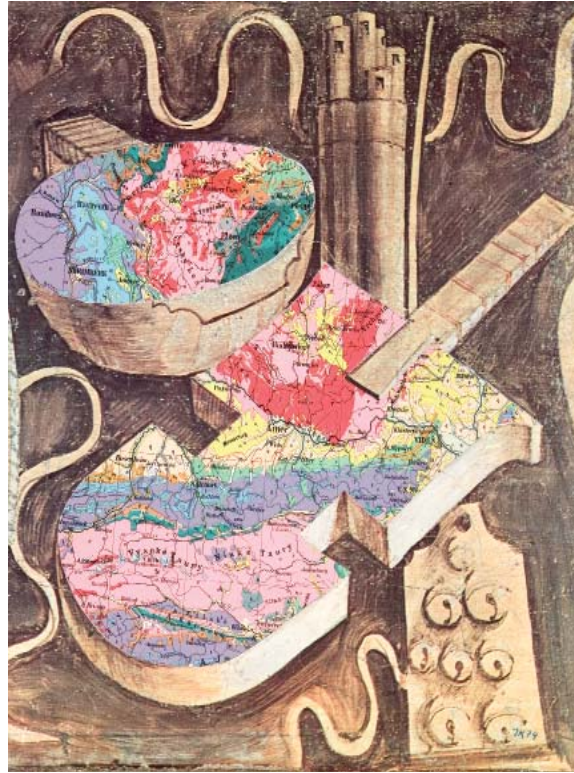
*arcydzieła sztuki dawnej żyją w cudownej symbiozie z wybitnymi dziełami sztuki współczesnej*². Zafascynowała ją też sama Praga i czeski krajobraz, a w nim nieprzeciętni artyści. A czym ona ich ujęła? Jak pozyskała ich przyjaźń? Myślę, że swoim entuzjazmem dla sztuki współczesnej, zrodzonym w czasie długich lat pracy w łódzkim muzeum, umiejętnością patrzenia i komentowania dzieła sztuki. Po zakończeniu stażu co rok przyjeżdżała do Pragi, już na własny koszt, rozszerzając krąg znajomych.

Ludzie, wśród których się obracała, to – jak słusznie uważała Magdalena Szafkowska – przede wszystkim pokolenie lat 20. XX w., zyskujące dojrzałość twórczą po upadku stalinizmu³. Janina Ojrzyska zetknęła się z nimi w niezwykle trudnym dla nich okresie. Po upadku Praskiej Wiosny, w którą byli zaangażowani, znajdowali się na czarnej liście u władz, mieli kłopoty z wystawami, wyjazdami zagranicznymi do krajów spoza obozu socjalistycznego. Polska wydawała się im niemal Ziemią Obiecana. Szczególnie bliskie stosunki łączyły Ojrzyską z Čestmirem Kafką, jego żoną Olgą Čechovą i ich synem Ivanem. Bliską przyjaźń zawarła też ze Stanislavem Kolibalem, Karelem Malichem, Milanem Grygarem i jego żoną Květą Pacovską, Janem Kubičkem, Zdenkiem Palcrem. Wielkie wrażenie wywarła na niej postać patriarchy czeskiej sztuki, Jiřího Kolářa. Poznała go w legendarnej czeskiej kawiarni „Slavia” za pośrednictwem Malicha i Zdenka Sýkory. Zaproszona do pracowni mogła



2. Stanislav Podhrázký, *Włosy*, 1968, ołówek, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

2. Stanislav Podhrázký, *Hair*, 1968, pencil, National Museum in Wrocław



3. Jiří Kolář, *Collage*, kolaż, 1974, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

3. Jiří Kolář, *Collage*, collage, 1974, National Museum in Wrocław

szczegółowo zapoznać się z twórczością Kolářa i otrzymała przywilej wybrania dla siebie dwóch prac. Była zresztą lubiana i ceniona przez wszystkich artystów, których poznała. Dużą pomocą była też przyjaźń z dr. Janem Sekerą, wówczas dyrektorem Galerii Benedikta Rejta w Lounach, bastionu czeskiego konstrukttywizmu⁴.

Janina Ojrzyńska początkowo nie planowała zbierania dzieł sztuki czeskiej. Nieoczekiwanie Jan Kubiček spontanicznie podarował jej cykl serigrafii. W ślad za nimi poszły dalsze dary. Wpadła wtedy na pomysł kolekcji z przeznaczeniem dla muzeum wrocławskiego, które traktowała jako spadkobiercę muzeów swego ukochanego miasta rodzinnego. Łódź miała już dzięki Stanisławskiemu znaczącą kolekcję czeską, do której rozwoju też się zresztą przyczyniła w sposób istotny, przywożąc z Czech dary i prace do zakupu, m.in. Karela Malicha. O przeznaczeniu własnej kolekcji do Wrocławia uprzedzała zawsze wszystkich darczyńców. Ubolewała nad słabą znajomością sztuki czeskiej wśród miłośników sztuki współczesnej w Polsce. Sztuka ta była dobrze znana tylko wąskiej grupie specjalistów. Chcąc temu zaradzić, stała się organizatorką lub inicjatorką 16 wystaw czeskich w różnych muzeach i galeriach w Polsce. Nie wszystkie udało mi się zidentyfikować. Były wśród nich cztery wystawy własnej kolekcji. Z innych należy wymienić pierwszą chronologicznie wystawę ilustracji i grafiki książkowej Stanisława Kolibała w Bibliotece Uniwersyteckiej

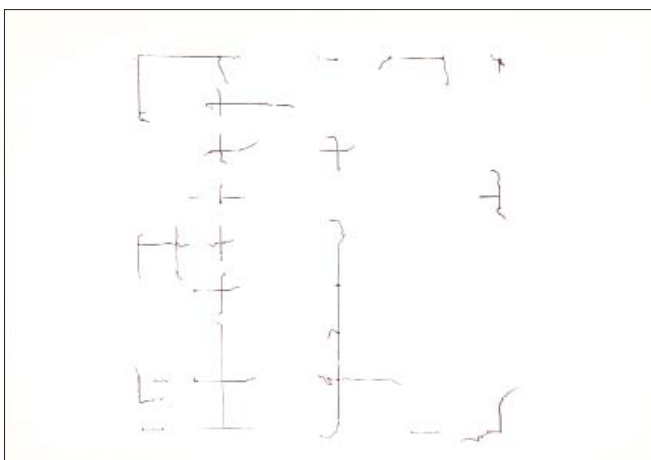
w Łodzi (1974). Drugą z kolei była wystawa partytur i rysunków akustycznych Milana Grygara w Muzeum Sztuki w Łodzi (1974). Jego plakaty filmowe były przedmiotem wystawy w Muzeum Historii Miasta Łodzi (1978). W łódzkiej Bibliotece Uniwersyteckiej zaprezentowano także ilustracje i grafikę książkową Olgi Čechovej (1978). Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne pokazało obiekty, fotografie, serigrafie Ivana Kafki, wówczas początkującego artysty (1979), tamże wystawiono fotografie Jana Svobody (1980). Ivan Kafka miał zainicjowane przez Janinę Ojrzyńską wystawy w Galerii gn w Gdańsku (1980) oraz w Galerii Wschodniej w Łodzi (1986). W 1978 r. we Wrocławskiej Galerii Fotografii Jerzy Olek z inspiracji Ojrzyńskiej pokazał *Portret rzeźbiarza. Jan Svoboda w pracowni Zdenka Palcra*. Nie należy też zapominać o wystawie „4 z Pragi” w Galerii Wielka 19 w Poznaniu (1979).

Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej obejmowała, jak wspominałem poprzednio, głównie prace artystów średniego pokolenia. Dużym zainteresowaniem darzyła też młodzież artystyczną, choć nie jest ona reprezentowana w kolekcji. Dzięki jej zaproszeniom, wówczas niezbyt, mogło odwiedzić Polskę wielu stawiających dopiero pierwsze kroki twórców. Przykładem mogą być uczestnicy wystawy „4 z Pragi”, dziś wybitni przedstawiciele czeskiej sceny kulturalnej. Jest rzeczą charakterystyczną, że w czeskiej internetowej bazie danych „Artist” wymienione są wszystkie cztery polskie



4. Stanislav Kolibal, *Bez tytułu*, 1968–1972, tusz, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

4. Stanislav Kolibal, *Untitled*, 1968–1972, India ink, National Museum in Wrocław



5. Milan Grygar, *Bez tytułu*, 1982, litografia, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

5. Milan Grygar, *Untitled*, 1982, lithograph, National Museum in Wrocław

wystawy Ivana Kafki (trzy indywidualne i udział w zbiorowej), a wystawa w Łódzkim Towarzystwie Fotograficznym jest w ogóle jego pierwszą wystawą indywidualną. Ma to swoje znaczenie, biorąc pod uwagę, że należy on obecnie do czołowych artystów czeskich; m.in. reprezentował swój kraj na 22. Biennale w Sao Paulo (1994) i na 47. Biennale w Wenecji (1997). We wspomnianej bazie artyści czescy

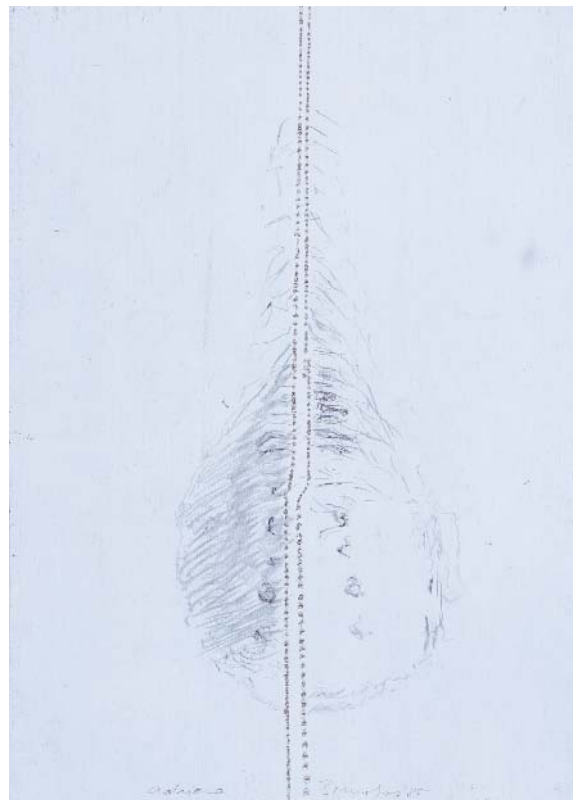
6. Adriana Šimotova, *Bez tytułu*, 1985, ołówek, perforacja, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

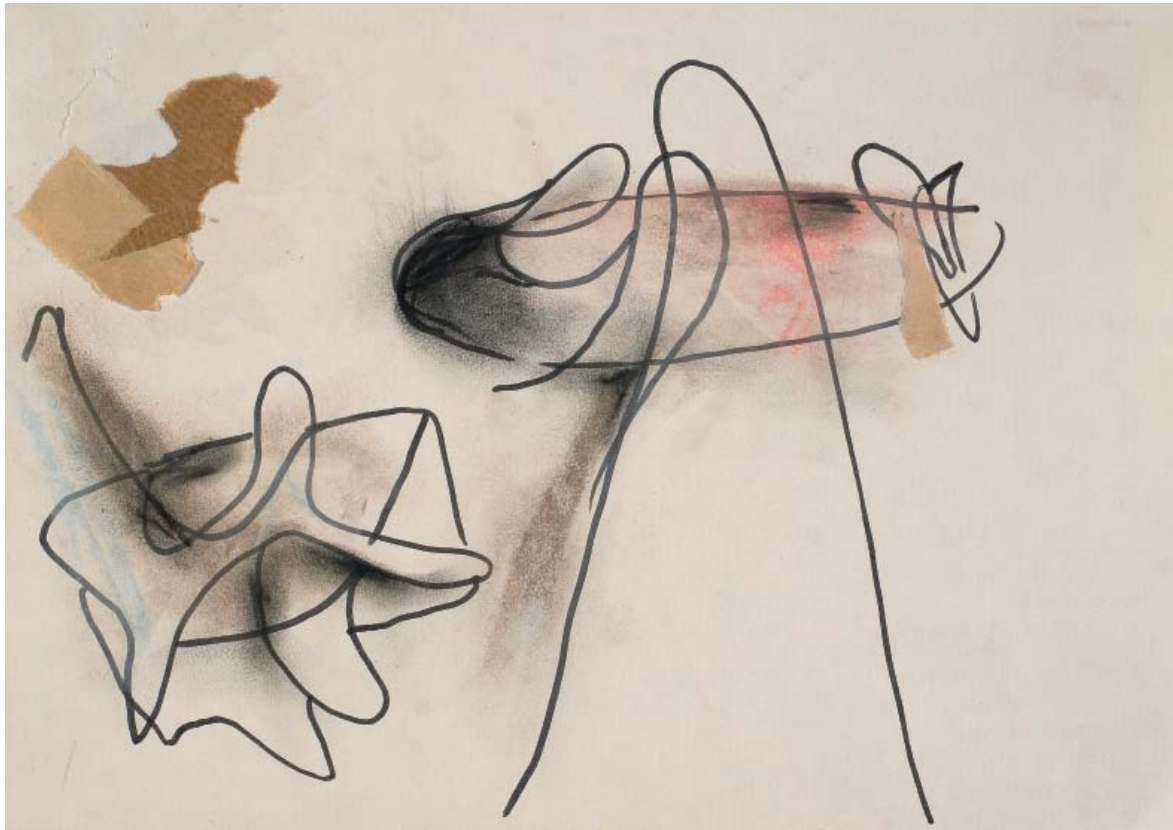
6. Adriana Šimotova, *Untitled*, 1985, pencil, perforation, National Museum in Wrocław

chętnie wymieniają katalogi wystaw kolekcji Janiny Ojczyńskiej, które zresztą dotarły do wielu specjalistycznych bibliotek na świecie.

Kolekcja powstawała stopniowo. Jej historię ukazywały wystawy. Pierwsza odbyła się w lutym 1983 r. w Galerii Sztuki Współczesnej Anny Wesółowskiej w Łodzi. Znajdowało się na niej 55 prac. W 1984 r. nastąpiła pierwsza darowizna dla Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Towarzysząca jej wystawa liczyła już 107 pozycji. Na katalogu znalazła się dedykacja: *Muzeum Narodowemu we Wrocławiu – Iwo-wianka*. Darowizna wywołała niezadowolenie Ryszarda Stanisławskiego, który niesłusznie potraktował ją jako wyraz niechęci wobec siebie. Owocem dalszych peregrynacji do Czech były kolejne dary artystów. Druga kolekcja została zaprezentowana w Galerii Bałuckiej BWA w 1985 r. i obejmowała 70 prac. Powiększony zestaw trafił po latach też do Wrocławia i został pokazany pod troskliwą opieką dyrektora Mariusza Hermansdorfera i kuratora wystawy, Magdaleny Szafkowskiej, w lutym-marcu 2010 roku. Wystawiono 79 prac. Stan zdrowia ofiarodawczyni nie pozwolił, ku jej wielkiemu rozgoryczeniu, uczestniczyć w otwarciu. Dzielił ją wtedy już tylko niespełna rok od śmierci. W katalogu napisała: *Kończąc tym odautorskim komentarzem moje „sygnały ze świata współczesnej sztuki czeskiej”, chciałabym, aby były one odebrane z ciekawością i życzliwością przez widzów polskich, dla artystów zaś czeskich były kolejnym dowodem mojej trwałej o nich pamięci, podziwu i wdzięczności. Drugi dar dla Muzeum Narodowego we Wrocławiu kończy mój kilkuletni „pasjonujący romans” z gronem wspaniałych ludzi i cudownym miastem. Dalszego ciągu nie będzie⁵.*

Czas dopisał jednak skromny dalszy ciąg. W tym roku dalszych 11 dzieł trafiło do Wrocławia. Jest wśród nich pięć





7. Čestmír Kafka, *Bez tytułu*, ok. 1970 (?), flamaster, węgiel, papier, Muzeum Narodowe we Wrocławiu

7. Čestmír Kafka, *Untitled*, about 1970 (?), felt-tip pen, charcoal, paper, National Museum in Wrocław

pięknych prac Karela Malicha, których zawieruszeniem w 2010 r. bardzo się Ojrzyńska martwiła; są trzy prace Jana Kubička i trzy Olbrama Zoubka. Wrocławska kolekcja Janiny Ojrzyńskiej będzie więc liczyła 197 pozycji, dzieła 22 artystów.

Charakter kolekcji pięknie określił we wstępie do pierwszego wrocławskiego katalogu Mariusz Hermansdorfer: *Twórczość reprezentowanych tu osiemnastu [w rzeczywistości dwudziestu] autorów jest nie tylko interesująca, ale, w kilku przypadkach, należy do wybitnych dokonań sztuki europejskiej, światowej. To, że kolekcja obejmuje wyłącznie kompozycje kameralne, nie ma ujemnego wpływu na ocenę osiągnięć artystów, na znaczenie daru. Wynika to z intymności zapisu, z większej swobody w trakcie pracy nad kompozycją, która – z natury rzeczy – nie jest obciążona żadnymi, pozaartystycznymi celami. Cechy te m.in. przyczyniły się ostatnio do tak wspaniałego rozwoju rysunku na całym świecie, one też stanowią walor kolekcji Ojrzyńskiej, one wreszcie łączą ofiarowane przez nią prace ze zbiorami współczesnej sztuki międzynarodowej Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Zbiory te obejmują przede wszystkim małe formy – gwasze, akwarele, rysunki, grafiki. Specjalizację przyjęto z konieczności, ale w konsekwencji doprowadziła ona do powstania specyficznego bogactwa⁶. Słowa te można odnieść do całej kolekcji. Darowizna jest zarazem ciekawą panoramą czeskiej sztuki awangardowej*

między latami 1974–1984. Uderzają przede wszystkim dwa kierunki poszukiwań: surrealistyczny i konstruktywistyczny. Surrealizm miał bardzo silny wpływ na sztukę czeską. Na pierwszy plan wysuwa się wielkie nazwisko: Jiří Kolář (1914–2002). Twórca ten nie pozwalał się nazywać artystą plastykiem. Uważał się za poetę, „poetę z nożyczkami” nazywał go kiedyś Zdenek Felix. Dwie prace Kolářa należą do klejnotów zbioru wrocławskiego. Pod wpływem surrealizmu tworzył swoje subtelne, pełne erotyzmu kompozycje Stanislav Podhrázký (1920–1999). W tej samej tradycji można usytuować pełną symboliki twórczość Pavla Nešlehy (1937–2003). Wielka dama czeskiej sztuki, Adriena Šimotová (ur. 1926), podarowała swoje fascynujące prace w papierze, a także grafiki. Działała też w kręgu tradycji surrealistycznej, podobnie jak jej przedwcześnie zmarły mąż, Jiří John (1923–1952), którego piękną pracę w technice suchej igły również podarowała Janinie Ojrzyńskiej. Podobną wyobraźnię prezentują znane ilustratorki książek dla dzieci: Květa Pacovská (ur. 1928) i Olga Čechová (1925–2010), które do kolekcji dały jednak swoje grafiki nieilustracyjne. Od surrealizmu też wychodził Čestmír Kafka (1922–1988), znajdując jednak własną odrębną drogę. Bardzo ciekawym twórcą był Vaclav Boštik (1913–2005). Trafnie scharakteryzowała go Magdalena Szafkowska: *tworzył kameralne, subtelne kolorystycznie, konstruktywistyczne, a w swej istocie abstrakcyjno-surrealistyczne kompozycje⁷.*



8. Janina Ojrzyńska i dyrektor Mariusz Hermansdorfer na otwarciu wystawy „Współczesna sztuka czeska. Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej” we Wrocławiu, 10.10.1984

8. Janina Ojrzyńska and Director Mariusz Hermansdorfer at an opening of the exhibition: "Contemporary Czech art. The Janina Ojrzyńska collection" in Wrocław, 10 October 1984



9. Janina Ojrzyńska i Olga Čechova na otwarciu wystawy „Współczesna sztuka czeska. Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej” we Wrocławiu, 10.10.1984

9. Janina Ojrzyńska and Olga Čechova at an opening of the exhibition: "Contemporary Czech art. The Janina Ojrzyńska collection" in Wrocław, 10 October 1984

(Fot. 1-7 – A. Podstawka; 8-9 – Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

Drugi wielki nurt sztuki czeskiej to tradycja konstruktywistyczna. Jan Kubiček (ur. 1927) tworzy surowe geometryczne kompozycje, ale również pełne ekspresji sceny miejskie i fotografie. Konsekwentnie sztuce konstruktywistycznej byli wierni Vladislav Mirwald (1921–2003), Zdeněk Sýkora (1920–2011), Miroslav Klivar (ur. 1932) i Radoslav Kratina (1928–1999).

Alena Kučerová (ur. 1937) miała epizody konstruktywistyczne, surrealistyczne i popartowskie, ale, zdaniem twórczyni kolekcji, zdominował ją *prężny i piękny nurt biologiczno-animalistyczny*⁸. Równie trudny do zaklasyfikowania jest Karel Malich (ur. 1924), łączący konsekwentnie tradycję konstruktywistyczną ze studiami nad architekturą przyrody. Osobne miejsce zajmuje też Milan Grygar (ur. 1926), twórca rysunków akustycznych i partytur. Oryginalne są *strojokresby* (maszynorysunki), stworzone za pomocą maszyny do pisania przez Vladimira Preclika (1929–2008).

Na zakończenie trzy wielkie indywidualności. Najpierw Stanisław Kolibal (ur. 1925), artysta wszechstronny, tu prezentowany delikatnymi rysunkami. Podobnie rysunki

wielkiego rzeźbiarza, Zdenka Palcra (1927–1996), którym towarzyszy zespół 56 fotografii pracowni Palcra, wykonanych przez jego przyjaciela, również wielkiego artystę, Jana Svobodę (1934–1990). Jak widzimy, spotykamy się tu z pokoleniem, które czescy krytycy i historycy nazywają pokoleniem lat 60., i z czasem określanym często z gorzką ironią, jako *normalizace* (normalizacja) po interwencji wojsk Układu Warszawskiego. Był to dla tego pokolenia czas trudny ale, mimo wszystko, owocny. Kolekcja z natury rzeczy daje subiektywny obraz. Trzeba pamiętać, że mamy do czynienia z nieprzeciętnymi osobowościami o wielostronnych zainteresowaniach. Podane wyżej charakterystyki dotyczą okresu powstawania kolekcji, nie sięgają w czasy późniejsze. Bardzo wielu z omawianych artystów, jak wskazują daty biograficzne, już nie żyje. Pozostali to ludzie sędziwi. Dzięki bezinteresownym pasjom Janiny Ojrzyńskiej mamy we Wrocławiu kameralny, ale zajmujący obraz pewnego ważnego czasu sztuki czeskiej. Twórczyni tej pięknej kolekcji miałaby pełne prawo powiedzieć – *Non omnis moriar*.

Słowa – klucze: kustosz, staż muzealny, bezinteresowność, awangarda.

Przypisy

¹ Na ten temat zob. J. Ojrzyńska, *Praca oświatowa Muzeum Sztuki w Łodzi, w: Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 40-56; Taż sama, Działalność Muzeum Sztuki w Łodzi w środowisku robotniczym, „Przegląd Ekonomiczno-Społeczny Miasta Łodzi”, 1976, t. 3, s. 191-201.*

- ² J. Ojrzyńska, *Współczesna sztuka czeska – obserwacje i fascynacje*, w: *Współczesna sztuka czeska. Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984, s. 15.
- ³ M. Szałkowska, *Współczesna sztuka czeska. Druga kolekcja Janiny Ojrzyńskiej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2010, s. 11.
- ⁴ Zob. J. Ojrzyńska, *Reminiscencje czechosłowackie*, „Sztuka” 1975, nr 2, s. 40-41; Taż sama, *Chaplinowskie fascynacje Milana Grygara*, „Sztuka” 1978, nr 2, s. 66-67; Taż sama, *Czeskie refleksje*, „Projekt” 1987, nr 1 (172), s. 20-24. Spotkaniu z Kolařem poświęciła tekst *Jiří Kolář. Wspomnienie bardzo osobiste*, wrzesień 2002, s. 1-2, maszynopis w posiadaniu autora. Wspomnienie to odczytałem na spotkaniu poświęconym pamięci artysty w Muzeum Sztuki w Łodzi w obecności ambasadora Republiki Czeskiej.
- ⁵ J. Ojrzyńska, *Wprowadzenie*, w: M. Szałkowska, *Współczesna sztuka czeska...*, s. 7.
- ⁶ M. Hermansdorfer, *Wstęp*, w: *Współczesna sztuka czeska. Kolekcja Janiny Ojrzyńskiej*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1984, s. 5.
- ⁷ M. Szałkowska, *Współczesna sztuka czeska...*, s. 13.
- ⁸ J. Ojrzyńska, *Współczesna sztuka czeska – obserwacje i fascynacje...*, s. 12.

THE CZECH PASSIONS OF JANINA OJRZYŃSKA

Jacek Antoni Ojrzyński

The article describes a collection of contemporary Czech art at the National Museum in Wrocław. The collection was created by Janina Ojrzyńska (1933-2011), curator at the Łódź Art Museum, who in 1973 was a trainee at the National Gallery in Prague. At the time she made the acquaintance of numerous outstanding artists who became her friends. For the next ten years Janina Ojrzyńska continued travelling to Prague, already at her own cost. The outcome of those trips was a considerable collection of small-scale artworks, which she received as gifts.

Janina Ojrzyńska presented the collection to the National Museum in Wrocław, heir of Polish museums in her beloved Lwów. The collection totals 197 works by 22 artists and provides a panorama of Czech avant-garde art of the so-called 1960s generation, at the time strongly opposed by the communist authorities of Czechoslovakia. Distressed by prevalent limited familiarity with Czech art, Janina Ojrzyńska organised or initiated 16 exhibitions of Czech artists in Polish museums and galleries.

Keywords: curator, museum traineeship, selflessness, avant-garde.

dr Jacek Antoni Ojrzyński

Doktor nauk humanistycznych, emerytowany zastępca dyrektora ds. merytorycznych Muzeum Sztuki w Łodzi; organizator i pierwszy kierownik Zakładu Wychowania przez Sztukę w WSP (obecnie Akademii im. Jana Długosza) w Częstochowie; przewodniczący Związku Muzeów Polskich w latach 1991-1997; członek Polskiego Narodowego Komitetu ICOM; e-mail: jaojrzynski@tlen.pl

NOWOCZESNA KOLEKCJA? „MUZEUM AUTORSKIE” JAKO PRZYKŁAD STRATEGII GROMADZENIA SZTUKI*

Aldona Tołysz

W 1960 r. Stanisław Lorentz pisał: *Jeśli dawniej uważano muzea za zwierciadła, odbijające przeszły dorobek ludzkości w dziedzinie kultury, to obecnie bardzo wiele wysiłków poczyniono, by w jak najszerszym stopniu obrazowały one i twórczość współczesną [...]¹*. Pogląd ten obrazuje zwrot w filozofii muzeów wynikający z procesu muzealizacji, rozumianej jako zapamiętywanie przyszłości, której stawianie się przeszłością poprzez terażniejszość dokonuje się coraz szybciej i wyraźniej².

1. Władysław Hasiór, *Niobe polska*, 1969, gotowe elementy, tkanina, metal, zdjęcie cyfrowe D48, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

1. Władysław Hasiór, *Polish Niobe*, 1969, ready-made elements, fabric, metal, digital photograph D48, collections of the National Museum in Wrocław

* Niniejszy artykuł został napisany na podstawie pracy *Przeszłość czy przyszłość? Kolekcjonowanie sztuki współczesnej przez instytucje kultury*, przygotowanej w ramach Podyplomowego Studium Muzealnictwa przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować Pani Bożenie Steinborn za okazaną życzliwość oraz cenne uwagi związane z Muzeum Narodowym we Wrocławiu, wrocławskim środowiskiem artystycznym i dotyczące istoty muzeów autorskich.



Kolekcjonowanie sztuki nowoczesnej wymagało od kuratorów opracowania nowej strategii, dostosowanej nie tylko do profilu wystawienniczego instytucji, ale również zapewniającej gromadzenie muzealiów o wysokiej jakości. Pierwszy krok w tym kierunku, jeszcze w latach 30. XX w., uczynił Władysław Strzemiński, organizując w Łodzi Miejską Galerię Sztuki³. Początki tego typu instytucji to, zdaniem Doroty Folgi-Januszewskiej, *dziwna gra [...] w uznaniu – nieuznaniu, która owocuje w latach dwudziestych XX w. nową formą muzeów – muzeami artystów*⁴. Instytucje takie to, według autorki, muzea niekrytyczne, w których funkcjonowanie wpisane jest ryzyko gromadzenia nowej, a zatem nieusankcjonowanej przez czas sztuki⁵. Zgadzam się z intencją autorki, że kolekcje miały charakter osobisty, trudno jednak przystać na określenie „niekrytyczne” – dobór dzieł sztuki wynikał bowiem z twórczej analizy i oceny zjawisk zachodzących w sztuce współczesnej, było to zatem subiektywne, ale nadal w pewnym stopniu krytyczne podejście.

Sztuka nowoczesna w polskich powojennych kolekcjach muzealnych

Rzeczywistość powojenna nie pomagała w popularyzacji sztuki nowoczesnej, która, jak można było przekonać się po efektach I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 r., nie spełniała oczekiwań dysponentów tzw. środków na kulturę. Ponadto działania podejmowane w tym czasie przez muzealników miały na celu przede wszystkim ochronę ocalałego dziedzictwa przeszłości⁶. Tymczasem niepomna tego faktu sztuka przekraczała wyznaczone jej żelazne granice, kierując się w stronę efemeryczności, korzystając z tradycyjnych środków wypowiedzi, zwracała swe oczy na abstrakcję, zahaczała o fotografię, nowe media, eventy i happeningi. W tej sytuacji bez przemyślanej, długofalowej strategii ochrony – rozumianej jako dokumentacja, naukowe opracowanie, przechowywanie, popularyzacja oraz wsparcie – dynamiczny jej rozwój mógł zostać zahamowany.

Z konieczności kolekcjonowania sztuki nowoczesnej zdawali sobie sprawę pracownicy muzeów, którzy w miarę możliwości starali się włączać dzieła artystów im współczesnych do zbiorów swoich instytucji. Działo się tak m.in. w Muzeum Okręgowym w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie zgromadzono dużą część prac eksponowanych na wystawie „Arsenał 55”, czy w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, prezentującym prace artystów z ośrodków gdańskiego i poznańskiego. Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy zgromadziło kolekcję prac przed- i powojennych artystów polskich, ze szczególnym uwzględnieniem artystów działających w regionie kujawsko-pomorskim. Wykształcanie samodzielnych, autorskich działów poświęconych sztuce współczesnej dostrzec można także w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w Poznaniu. W pierwszym z nich w 1959 r. wydzielono ze zbiorów malarstwa dzieła współczesne, gromadzone dzięki staraniom i osobistym kontaktom ze środowiskiem artystycznym Heleny Blum⁷. W przypadku Muzeum Narodowego w Poznaniu na dobór prac zgromadzonych w Galerii Malarstwa Polskiego wpłynęły zainteresowania jej kierownika, pedagoga i artysty Zdzisława Kępińskiego⁸.

Na szczególną uwagę zasługują przede wszystkim Muzeum Okręgowe w Chełmie Lubelskim z Galerią 72 stworzoną



2. Magdalena Abakanowicz, *Baz* z cyklu *War games*, Warszawa 1991, drewno paulowni, metal, zdjęcie cyfrowe W5, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

2. Magdalena Abakanowicz, *Baz* from the *War Games* cycle, Warsaw 1991, paulownia wood, metal, digital photograph W5, collections of the National Museum in Wrocław

3. Alina Szapocznikow, *Okapy (Jambes noyées, des capuchons)*, Francja 1968, poliester, poliuretan, zdjęcie cyfrowe W21, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

3. Alina Szapocznikow, *Sous la coupole [Les capuchons, Jambes noyées]*, France 1968, polyester, polyurethane, digital photograph W21, collections of the National Museum in Wrocław



we współpracy Kajetana Sosnowskiego z Bożeną Kowalską, Muzeum w Koszalinie, dawnej Archeologiczno-Historycznej, w którym zgromadzono dzieła tworzone na plenerach w Osiekach, a także Dział Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, szczególnie po reformie dokonanej przez Bożenę Steinborn oraz po przejęciu opieki nad działem przez Mariusza Hermansdorfera⁹. Muzeum wrocławskie jest w moim przekonaniu jednym z lepszych przykładów muzeów/kolekcji autorskich, realizowanych w instytucji publicznej.

Objęcie w 1970 r. posady kustosa Działu Sztuki Współczesnej przez Mariusza Hermansdorfera, poprzedzone zostało reformą galerii stałej, dokonaną przez ówczesnego kustosa Działu Malarstwa Bożenę Steinborn. Dzięki temu możliwa stała się modyfikacja kryteriów doboru prac do kolekcji muzealnej – zamiast dotychczasowej dokumentacji tendencji artystycznych, kolekcja podporządkowana została *rzeczywistym wartościom artystycznym*¹⁰. W ten sposób w zbiorach znalazły się przykłady dzieł malarskich, graficznych, rzeźb czy rzemiosła, reprezentujących dokonania zarówno kolorystów, jak i awangardy, m.in. abstrakcjonistów, surrealistów czy artystów posługujących się nowymi mediami. Prace pozyskiwano dzięki korzystaniu z dotacji państwowych, środków własnych muzeum (dzieła artystów nieżyjących, na emigracji) oraz poprzez nawiązanie bezpośredniego kontaktu z twórcą. Co istotne,

4. Magdalena Abakanowicz, *Figury* z cyklu *Mędracy*, Warszawa 1987, płótno, żywica syntetyczna, metal, zdjęcie cyfrowe: W5, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

4. Magdalena Abakanowicz, *Figures from the Sages series*, Warsaw 1987, cloth, artificial resin, digital photograph W5, collections of the National Museum in Wrocław



5. Alina Szapocznikow, *Pomnik dla spalonego miasta*, cement z opiłkami żelaza, żeliwo, zdjęcie cyfrowe S24, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

5. Alina Szapocznikow, *Monument for a Scorched Town*, cement with iron filings, cast iron, digital photograph S24, collections of the National Museum in Wrocław

*program tworzenia kolekcji skorelowano z planem wystaw czasowych organizowanych przez muzeum w kraju i za granicą*¹¹. Konsekwentna realizacja strategii kolekcjonerskiej doprowadziła do stworzenia zbioru prac na najwyższym poziomie, a w rezultacie do uznania przez środowisko artystyczne i publiczność. *Zachowując konieczny, bo wynikający ze statusu instytucji narodowej, dystans w stosunku do sezonowych mód i nowinek w sztuce, [muzeum, przyp. aut.] nie traciło również kontaktu z aktualnymi tendencjami artystycznymi*¹².

Ze środowiskiem wrocławskim wiąże się również postać Jerzego Ludwińskiego, teoretyka i krytyka sztuki, który stworzył koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej (1966), przekształconego później w Centrum Badań Artystycznych (1971). *Miało to być właściwie pierwsze „muzeum gry” na świecie. Wcześniej nikt nie zrobił nic podobnego, nie opracował programu*¹³. Plan, jaki realizować miała projektowana instytucja, był niezależny od rozwiązań tradycyjnych, opierał się na współpracy z artystami i krytykami, których

wystąpienia teoretyczne i akcje artystyczne miały stanowić istotę funkcjonowania muzeum. Pomysły Ludwińskiego, mimo że częstokroć wizjonerskie, propagujące interdyscyplinarność i otwartość, bliższe były jednak manifestom artystycznym niż statutom muzealnym, od których *notabene* krytyk chciał się wyzwolić¹⁴.

Nieco wcześniej, po likwidacji warszawskiego Klubu Krzywe Koło w 1962 r., dzięki współpracy Gerarda Kwiatkowskiego z Marianem Boguszem, zorganizowano w Elblągu wystawę sztuki awangardowej pod nazwą Parada Sztuki Nowoczesnej (1963 r.), będącej spadkobierczynią warszawskich Konfrontacji. Debaty o kierunkach rozwoju sztuki, prowadzone w środowisku elbląskich i warszawskich artystów, działaczy i inżynierów (w większości związanych z Zakładami Mechanicznymi Zamech w Elblągu) zaowocowały otwarciem I Biennale Form Przestrzennych – eksperymentalnego włączenia w proces tworzenia dzieł sztuki inżynierów i robotników. Dyskusje o urbanistycznym kształcie miasta, będące wynikiem II Biennale, doprowadziły do przekształcenia tradycyjnej w swych założeniach Galerii EL w „laboratorium sztuki”, interdyscyplinarnej przestrzeni skupiającej artystów i przedstawicieli różnych profesji¹⁵.

Marian Bogusz przyczynił się również do organizacji Plenerów w Osiekach pod nazwą Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, których namacalnym efektem była kolekcja sztuki współczesnej, zgromadzona obecnie w Muzeum w Koszalinie. Tematyka prac zgodna była z ideą przewodnią poszczególnych plenerów, a naczelną zasadą – aktualność i swoboda wypowiedzi artystycznej. Wszystkie dzieła włączane w poczet zbiorów realizowane miały być w czasie plenerów, a o nieodpłatnym przekazaniu danego dzieła decydował sam artysta. Elitarność warsztatów, na które przyjeżdżali wybrani, zapraszani imiennie artyści z polski i zagranicy, miała na celu zapewnienie wysokiego poziomu artystycznego, intelektualnego i emocjonalnego¹⁶. Plenery w Osiekach to w założeniu ich inspiratorów – Mariana Bogusza oraz Jerzego Fedorowicza, [...] *spotkanie ściśle określonych, reprezentujących awangardowe postawy ludzi [...], manifestacja sztuki i myśli o niej*¹⁷. Kolekcja w Koszalinie od początku łączyła się z instytucją muzealną. Dzięki temu wytworzona została przestrzeń publiczna, w której możliwe było prezentowanie najnowszej twórczości artystycznej. Opracowana przez Bogusza strategia kolekcjonerska, pomimo zmian lokalowych, przetrwała w niezmiennym stanie do 1976 roku¹⁸. Późniejsze wzbogacanie kolekcji dziełami niezwiązanymi z plenerami zatarło charakterystyczną dla zbioru niejednorodność. Plany stworzenia w Koszalinie kolekcji retrospektywnej były, jak argumentuje Marcin Szela, konsekwencją braku Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Co znamienne, początkowa próba powiązania nowej strategii z istniejącym zbiorem, poprzez nabywanie prac od artystów uczestniczących w plenerach, nie przetrwała, i od 1981 r. muzeum realizowało nowe założenia¹⁹.

W 1973 r. Kajetan Sosnowski powierzył kierownictwo nad Galerią 72 w Chełmie Lubelskim Bożenie Kowalskiej. W przeciwieństwie do dotychczasowych praktyk muzealnych, kuratorka zdecydowanie odrzuciła możliwość włączenia depozytów i darów, które zakłóciłyby równowagę kolekcji, tym bardziej że jej podstawą były konkretne realizacje. Prace tworzące kolekcję *są dla niej* [powojennej polskiej



6. Osieki'70 – Adam Marczyński (po lewej) z Jerzym Ludwińskim podczas pokazu pracy Marczyńskiego *Refleksy zmienne*

6. Osieki'70 – Adam Marczyński (on the left) with Jerzy Ludwiński at a showing of Marczyński's *Variable Reflexes*

sztuki, przyp. aut.] *reprezentatywne i [...] stanowią już od dawna wybitne pozycje albo też zwiastują dopiero nowe, interesujące osiągnięcia*²⁰. Dzieła artystów zakupywane były z każdej organizowanej przez galerię wystawy retro-

7. Ekspozycja Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, z lat 1995–2008

7. Exposition in the Department of Modern Art of the Land of Chełm Museum in Chełm, from 1995–2008



spektywnej, dzięki czemu kolekcja miała spójny charakter, a dobór odbywał się wedle ustalonego klucza – *Jako najcenniejsze oceniam postawy odkrywcze, przez co rozumiem niekonwencjonalną [...] postawę myślową i emocjonalną, wyrażaną za pomocą nowego sposobu artykulacji*. Rodzaj użytych przez artystę środków nie miał znaczenia. *Takie stanowisko zapewnia nieograniczoną niemal rozległość skali wyborów i różnorodność prezentowanych propozycji artystycznych*²¹.

Terminologia: muzeum artysty czy autora?

Opisane pokrótce instytucje wskazują na poszukiwanie nowej metody kolekcjonowania sztuki nowoczesnej, która wychodząc od misji gromadzenia, realizowanej przez tradycyjne muzeum, modyfikowałaby sposób myślenia o niej (sztuce/kolekcji/misji). Drogę, jaką przeszło muzeum sztuki nowoczesnej, od chwili wytworzenia odrębnej kolekcji w ramach instytucji do dnia dzisiejszego, charakteryzuje, podobnie jak samą sztukę, coraz większe otwarcie. Objęło ono zarówno sferę wizualną, rozumianą tu jako przestrzeń ekspozycyjną oraz architektoniczną, jak również samą ideę funkcjonowania, zakładającą udział nie tylko dzieł, ale także artystów jako coraz bardziej aktywnych uczestników działalności tych instytucji. Chociaż muzeum stanowi z na-

tury kompensacyjną namiastkę przeszłości, jednak równocześnie jest *wciąż zmieniającym się i ewoluującym tworem, który przez pewien czas mamy szansę samodzielnie kształtować*²².

Poszukiwania Heleny Blum, Bożeny Kowalskiej, Mariana Bogusza, Jerzego Ludwińskiego, Mariusza Hermansdorfera, Kajetana Sosnowskiego czy Zbigniewa Kępińskiego wpisują się w przemiany zachodzące w instytucjach muzealnych w latach 60. i 70. XX wieku. Zaproponowane rozwiązania w każdym przypadku przewidywały zwiększenie roli artysty. Powrócę w tym miejscu do scharakteryzowanych przez Dorotę Folgę-Januszewską muzeów artystów – pomimo, że ideowo zbliżone są one do omówionych przeze mnie powyżej instytucji, wydaje mi się zasadne rozszerzenie tego pojęcia tak, aby obejmowało ono zarówno czasy z pierwszej, jak i z drugiej połowy XX wieku. Nie zawsze bowiem autorem strategii działania był artysta, nie w każdym przypadku zbiory formowane były przez aktywność artystyczną. Proponuję zatem określenie takiej działalności mianem „muzeów autorskich”. Nieznaczna z pozoru zmiana z artysty (fr. *artiste* – twórca albo odtwórca dzieła sztuki) na autora (łac. *auctor* – 1. twórca dzieła literackiego lub naukowego, także dzieła sztuki, dzieła technicznego, 2. inicjator, sprawca)²³ pozwala skupić się na cechach, które wyróżniają tego typu instytucje. Są to przede wszystkim sprecyzowany



8. Władysław Hasior, *Ikar*, 1962, gotowe elementy, drewno paulowni, metal, zdjęcie cyfrowe S4, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

8. Władysław Hasior, *Icarus*, 1962, ready-made elements, paulownia wood, metal, digital photograph S4, collections of the National Museum in Wrocław

profil działalności (specjalizacja), silna osobowość nadająca „piętno” oraz profesjonalizm „autora” muzeum/ działu/kolekcji, dobre kontakty ze środowiskiem artystycznym, które poprzez dary zasila budowaną kolekcję, konsekwentna realizacja założeń programowych²⁴. Z drugiej strony znamienny jest fakt, że w praktyce instytucje takie łączyły ze sobą kolekcjonerstwo prywatne, z jego swobodą twórczą i indywidualnym podejściem do zagadnienia, ze zbiorem państwowym, tworzonym na potrzeby społeczne o charakterze naukowym i edukacyjnym. Konsekwencją takiego sposobu działania jest wysoki poziom artystyczny, który charakteryzuje każdą z omówionych, zrealizowanych kolekcji oraz zaufanie środowiska artystycznego i społeczeństwa.

Jest jeszcze jeden aspekt, na który warto zwrócić uwagę mówiąc o takich projektach, jak poznańska Galeria „Kępińskiego” czy Plenery Osieckie – determinacja. Działając na pograniczu obowiązujących regulacji (dla przykładu zakazane przez władzę warszawskie Konfrontacje przeniesione do Elbląga w pierwotnym zamiśle kryć miały się pod nazwą I Biennale Sztuki Socjalistycznej), wykorzystując dogodne momenty (propagowana przez ówczesne państwo aktywizacja społeczno-kulturalna prowincji zaowocowała plenarami w Osiekach), czasową przychylnością wobec sztuki współczesnej (Galeria 72) oraz hasła socjalistyczne (wspólny wysiłek artysty i robotnika), wbrew „logice pieniądza” (dary artystów) budowano, w większości z sukcesem, rzeczywiste muzea wyobraźni.

W ostatnim dwudziestoleciu sytuacja kolekcjonerstwa sztuki współczesnej uległa zdecydowanej zmianie. W 1985 r. w Warszawie otwarto CSW Zamek Ujazdowski, w 1990 r. powołano, jako oddział Muzeum Okręgowego w Radomiu (dziś Muzeum im. Jacka Malczewskiego), Muzeum Sztuki Współczesnej. Od stycznia 2008 r. w siedzibie tymczasowej funkcjonuje Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (powołane przez ministra kultury w 2005 r.), kilka miesięcy później, w listopadzie, otwarto nową siedzibę Muzeum Sztuki w Łodzi – ms², a w lutym 2010 r. Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. Od 1999 r. wraz z nową dyrektorką Andą Rottenberg do Państwowej Galerii Sztuk Pięknych, od 2003 r. „Zachęty” Narodowej Galerii Sztuki, wkroczyła „nowa jakość”. Wdrażany przez Narodowe Centrum Kultury Narodowy Program Kultury „Znaki Czasu” na lata 2004–2013 powołał do życia kilkanaście nowych placówek poświęconych sztuce współczesnej, w tym otwarte w czerwcu 2008 r. Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu.

Różnorodność instytucji zajmujących się kolekcjonowaniem sztuki najnowszej oraz możliwości, jakimi dysponują, są nieporównywalnie większe, niż w latach wcześniejszych. Sytuacja ta, oprócz oczywistych zysków wynikających z podjęcia gry ze sztuką najnowszą, rodzi również pewne niebezpieczeństwa. Za strategię kolekcjonerską odpowiedzialne są najczęściej rady programowe, złożone z wybitnych osobowości o różnym smaku artystycznym. Kompromis, jakkolwiek chwalebny, stanowi wyrzeczenie i odstępstwo od własnych zasad, smaku i poglądów, co może utrudnić budowanie kolekcji wedle sprecyzowanych założeń. Tych z kolei próżno szukać na stronach internetowych czy w publikacjach danych instytucji, a jest to, w mojej ocenie, obok dzieł, które same stanowią o sobie, nić wiążąca je w jeden, spójny organizm, jakim powinna być kolekcja.

Czy można zatem obecnie, w czasach rad programo-



9. Magdalena Abakanowicz, *Plecy*, Warszawa 1976, tkanina jutowa, żywica, zdjęcie cyfrowe W5, zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu

9. Magdalena Abakanowicz, *Backs*, Warsaw 1976, jute fabric, resin, digital photograph W5, collections of the National Museum in Wrocław

wych, odpowiedzialności cywilno-prawnej, ogromu twórczości artystycznej i wirtualności wiedzy i gustów, oczekiwać stworzenia muzeum autorskiego, gdzie jedna osoba, choćby nawet wspomagana przez innych, oddzieli ziarno od plew, popierając to na dodatek trafną, merytoryczną argumentacją? Obawiam się, że można li tylko oczekiwać. Natomiast nic nie stoi na przeszkodzie skorzystania z doświadczeń, rozwiązań, metod, sposobów i przemysłów, które przyczyniły się do powstania koncepcji i reprezentatywnych kolekcji sztuki nowoczesnej w Polsce²⁵. Współczesne muzealnictwo przeszło wiele zmian i transformacji, część z postulatów, jak włączenie artystów w proces tworzenia się muzeum, jest obecnie szalenie popularna, choć można zapytać czy do końca słuszna. Cieszyć może wysoka aktywność wystawiennicza i kulturalno-społeczna instytucji kultury, która pomaga w popularyzacji szeroko pojętej działalności artystycznej. Nie zastąpi ona jednak sprecyzowanej i dobrej strategii kolekcjonerskiej, może ją co najwyżej uzupełnić.

Na koniec powrócę do eseju Stanisława Lorentza, w którym autor pisał – [...] *czy postęp osiąga się poprzez zrywanie z przeszłością? Chyba nie, to nie ignorancja, lecz zrozumie-*

10. Osieki'72 – Jerzy Fedorowicz i Andrzej Pawłowski (w masce) – działanie w trakcie pokazu instalacji *Lustra*

10. Osieki'72 – Jerzy Fedorowicz and Andrzej Pawłowski (wearing a mask) – performance during a showing of the installation: *Mirrors*

(Fot. 1-5, 8-9 – A. Podstawka, Archiwum Muzeum Narodowego we Wrocławiu; 6 – A. Majchrzak, Archiwum DSW MK; 7 – G. Zabłocki, Archiwum Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie; 10 – J. Łaryonowicz, Archiwum DSW MK)



nie dorobku kulturalnego ludzkości dopomaga w kruszeniu tańcówchów krępiących umysł. Konwencje nam współczesne na pewno bardziej nas krępią niż bliższa czy odleglejsza przeszłość²⁶. Myślę, że opisane powyżej muzea autorskie, będąc w pewnym sensie realizacją koncepcji „muzeum gry” Jerzego Ludwińskiego, są konsekwencją takiego właśnie myślenia o kolekcjonowaniu sztuki nowoczesnej. Są rów-

nież dowodem na to, że stosując się do reguł, można na różny sposób realizować strategię kolekcjonerską, nie popadając w niebezpieczny dla sztuki i instytucji hazard.

Słowa – klucze: sztuka nowoczesna, strategia, muzeum autorskie, kolekcjonerstwo prywatne, specjalizacja.

Przypisy

¹ S. Lorentz, *Filozofia muzeów. Czy należy spalić Luwr?*, w: A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Micke-Broniarek (red.), *Przeszłość przyszłości...: księga pamiątkowa ku czci profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin*, Zamek Królewski, Warszawa 1999, s. 27.

² Zob. H. Lübke, *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*, w: *Estetyka w świecie*, M. Gołaszewska (red.), Uniwersytet Jagielloński, t. III, Kraków 1991, s. 7-29; B. Korzeniewski, *Muzealizacja a późnonowoczesna przemiana stosunku do przeszłości*, w: „Kultura współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2004, nr 2(40), s. 20-28.

³ Zob. J. Ojrzyński, *Historia Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*, Oficyna Bibliofilów, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1998, s. 9; Z. Karnicka, *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” a Muzea Kultury Artystycznej*, „Pinakoteka” 2005, nr 20-21, s. 130-137; D. Jurkiewicz-Eckert, *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej „a.r.” Muzeum Sztuki w Łodzi i jej znaczenie dla dziedzictwa kulturowego Europy*, „Studia Europejskie” 2006, 4, s. 121-143.

⁴ D. Folga-Januszewska, *Muzeum jako realizacja artystyczna*, w: M. Poprzęcka (red.), *Sztuka dzisiaj: materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Stowarzyszenie Historyków Sztuki*, Warszawa 2002, s. 59.

⁵ *Ibidem*, s. 60.

⁶ M. Hermansdorfer, *Kolekcja polskiej sztuki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2010, s. 11.

⁷ Zob. J. Malinowski, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, w: A. Wojciechowski, (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1945-1960: grupy artystyczne, galerie, salony, kluby, stowarzyszenia twórcze, naukowe oraz instytucje badań nad sztuką, szkolnictwo, mecenat państwowy, społeczne instytucje opieki nad sztuką, muzealnictwo, architektura, wzornictwo przemysłowe, czasopiśmiennictwo*, PAN, Wrocław 1992, s. 294-299.

⁸ Zob. I. Moderska, *Muzeum Narodowe w Poznaniu*, w: A. Wojciechowski, (red.), *Polskie życie artystyczne...*, 307-311; E. Iwanoyko, *Z żałobnej karty. Zdzisław Kępiński (1911-1978)*, „Kronika Miasta Poznania” 1979, nr 2, s. 128-130.

⁹ Zob. A. Borucka-Nowicka, *Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy*, w: A. Wojciechowski (red.), *Polskie życie artystyczne...*, s. 330-332; K. Zakrzewska, *Muzealnictwo, uwagi ogólne*, w: A. Wojciechowski, (red.), *Polskie życie artystyczne...*, s. 285-294; M. Hermansdorfer, *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, w: A. Wojciechowski, (red.), *Polskie życie artystyczne...*, s. 311-315.

¹⁰ M. Hermansdorfer, *Kolekcja polskiej sztuki współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu*, Wrocław 2010, s. 13.

¹¹ *Ibidem*, s. 14.

¹² *Ibidem*, s. 15.

¹³ Cyt. za *Sztuka mierza do różnorodności*, w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 297, zapis z taśmy magnetofonowej rozmowy Rafała Jakubowicza z Jerzym Ludwińskim.

¹⁴ T. F. de Rosset, *Le musée d'art contemporain et le modèle du Museion Alexandrin: étude de l'idée de musée d'art actuel de Jerzy Ludwiński*, w: *Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya (red.), De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe – XXe siècles*, Paris: L'Harmattan 2008, s. 105; Tenże, *Nowoczesny Museion Jerzego Ludwińskiego*, tekst niepublikowany, dzięki uprzejmości autora.

¹⁵ J. Denisiuk, *Otwarta galeria form przestrzennych*, w: *Otwarta galeria. Formy przestrzenne w Elblągu*. Przewodnik, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg 2006, s. 5-15.

¹⁶ *Myślę, że należy zapraszać artystów o zarysowanej, wyraźnej sylwetce twórczej z dorobkiem własnym. Ostatecznie, impreza ta nie jest obozem szkoleniowym – wypowiedź Andrzeja Matuszewskiego*, cyt. za E. Kowalska, *Spotkania w Osiekach w latach 1963-70*, „Zeszyty Osieckie”, cz. I, s. 10.

¹⁷ Cyt. za E. Kowalska, *Spotkania w Osiekach...*, s. 5, 8, wypowiedź Mariana Bogusza. Zob. także: M. Szelaąg, *Kolekcjonowanie sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 2008, Seria A, s. 103.

¹⁸ Od 1964 r. zbiory prezentowane były w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, w 1976 powróciły do Koszalina, zob. M. Szelaąg, *Kolekcjonowanie sztuki aktualnej...*, s. 111-112.

¹⁹ *Ibidem*, s. 115-119.

²⁰ B. Kowalska, *Twórcy – postawy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 5.

²¹ *Ibidem*, s. 5-6.

²² A. Szytak, *O potrzebie nowego modelu muzeum*, w: D. Folga-Januszewska (red.), *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej?*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2005, s. 14; na podstawie wypowiedzi Stephen'a E. Weila zawartej w publikacji S. E. Weil, *Rethinking the Museum and other Mediations*, Smithsonian Institution Press, 1990.

²³ *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1979, s. 49, 60.

²⁴ Por. B. Kowalska, *Z zagadnień tworzenia kolekcji muzealnej...*, s. 205-210.

²⁵ Z doświadczeń tych nie korzystano, niestety, przy tworzeniu założeń programowych Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu”, por. http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/NPK_Znaki_Czasu.pdf [dostęp: 21.11.2012].

²⁶ S. Lorentz, *Filozofia muzeów. Czy należy spalić Luwr?...*, s. 27.

MODERN COLLECTION? THE "AUTEUR MUSEUM" AS AN EXAMPLE OF THE STRATEGY OF COLLECTING ART

Aldona Tołysz

The museum collection is one of the more important elements co-creating a museum, especially in the case of an institution interested in modern art. The selection of works of art for an exhibition influences not only the character of a given institution, but also its rank in the scientific milieu and its social assessment. Hence it is important for the collection strategy to be founded on a well-conceived museum policy understood as specialisation in a given domain guaranteeing the collection's high standard and contacts with artists ensuring topicality and conservation. Excellent examples of modern art collections created upon the basis of these principles include, i.a.

Galeria 72 at the Regional Museum in Chełm Lubelski, the outcome of the cooperation of Kajetan Sosnowski and Bożena Kowalska, the collection of works executed at open-air workshops in Osieki organised upon the initiative of Marian Bogusz and Jerzy Fedorowicz at the Museum in

Koszalin, or the Department of Modern Art at the National Museum in Wrocław, reformed by Bożena Steinborn and developed by Mariusz Hermansdorfer.

All the above collections, initiated during the 1960s and 1970s, share the strong personality of their "author", i.e. the person responsible for creating them. The extraordinary nature of such undertakings consists, predominantly, of linking the praxis of private collections, namely, direct cooperation with the artists or a single person in charge of the rank of the collection, and public collections engaged in the realisation of a mission of gathering artworks. The auteur museum - since this is the way we can describe the above-mentioned institutions - are noteworthy instances of solutions combining topicality and the superior standard of the collections and a consistently implemented, individually devised, and long-term collection strategy.

Keywords: modern art, strategy, auteur museum, private collections, specialization.

Aldona Daria Tołysz

Absolwentka specjalizacji Muzealnictwo oraz Konserwatorstwo na Kierunku Ochrony Dóbr Kultury w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz Podyplomowego Studium Muzealnictwa UW, stypendystka m.st. Warszawy oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego; e-mail: aldona.tolysz@gmail.com

CZY ZA 50 LAT KTOŚ BĘDZIE WIEDZIAŁ, JAK WYGLĄDAŁA WERSALKA, CZYLI O PROBLEMACH Z DOKUMENTACJĄ SZTUKI AKTUALNEJ

Anna Saciuk-Gąsowska

Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum jest instytucją powołaną w celu gromadzenia i ochrony materialnych śladów naszej natury i kultury, a zatem *istotą „działania muzealnego” jest wycofanie wybranych przedmiotów z obiegu codziennego i ocalenie ich, na czas jak najdłuższy, od zniszczenia i zapomnienia*¹.

Ustawa o muzeach określa podstawowe zadania muzeów jako gromadzenie, opracowywanie i udostępnianie zbiorów². Zadania te dotyczą każdego rodzaju muzeum publicznego, bez względu na charakter kolekcji i, mimo wielu transformacji, jakim przez wieki ulegały muzea, ich zadania nie zmieniły się z upływem czasu. Ich początek stanowiły gromadzone od lat zbiory królewskie, kościelne, arystokratyczne czy szlacheckie. W XVIII w., wraz ze wzrostem świadomości, że sztuka jest dziedzictwem kultury

całego społeczeństwa, pierwsze muzea otwarto dla publiczności³.

Dopiero w końcu lat 20. XX w. otwarte zostało muzeum sztuki zorientowane na zbieranie tylko sztuki współczesnej – Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (1929). Muzeum to stało się rodzajem laboratorium, współtworzącego hierarchię wartości w sztuce. W Europie, poza niewielką Międzynarodową Kolekcją Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” w Łodzi i próbami Alexandra Dornera utworzenia takiej kolekcji w Landesmuseum w Hanowerze sztuka nowoczesna obecna była przede wszystkim w kolekcjach prywatnych. Do muzeów trafiła po II wojnie światowej, a od lat 70. ubiegłego wieku muzea tworzące kolekcje sztuki współczesnej powstają prawie w każdym większym mie-



1. Jarosław Fliciński, *Lepszego jutra*, 2010 [w tle: Daniel Buren, *Hommage à Henryk Stażewski, Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé*, 1985–2009, fragment], wystawa „Sala Neoplastyczna. Kompozycja otwarta”, Muzeum Sztuki, Łódź, 6.07.2010–3.07.2011, kurator: Jarosław Suchan

1. Jarosław Fliciński, *A Better Tomorrow*, 2010, [in the background: Daniel Buren, *Hommage à Henryk Stażewski, Cabane éclatée avec tissu blanc et noir, travail situé*, 1985–2009, fragment], exhibition: „The Neo-plastic Arts Room. Open composition”, Łódź Art Museum, 6 July 2010–30 July 2011, curator: Jarosław Suchan

ście Europy i obu Ameryk, stąd problemy kolekcjonowania, opisywania i udostępniania muzealiów stały się istotnymi zagadnieniami współczesnego muzealnictwa. O ile jednak problem udostępniania zbiorów traktowany jest niemal priorytetowo, zarówno przez tzw. organy założycielskie (liczba dzieł udostępnionych w danym okresie stanowi istotny składnik sprawozdania z działalności instytucji), jak i autorów licznych opracowań dotyczących strategii wystawienniczych, praktyk kuratorskich oraz metod edukacji muzealnej, o tyle sposoby opisu dzieł, gromadzonej dokumentacji i przechowywania ich ekspozycyjnych komponentów⁴ stanowią sferę pomijaną milczeniem, jakby magazyny i muzealia nie istniały, a ich przechowywanie i utrzymanie nie stanowiło istotnego elementu istnienia muzeów, nie wymagało nakładów finansowych ani koncepcji działania.

W ciągu ostatnich kilkadziesiąt lat sztuka przechodzi ogromne zmiany, na miejscu tradycyjnych form wypowiedzi artystycznej, jak obraz czy rzeźba, powstają dzieła, gdzie medium jest instalacja, często wielkogabarytowa i z bardzo różnorodnych materiałów, czy nagranie audiowizualne. Natomiast sposoby zapisywania dzieł, opracowywania dokumentacji, określania techniki wykonania i użytych materiałów zarówno w rozporządzeniach, jak i w praktyce muzealnej pozostają takie, jak 100 lat temu. Biorąc pod uwagę dzieła o zupełnie nowatorskiej technice wykonania,

jak choćby instalacja z głośników scenicznych⁵, tradycyjne metody opisu, zapis wymiarów, używane słowniki i pojęcia całkowicie się nie sprawdzają. Nawet księgi inwentaryzacyjne narzucają podział z ubiegłej epoki: malarstwo, rzeźba, rysunek, grafika, fotografia, film. Do jakiej księgi wpisać zatem rysunek – projekt odtwarzalnego *environment*? Projekt jest rysunkiem na papierze, realizacja murem, ale jednocześnie aranżacją przestrzeni. Mógłby być wpisany do księgi rysunku (ponieważ to rysunek jest przechowywany w magazynie), malarstwa (ponieważ w wersji udostępnianej widzom jest murem) i rzeźby (ponieważ jest to *environment*)⁶. Taki problem w Polsce jest nowy, dopiero od niedawna obok Muzeum Sztuki w Łodzi pojawiły się inne muzea ukierunkowane na kolekcjonowanie sztuki najnowszej, ale zanim ich pracownicy staną się z kuratorów projektów wystawienniczych kustoszami, muszą zbudować kolekcję.

Czasem dzieła wykonywane są specjalnie dla miejsca w wybranym muzeum. Fakt budowania kolekcji dla konkretnego budynku, w dialogu artysty z miejscem zarówno wytworzenia, jak i prezentacji dzieła, jak działo się to na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego wieku w Musée d'Art Contemporaine w Lyonie, wydaje się dzisiaj oczywisty – to dzięki temu powstają nowe prace wtopione w już istniejące zbiory, powiązane z przeszłością miejsca i budujące oryginalność kolekcji. Takim muzeom nie grozi globalizacja i wy-

nikający z niej zanik różnorodności. I tylko takie kolekcje mają szanse przyciągnąć publiczność, dla której te same, powtarzające się w każdym muzeum nazwiska, a nawet te same dzieła stanowią element zniechęcający do wizyty. Instalacja *site specific* ma jednak także złe strony: utrudnia przemieszczanie dzieł, ich wypożyczenia, zmianę ekspozycji, a i koncepcje przechowania takich dzieł pewnie różne są dla każdej instytucji, która je gromadzi, podobnie, jak różne tworzy narzędzia do ich opisu.

W Polsce kolekcji budowanych w tak niestandardowy sposób ciągle jest niewiele. Chyba pierwsze było Muzeum Sztuki w Łodzi, które, wspierane ministerialnymi programami pozwalającymi na dokonywanie zakupów sztuki aktualnej⁷, mogło w nowym gmachu, otwartym w 2008 r., wpleść w ekspozycję prace ściśle związane z historią miejsca. Wśród nich choćby film z akcji Julity Wójcik *Pozamiatać po włókniarzach* (2003), który w muzealnej przestrzeni zaadaptowanej na ten cel XIX-wiecznej tkalni nabrał szczególnej siły wyrazu. Specjalnie dla tej instytucji powstała, w istotnym powiązaniu z jej historią, realizacja Marysi Lewandowskiej *Odzyskana rozmowa 2009–1991*, fragment większej całości *Czułe muzeum* (2009), przygotowanej dla wystawy „Tytuł roboczy: archiwum”⁸. Punktem wyjścia dla projektu był splot historii muzeum z prywatnym życiem długoletniego dyrektora Ryszarda Stanisławskie-

go i jego żony Urszuli Czartoryskiej, pracownicy muzeum, kierowniczkę Działu Fotografii i Technik Wizualnych; oboje mieszkali w mieszkaniu służbowym w budynku muzeum. Podstawą projektu *Odzyskana rozmowa 2009–1991* stała się taśma z archiwalnym nagraniem wywiadu, dotyczącego krytyki, sztuki i odbioru dzieła, jaki prowadziła z Urszulą Czartoryską Krystyna Namysłowska dla potrzeb Polskiego Radia. Nagranie to, w którym głos i pytania redaktorki zastąpiły głos i pytania artystki, zostało odtworzone we wnętrzu przypominającym studio dźwiękowe: o ścianach i stropie wyłożonych tłumiącą zewnętrzną dźwięki gąbką i z wykładziną na posadzce. Elementem wyposażenia stały się ekrany dźwiękowe, starego typu mikrofon oraz lampa i dwa fotele, zakupione jako wyposażenie pomieszczeń służbowych muzeum zapewne w latach 70. Po wystawie instalacja została zakupiona przez muzeum z prawem odtwarzania w innych, przystosowanych do tego salach ekspozycyjnych, ale pod warunkiem, że meble i lampa pozostaną te same. Tu powstał pierwszy, nieco zabawny problem: oto stare muzealne foteliki, obciążone tą samą od lat, zieloną tkaniną i stara lampa stały się nieodłącznym elementem dzieła, podobnie jak płyta z cyfrowym nagraniem rozmowy. I, jakkolwiek wydaje się to dość osobliwym efektem, w czasie, kiedy dzieło nie jest eksponowane, stoją w muzealnym magazynie, podczas gdy identyczne, bardzo lubiane przez



2. Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski, *Elvis Romano*, 2011, dwukanałowa instalacja video 16' 09, wystawa „Emotikon”, Muzeum Sztuki, Łódź, 20.05.-3.07.2011, kurator: Maria Morzuch

2. Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski, *Elvis Romano*, 2011, dual-channel video installation 16' 09, exhibition: „Emotikon”, Łódź Art Museum, 20 May-30 July 2011, curator: Maria Morzuch

(Fot. 1-2 – P. Tomczyk)

pracowników, choć już nieliczne i mocno podniszczone meble nadal można znaleźć w zakamarkach pomieszczeń socjalnych. Praca została zapisana w księdze inwentarzowej fotografii (!), ponieważ w inwentarz wpisano dźwięki, nagrane na płycie CD, a większość płyt tradycyjnie znajdowała się w magazynie Fotografii i Technik Wizualnych.

W 2012 r. muzeum zakupiło kolejną pracę, w skład której wchodzi mebel – tym razem niezwiązany jednak z historią, przeciwnie, typowa tzw. wersalka. Stanowi ona element wyposażenia jednej z sal instalacji przestrzenno-dźwiękowej Roberta Rumasa i Piotra Wyrzykowskiego „Emotikon”⁹. Podobnie, jak w przypadku realizacji Marysi Lewandowskiej, całość tej realizacji została zakupiona do kolekcji muzeum. I również tym razem przedmiotem zakupu stały się filmy, opatrzone instrukcją aranżacji przestrzeni, w której mają być eksponowane. Filmy te zostały wpisane do księgi inwentaryzacyjnej rzeźby, ponieważ ich prezentacja odbywa się w odpowiednio zaaranżowanej przestrzeni¹⁰.

Tu jednak powstaje problem, jak w takiej sytuacji traktować pozostałe elementy ekspozycyjne. Poza meblem zostały one zrealizowane według szczegółowo opracowanego projektu przez pracowników muzeum, dzięki czemu można je odtworzyć, ale wersalka dla potrzeb ekspozycyjnych została oczywiście zakupiona. Wystawa „Emotikon” po łodzi była prezentowana w warszawskiej Zachęcie, z inną wersalką. Czy wobec tego tę część wystawy, jako nieodtworzalną, ale możliwą do zastąpienia, należy wpisać do inwentarza dzieł sztuki czy raczej pominąć? Tylko czy za 50 lat ktoś będzie wiedział, jak wyglądała wersalka? I czy będzie można ją pożyczyć/ kupić na czas ekspozycji dzieła? A może należy utworzyć inny sposób zapisu, rodzaj inwentarza gospodarczego, wyposażonego w magazyn takich elementów ekspozycji, które są jej niezbędne, ale nie mają żadnej wartości artystycznej?

Do opisanych powyżej mebli dołączyłby projektor filmowy, który pozwala na odtwarzanie filmu nie z nagrania cyfrowego, lecz z taśmy filmowej. W zbiorach są bowiem filmy, których autorzy zastrzegli taką metodę prezentacji. To wymaga również wykonania serii kopii filmu, który niszczy się w trakcie odtwarzania, powstaje więc kolejny problem: oryginał – kopia. Właściwie w przypadku filmów korzystamy z samych kopii, z zastrzeżeniem jednak, że kupując dzieło nabywamy prawa autorskie do niego, jak do oryginału. Na tej podstawie możemy wypożyczyć pracę/kopię ekspozycyjną galerii czy muzeum, które chciałoby ją prezentować w czasie jakiejś wystawy czasowej. Co więcej, tę samą pracę moglibyśmy w tym samym czasie prezentować w wielu miejscach. Tego typu praktyki przenoszą się na tradycyjne techniki artystyczne i ostatnio kilkakrotnie zwracano się do Muzeum Sztuki z prośbą o wypożyczenie zdjęcia w celu wykonania „faksymile” pracy, czyli, mówiąc wprost, wykonania fotografii, która miałaby zastąpić dzieło na wystawie. Wiele dzieł nie jest już chronionych prawem autorskim, są w tzw. wolnym dostępie, jak choćby prace Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Hillera czy Romana Kramsztyka. To ogromna spuścizna i trzeba wypracować wspólne stanowisko, jak w takiej sytuacji reagować. Nie tak dawno wystawianie reprodukcji czy kopii było uważane za oczywiste, każde muzeum powinno posiadać pewien zespół dzieł, żeby móc pokazać sztukę w jej rozwoju historycznym. Jeśli jednak odrzucamy tezę o rozwoju, to nie powinniśmy

chyba karmić publiczności zdjęciami prac, które przecież zwiedzający może znaleźć na stronie internetowej muzeum – właściciela? Nie wiem, jak inni zwiedzający, ale ja czułam się bardzo zawiedziona, kiedy kilka lat temu na wystawie Paula Klee w Muzeum Narodowym w Warszawie zobaczyłam właśnie owo „faksymile”. W końcu nie po to idzie się do muzeum, żeby zobaczyć dobrze wykonaną fotografię pracy, skoro to samo można także obejrzeć w albumie. A wypożyczając zdjęcie wyrażamy zgodę na takie „użycie” dzieła.

Jeśli powinnością muzeum jest *ocalenie wybranych przedmiotów na czas jak najdłuższy*, uzupełniając kolekcję należy także zadbać o aspekt fizycznej trwałości dzieła. W przypadku sztuki współczesnej ogromną rolę odgrywa prawidłowy opis i dokumentacja. Artyści, eksperymentując z nowymi technikami, czasem sami doprowadzają do unicestwienia swej pracy. Korzystając z materiałów ulegających degradacji tworzą dzieła, których struktury nie da się ocalić przed działaniem czasu. Wywiad z artystą, omawiający warunki odtworzenia całości bądź uzupełnienia pracy z nowych materiałów, jest niezwykle istotny, bowiem działanie takie musi być zgodne z jego intencją. Dokładny opis, zdjęcia, wymiary dzieła są też konieczne dla ponownej instalacji wcześniej zdemontowanego obiektu. W przypadku dzieł z 2. poł. ubiegłego wieku decyzja o rekonstrukcji często odbyć się już musi bez udziału artysty, jest podejmowana przez kustosa i konserwatora. Częściowa rekonstrukcja pozwala przywrócić możliwości ekspozycyjne np. pracom, w których występują wszelkiego rodzaju elementy gumowe¹¹.

W przypadku filmów coraz częściej posługujemy się już nie tylko kopiami ekspozycyjnymi, ale i rekonstrukcjami w sensie zmiany formy zapisu. Wiele z nich nagranych zostało kamerą video i dzisiaj nie można byłoby już ich odtworzyć. W odpowiednim czasie przeegrane zostały na inny nośnik i obecnie eksponowane są z płyty DVD. Pozostaje do rozstrzygnięcia sprawa przechowywania w magazynie niemal całkiem już nieczytelnych taśm video – czy destrukty, które już dawno mają nowe życie w nowszych systemach zapisu, powinny zajmować miejsce, czy też można je usunąć?

Filmy są chyba najbardziej kłopotliwym medium, także przy spisie inwentaryzacyjnym. Płyty DVD wyglądają tak samo, żaden ich opis nie gwarantuje, iż nagranie zgodne jest z tym, jak zostało opisane na opakowaniu czy nawet samej płycie. Można przyjąć, że jeśli wszystkie filmy są zgrane również na tzw. dysk zewnętrzny, to po prostu są i ich nie inwentaryzować, zwłaszcza w sytuacji, kiedy na półce obok siebie stoją kasetka video u-matic skopiowana na VHS oraz cyfrowa kopia na DVD. Trudno sobie wyobrazić spis z natury, w którym każdy film jest sprawdzany pod kątem zgodności wersji nagranej na płycie oraz na dysku zewnętrznym, ponieważ taka procedura trwałaby kilka miesięcy. Natomiast spis z natury polegający na dyktowaniu numeru zapisanego na płycie jest całkowicie pozbawiony sensu. Każdą płytę można zamienić na inną, ważny przecież jest nie nośnik, tylko to, co zostało w nim zapisane.

Najnowszy problem wiąże się z systemem cyfrowym, w którym zapisuje się zbiory z zamiarem ich udostępniania. Systemy działające w wielu muzeach są ciągle przygotowane do wpisywania dzieł wykonanych w tradycyjnych mediach, a właściwie nawet dzieł sztuki dawnej. W przypadku

dzieł sztuki współczesnej często w rubryce „wymiary” nie ma jak ich wpisać, a wymiary podane opisowo nie pokazują się przy drukowaniu karty, którą mamy obowiązek przechowywać. Za to już na wstępie każda praca określana jest jako zabytek, a przy nazwisku autora trzeba koniecznie dodać, że jest autorem, bo jest mnóstwo innych możliwości, jak szkoła, warsztat, krąg czy naśladowca. Bardzo rozbudowane są takie pola, jak miejsce znalezienia, proveniencja historyczna, dawne atrybucje, analogie, które w gruncie rzeczy pozostają puste, natomiast słowniki pozwalające opisać pracę każdy właściciel systemu tworzy sam i choćby tak istotna kwestia, jak słownik słów kluczowych jest dowol-

nym wyborem każdej instytucji. Takie bogactwo terminów nie byłoby złe, gdyby nie problem odszukania w zbiorach różnych muzeów prac według zupełnie innego klucza. To jest ogromne pole do pracy, którą koordynować powinien NIMOZ, ale wykonywać kustosze, zajmujący się opracowywaniem słowników dla potrzeb sztuki współczesnej. Doświadczenia muzeów narodowych niewiele nam w tej kwestii pomogą, choć stworzone w nich słowniki mogłyby być punktem wyjścia. W innym wypadku powstaną narzędzia zupełnie nieprzystające do potrzeb, jak dzieje się to z systemami cyfrowego opracowania zbiorów, a co gorsza, niespójne nawet w obrębie jednego języka.

Słowa – klucze: sztuka aktualna, instalacja, wielogabarytowa, nowatorstwo, słownictwo, słowa – klucze.

Przypisy

¹ Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa 1982, s. 130.

² Ustawa z dnia 21 listopada 1996 o muzeach (Dz. U. z dnia 20 stycznia 1997 r.), Rozdz. 1, „Przepisy ogólne”, Art. 2, punkt 1, 2, 3 i 8.

³ K. Pomian, *Drogi kultury europejskiej*, Warszawa 1996, s. 109-172.

⁴ Mam tu na myśli te wszystkie przedmioty, które dla prawidłowego eksponowania dzieła są konieczne, dopełniają dzieło i wpływają na jego odbiór, ale jednocześnie pozbawione są wartości artystycznej i po demontażu instalacji stanowią rekwizyty bądź wręcz odpadki.

⁵ K. Smoleński, *Boga nie ma*, Kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź 2009.

⁶ J. Fliciński, *Lepszego jutra*, Kolekcja Muzeum Sztuki, Łódź 2010, ostatecznie wpisany jako malarstwo.

⁷ Narodowy Program Kultury „Znaki czasu”, w ramach którego powstały regionalne Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w tym także Łódzkie, którego kolekcja jest przechowywana jako depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi oraz program Narodowe Kolekcje Sztuki Współczesnej, który od 2010 r. pozwala na dokonanie zakupu precyzyjnie wybranych pod kątem kolekcji dzieł sztuki międzynarodowej.

⁸ „Tytuł roboczy: archiwum”, w ramach międzynarodowego projektu „Sztuka ma zawsze swoje konsekwencje”, Muzeum Sztuki w Łodzi, kurator Magdalena Ziółkowska, Łódź 2009.

⁹ „Emotikon. Robert Rumas, Piotr Wyrzykowski”, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, kurator Maria Morzuch, Warszawa 2012.

¹⁰ Problemy związane z możliwościami montażu/demontażu instalacji i używanym słownictwem rozważa L. Karwowski w artykule *Strategia taczanki*, „Rzeźba polska” 1994-1995, t. 7, s. 42-47; problemom, jakie niesie ze sobą instalacja artystyczna, poświęcony jest cały tom tego pisma.

¹¹ Zagadnienia związane z zachowaniem dzieła, prawidłową dokumentacją i rekonstrukcją znaleźć można w nowo wydanej pracy: M. Jądzińska, *Duże dzieło sztuki. Sztuka instalacji. Autentyzm, zachowanie, konserwacja*, Universitas, Kraków 2012.

WILL ANYONE IN FIFTY YEARS FROM NOW KNOW WHAT A SOFA BED LOOKED LIKE, OR PROBLEMS WITH THE DOCUMENTATION OF CURRENT ART

Anna Saciuk-Gąsowska

Starting with the 1970s almost every large town has been opening a museum with a collection of modern art. Problems of collecting, describing and rendering available museum exhibits have turned into essential questions of contemporary museology. During the last several decades art has undergone parallel enormous changes and the place of such traditional forms of artistic expression as a painting or a sculpture has been taken by works whose medium is an installation, often large-scale and composed of a great assortment of material, or an audio-visual recording. Meanwhile, methods of describing an artwork and defining the technique of execution and used material remain the same as a hundred years ago. Taking into account works repre-

senting an entirely novel technique all traditional descriptions, records of sizes, and applied vocabulary and conceits no longer pass the test.

Another problem involves systems of collection digitisation, created without consultation with museum experts on current art. Such systems, diverse and used in numerous museums, are constantly being prepared for recording works executed with traditional means, and even old art. Every author of a system is setting up dictionaries enabling a description of a given artwork, and even such important questions as choosing a dictionary of keywords remain an arbitrary decision of each institution. The harmonisation of terminology and jointly conceived divisions concerning

the manner of describing, storing and exhibiting works of art as well as their conservation/reconstruction, and the problem of copies and original versions in the case of films signify an enormous domain of tasks that custodians and conservators concerned with contemporary art will be

forced to carry out in the nearest future. Otherwise, there will emerge instruments totally incompatible *vis a vis* existing needs and, still worse, not cohesive even within the range of a single language.

Keywords: current art, installation, large-scale, novelty, language, keywords.

Anna Saciuk-Gąsowska

Historyk sztuki, muzealnik, kustosz w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi; absolwentka Podyplomowego Studium Muzealnictwa UW; kurator wystaw (wybór), w Muzeum Sztuki w Łodzi: „Michael Kidner. W poszukiwaniu eudajmonii” (1993), „Joseph Beuys, Polentransport 1981” (1994), „Kurt Schwitters” (2004), „Swingujący Londyn. Kolekcja Grabowskiego” (z Pauliną Kurc) (2007) oraz „Władysław Strzemiński, Drawings 1939-1945”, Van Reekum Museum w Apeldoorn (1995) i „Joseph Beuys. Obrzeża Europy”, Galeria Bielska BWA w Bielsku-Białej (1997); autorka kilkadziesiątu tekstów poświęconych sztuce; wykładowca historii i teorii sztuki w łódzkich: Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej; e-mail: a.saciuk@msl.org.pl

JEDYNE W POLSCE TAKIE MUZEUM – MUZEUM NEONÓW

Zygmunt K. Jagodziński

Zapewne niewielu Polaków – głównie warszawiaków, zachowało w pamięci obraz Warszawy z początku lat 60. XX w., a szczególnie jej nocnego oblicza. Stolica ze swoimi neonami, które stanowiły niejako jej „wizytówkę”, jawiła się podówczas jako namiastka europejskiej metropolii. Dzisiaj po upływie blisko półwiecza warto przypomnieć choć drobną ich część, oraz rolę, jaką odegrały.

To francuski naukowiec Georges Claude (1870–1960) wynalazł lampę neonową (1902 r.) i dzięki niemu w szybkim tempie ten nowy rodzaj oświetlenia znalazł swoje zastosowanie, głównie w reklamach świetlnych w wielu wielkomiejskich ośrodkach Europy i Ameryki – dodajmy – także w Warszawie.

Po II wojnie światowej w miastach naszego kraju neony zaczęły pojawiać się we wczesnym PRL-u, choć na początku nie bez oporów, jednak na większą skalę zaczęły odgrywać swoją rolę dopiero po śmierci Stalina. Były wyrazem tęsknoty za światem zachodnim z jego stylem życia. Spełniały także wieloraką funkcję: doświetlały ulice, ubarwiały frontony nowych domów – zazwyczaj szarych. Starym zaś, ocalałym z pożogi wojennej kamienicom dodawały pewnego uroku i tajemniczości. Stanowiły przy tym, w atrakcyjnej formie, rodzaj ówczesnej reklamy, nie zawsze zresztą zgodnej z tym, co reklamowały. Warto przywołać dla przykładu choćby kilka takich reklam sklepowych, jak: „Garmażeria”, „Jubiler”, „Instrumenty Muzyczne”, „Maszyny do szycia”, „Meble” czy choćby „Kabanos”, w których to placówkach na ogół brakowało nie tylko w większym asortymencie reklamowanego towaru, ale również dóbr powszechnie dostępnych. Neony informowały także o powstałych różnorakich „salonach”, by wymienić tylko niektóre z nich:

obuwnicze, pralnicze, usługowe, urody, kosmetyczne, meblowe, fryzjerskie itp., wreszcie „delikatesy”, które przyciągały uwagę swymi wystawami, gdzie piętrzyły się kolorowe puszki z przetworami i winem, często z Bułgarii, Węgier czy byłej Jugosławii.

Raczej nieciekawe pod względem architektonicznym pawilony handlowe dzięki neonom zyskiwały na urodzie. Dla ludzi („klasy robotniczej i inteligencji pracującej”) powracających z pracy (zwłaszcza z drugiej zmiany), nocnych seansów filmowych, sztuk teatralnych lub rozmaitych imprez neony były czymś w rodzaju świetlnych drogowskazów, wskazujących przy okazji niezbyt liczne, na dodatek zamknięte wcześniej, placówki handlowe, punkty usługowe czy lokale gastronomiczne.

Na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego wieku, za zgodą ówczesnych władarzy miasta, przybywało neonów niczym grzybów po deszczu. Wśród nich zdarzały się niekiedy prawdziwe perełki – dzieła sztuki; ich twórcami byli doskonali, nierzadko wybitni graficy-projektanci, którzy na ogół nie napotykali ze strony władz jakichkolwiek ograniczeń, ot choćby co do ich wielkości czy formy. Zatwierdzane przez Naczelnego Plastyka Miasta znajdowały zazwyczaj swoje godne miejsce, tj. nad wystawami sklepowymi, instalowane prostopadle do ścian, mocowane na specjalnych stelażach, umieszczane wysoko na gzymsach i dachach budynków oraz ich frontonach itp. Były pewnym wyróżnikiem na tle szarej i smutnej rzeczywistości. Ot, choćby neon z legendarną „Krówką”, który stanowił znakomitą reklamę jednego z najstarszych, bo liczących ok. 50 lat barów mlecznych lewobrzeżnej Warszawy (do chwili obecnej czynnego przy ul. Kruczej, aliści pod nową bezsensowną



1. Działający do dziś bar mleczny (niegdyś z neonem) przy ul. Kruczej

1. Still functioning milk bar in Krucza Street with a neon sign, today non-extant

nazwą „Bambino”). Ów bar oferował przed wieloma laty niedrogie, smaczne dania, np. ziemniaki ze szpinakiem czy „leniwe” z cukrem, czasem podwójnym – na życzenie zamożniejszej klienteli – bo podawano je zwykle bez cukru oraz inne „specjały”. Opisany neon był zapewne jedną z ciekawszych reklam świetlnych Warszawy pod względem graficzno-artystycznym i stał się niemal integralną częścią tej nieciekawej ulicy.

W dzień neony – wykonane z niepozornych cienkich szklanych rurek – ledwo rzuciły się w oczy, jakby uśpione, natomiast już o zmierzchu, z daleka widoczne, ożywały, pyszniąc się pięknym, często kolorowym, nierzadko ruchomym światłem, tworząc niepowtarzalną, jakby bajkową aurę. Wśród nich z racji swojej graficznej konstrukcji i położenia można wyróżnić kilka typów np.: duże i małe (drobne), jednobarwne i wielokolorowe, ułożone pionowo tzw. semaforowe, dachowe znajdujące się na dachach domów, frontowe widniejące nad wejściami, fasadowe biegnące wzdłuż krawędzi domów itp.

Kino „Atlantic” funkcjonujące po dziś dzień przy ul. Chmielnej (d. Rutkowskiego), również ozdabiał ciekawy neon w postaci liternictwa przypominającego płynący na falach żaglowiec z unoszącymi się na wietrze mewami, który z czasem zastąpiono inną, już dalece mniej atrakcyjną reklamą. Brak tego neonu to niepowetowana strata dla wieczornego wizerunku miasta.

Do dzisiaj działająca z niesłabnącym powodzeniem, wielce zasłużona dla braci studenckiej księgarnia przy Krakowskim Przedmieściu vis-à-vis Uniwersytetu Warszawskiego utraciła bezpowrotnie swoją reklamę neonową KSIĘGARNIA im. BOLESŁAWA PRUSA, a jeszcze do niedawna ów napis stanowił niemal organiczną jej część.

Na długo też pozostanie w pamięci starszego pokole-



2. Wejście do kina „Atlantic” (niegdyś z neonem) przy ul. Chmielnej

2. Entrance to the “Atlantic” cinema in Chmielna Street (1964), featuring a neon light, today non-extant

nia warszawiaków kilkupiętrowy neon w formie bukietu kolorowych kwiatów zawieszony na budynku u zbiegu ul. Kruczej i Al. Jerozolimskich, a przypisany do kwaciarni z kilkudziesięcioletnią tradycją. I choć już od lat bez tego charakterystycznego neonu kwaciarnia jeszcze do niedawna nadal prowadziła swoją działalność, jednakże w ostatnim



3. Widok na kwaciarnię (niegdyś z neonem „kwiatowym”) przy zbiegu ul. Kruczej i Al. Jerozolimskich

3. View of the non-extant “floral” neon light and flower shop at the corner of Krucza Street and Jerozolimskie Avenue



4. Kino „Palladium” i restauracja MAXIM ze swoim neonami przy ul. Złotej (obecnie nie istnieją)

4. The „Palladium” cinema in Złota Street and the MAXIM restaurant with their neon lights (today non-extant)

czasie utraciła swoje dotychczasowe lokum, „ustępując” miejsca nowo powstałej kolejnej aptece. Wielka szkoda.

Jedna z nielicznych warszawskich, w tamtej epoce lepszych restauracji z danciem (z doskonałą orkiestrą) przy ul. Złotej, przitulona do działającego w tym samym miejscu jeszcze przed wojną kina „Palladium” (zamkniętego



5. Oświetlone wejście do kas biletowych dworca Powiśle nieistniejącym dzisiaj neonem

5. Entrance to the ticket hall of the Powiśle train station with a neon light, today non-extant

w 2000 r.), również miała swoją reklamę o europejskim wydźwięku: MAXIM. Po restauracji i jej neonie oraz dwóch neonach kina „Palladium” nie ma już najmniejszego śladu. To kolejna strata.

Z wielu sztandarowych przykładów ówczesnej myśli architektonicznej (budownictwa użyteczności publicznej) mokotowski Supersam i dworzec PKP Warszawa Powiśle – gdzie po zmroku strach było się znaleźć, a bytność w ciągu dnia w jego pobliżu też nie należała do przyjemnych – również ozdabiały stosowne neony. Dworzec miał neon WARSZAWA POWIŚLE. Po wielu latach ten stary, zasłużony neon, o jasnym świetle, ozdabiający wejście do hali dworcowej i peronów zastąpiono nowym – mniejszym, o słabo widocznym, fioletowym kolorze. Komu to przeszkadzało? Drugi z bliźniaczych dworcowych neonów widoczny z Mostu Poniatowskiego, przez długi okres nieczynny i zupełnie zapomniany, na szczęście, po renowacji został przywrócony do służby miastu i kolei. Chwała jego uzdrowicielom!

Po przekazaniu prawowitym właścicielom (2005 r.) gmachu niegdyśszego Hotelu Europejskiego zmieniono (niezależnie) jego status. Pokoje hotelowe przekształcono na pomieszczenia biurowe. Przy tej okazji usunięto również neon HOTEL EUROPEJSKI, który pierwotnie ozdabiał główne wejście. Znikła też bezpowrotnie kolejna reklama – PZU UBEZPIECZA CIEBIE..., umieszczona na dachu gmachu Banku Gospodarstwa Krajowego (róg Al. Jerozolimskich i Nowego Świata). Na przeciwległym rogu zlikwidowano także neon KLUB MIĘDZYNARODOWEJ PRASY I KSIĄŻKI – Ruch.

Neony okresu PRL-owskiego zapisały się jeszcze w inny, szczególny sposób. Otóż na przykładzie fotogramu z widokiem Al. Jerozolimskich – jednej z głównych arterii syreniego grodu – neony w bezwzględny sposób ujawniły przerażającą pustkę warszawskich ulic (brak m.in. samochodów,



6. Wejście do Hotelu Europejskiego

6. Entrance to the Europejski Hotel



7. Uł. Krucza z widoczną kostką brukową i trolejbusem jadącym w kierunku Al. Jerozolimskich oraz kilkoma neonami (obecnie nie istnieją)

7. Krucza Street with visible sett paving and a trolleybus going in the direction of Jerozolimskie Avenue; several neon lights, today non-existent

8. Opuszczone Al. Jerozolimskie – widok w stronę Mostu Poniatowskiego

8. Deserted Jerozolimskie Avenue – view towards Poniatowski Bridge

taksówek, ludzi...). Dumna stolica kraju jawiła się jako wymarła metropolia, opuszczona przez ludzi.

W tamtym czasie kamera piszącego te słowa zarejestrowała, niejako przy okazji, kostkę klinkierową na ul. Kruczej, po której w stronę Dworca Gdańskiego (i dalej przez północne Krakowskiego Przedmieścia) podążał trolejbus linii 51 (trasa Al. Ujazdowskie – Dworzec Gdański). Nocą równie smutno wyglądały okna hoteli, zwykle tonące w ciemnościach. Nie

wypełniały się gwarem gości restauracje hotelowe, a przed nimi – jeśli już – spotkać można było zaparkowane nie najwyższej klasy auta. Przeważały Citroeny, Fordy, czasami stare niemieckie Vokswageny „garbusy”, przedwojenne jeszcze DKW, NRD-owskie Wartburgi czy radzieckie wołgi, rodzime mikrusy (jakby małe fiaty tylko w gorszym wydaniu), syrenki i warszawy M 20, itp. automobile. Kto te obrazy jeszcze pamięta? Taka była Warszawa w latach 1960–1964 widziana nocą. To tylko kilka wybranych przykładów, z których wyłania się obraz miasta z jego neonami i rolą, jaką odgrywały.

Należy zatem z niełatwą satysfakcją odnotować fakt, iż w Warszawie – dzięki usilnym staraniom Ilony Karwińskiej, polskiej artystki-fotografki, na stałe zamieszkałej w Londynie, przy wsparciu jej męża, Anglika Davida Hilla – po latach i wielu czynionych zabiegach udało się powołać do życia Muzeum Neonów, od 2005 r. bez stałego lokum, dziś z siedzibą przy ul. Mińskiej 25 na Pradze, czyli na starym Kamionku (hala nr 55). Muzeum Neonów jest prywatnym przedsięwzięciem, prowadzonym – co jest godne podkreślenia – przy skromnej pomocy Fundacji Neon. Jak do tej pory, nie wspierają go też żadne środki publiczne, funkcjonuje dzięki wolontariuszom, a czynne jest przez sześć dni w tygodniu. Uroczyste otwarcie muzeum nastąpiło w czasie europejskiej Nocy Muzeów 19 maja 2012 roku. Tej nocy odwiedziło je ok. 10 000 osób! To naprawdę imponująca liczba zwiedzających.

Lokalizacja wspaniała, jako że – co warto zauważyć – owa placówka muzealna znalazła się wśród wielu innych funkcjonujących obok siebie pożytecznych kulturalno-artystycznych instytucji, pomieszczonych na tym samym 8-hektarowym, zadrzewionym, zielonym terenie przestrzeni historycznej, leżących obok siebie dawnych zabytkowych, zrewitalizowanych zabudowań pofabrycznych: walcowni, warsztatów mechanicznych, kotłowni-ciepłowni itp. Ten chroniony obszar to taka mała dzielnica artystyczna, odpowiednik nowojorskiego Soho, która acz w innej zupełnej skali przyjęła nazwę „Soho Factory”. Jest to kolejne miejsce działalności kulturalno-artystycznej, podobne do funkcjonujących już w tej samej części Warszawy, czyli na Pradze – dawnej Fabryki Wyrobów Spirytusowych „Koneser” i „Fabryki Trzciny” czy też Fabryki Koronek na Żoliborzu.

Głównym, choć nie jedynym zadaniem tego muzeum jest ratowanie neonów i gromadzenie dokumentacji z tym zagadnieniem związanej – dokumentacji technicznej (m.in.

9. Noc Muzeów, wieczór otwarcia Muzeum Neonów

9. Night of Museums, opening night at the Neon Museum





10. 11. 12. Neony ze stałej ekspozycji muzealnej

10. 11. 12. Neon lights from a permanent Museum exhibition

(Fot. 1-8 – czarno-białe z lat 1960-1964 – Zygmunt K. Jagodziński;
9-12 – Witold Urbanowicz)



rysunki techniczne, nie tylko archiwalne), opisowej, a nade wszystko fotograficznej, wszelkich wydawnictw, starych widokówek oraz zdjęć istniejących jeszcze neonów. Muzeum stawia sobie również za cel w miarę możliwości odnawianie tych obiektów, poddawanie konserwacji. Dodajmy, że dotychczas zgromadzono ponad 40 neonowych eksponatów, na które składa się ok. 450 liter. *Chcemy stworzyć miejsce, gdzie będą mogły trafić demontowane bądź niepotrzebne neony...* mówi Ilona Karwińska – założycielka i dyrektor tej nowej placówki muzealnej.

W tej neonowej kwestii smuci jednakże dramatyczny fakt braku szacunku ze strony władz miasta dla współczesnej jego historii. Widoczny jest on zwłaszcza przy podejmowaniu nieodpowiedzialnych, wręcz szkodliwych w skutkach decyzji o likwidacji pamiątkowych, a do niedawna jeszcze istniejących neonów, stanowiących wartość samą w sobie. Ponadto szybko zachodzące przemiany w naszym kraju, zmieniający się najemcy lokali handlowych, usługowych, nowe ich funkcje itp. prowadzą do nieodwracalnych strat w starej oświetleniowej substancji.

Teraz jest najwyższy czas, aby ratować to, co jeszcze z tych dawnych znaków świetlnych pozostało. Tak niewiele ma do pokazania ze swojej najnowszej historii Warszawa,

a i to, co mogłoby stać się jej bezcenną wizytówką, zostało niejednokrotnie – bez wojny – bezpowrotnie utracone. Cieszy jednak fakt, że w ciągu kilku ostatnich lat pojawiło się wiele wartościowych artykułów poświęconych tej tematyce, w tym dwa opracowania książkowe Ilony Karwińskiej i Jarosława Zielińskiego, oraz że odbyły się wernisaże i pokazy, akcje propagandowe dotyczące tego problemu.

Wszelako, jak dawniej, Warszawa również dzisiaj po godz. 22.00 szykuje się do snu i choć wokół wiele się zmieniło – przybyło iluminacji, jest więcej różnorodnych samochodów, w tym taksówek, nowoczesnych gmachów, hoteli i restauracji, pubów... – to nowe neony pojawiają się bardzo rzadko, a te historyczne szybko znikają, mimo że nie brakuje ich entuzjastów. Dzięki ich staraniom, od czasu do czasu udaje się nieliczne zrekonstruować i oddać do użytku. A wokół otaczających nas tandetnych billboardów i paskudnych bannerów, wszechobecnych telebimów i ekranów diodowych, z szybko zmieniającymi się reklamami czy światłami laserowymi, warto, spacerując wieczorem ulicami Warszawy, dokonać pewnych porównań i na chwilę oddać się refleksji.

Przypominamy, iż Muzeum Neonów w Warszawie jest czynne od czwartku do soboty w godz. 12-17 oraz w niedziele w godz. 12-16.

Słowa – klucze: neon, światło, drogowy znak, znak.

THE ONLY SUCH MUSEUM IN POLAND – THE NEON MUSEUM

Zygmunt K. Jagodziński

Probably only a few Poles, mainly Varsovians, remember the way Warsaw looked in the early 1960s, and in particular the appearance of the capital at night. Together with its neon lights, which comprised a *sui generis* "showcase", Warsaw appeared to be a substitute for a European metropolis. Neon signs started appearing in assorted post-war Polish towns at the onset of People's Poland. Initially, they encountered the resistance of the authorities, since they expressed a longing for the Western world and its lifestyle. Neon lights also fulfilled numerous functions: they additionally illuminated insufficiently lit streets, enhanced the, as a rule, grey facades of new housing and added allure and an aura of mystery to old town houses, survivors of wartime conflagrations. For people returning in the evening from work, film shows, theatres or other "events", neon lights acted as special signposts indicating the location of rather scarce shops, service outlets, or restaurants, cafes and bars, which closed early.

At the turn of the 1960s the town authorities consented to an upsurge of neon lights. Some proved to be genuine works of art, whose authors included excellent and at times outstanding graphic artists-designers.

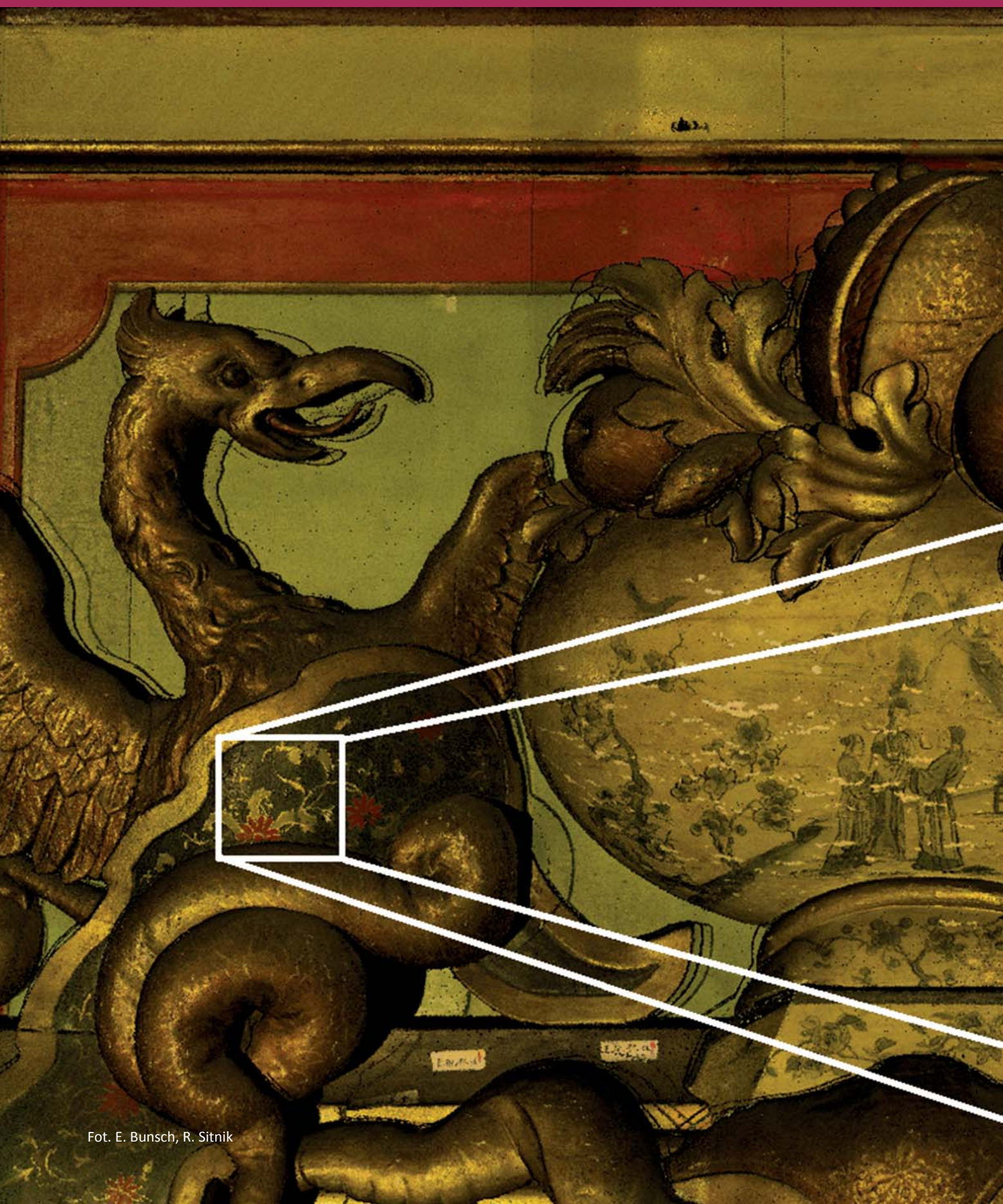
Recent years have shown a lack of respect on the part of the Warsaw authorities for the modern history of the capital, discernible in irresponsible and outright harmful decisions about the elimination of historical and still existing neon lights. The capital has become the scene of great transformations: leaseholders of trade and service venues are changing, as are the latter's functions, while particular institutions are moved or outright closed. The consequences of those processes include irreversible losses of neon signs. It is high time to save remnants of the old neon lights of Warsaw.

More the reason to note with great satisfaction that the persistent efforts of Ilona Karwińska, a Polish art photographer residing permanently in London, supported by her English husband, David Hill, have resulted in the opening of the Neon Museum after years of numerous initiatives. In 2005 the Museum was still without a permanent gallery, but today it is situated in 25 Mińska Street in the district of Praga. The Neon Museum is a private enterprise, conducted thanks to the modest help of Fundacja Neon. It does not enjoy the support of public funds, functions thanks to volunteers, and is open from Thursday to Saturday (noon - 17 pm) and on Sunday (noon - 16 pm).

Keywords: neon light, light, signpost, sign.

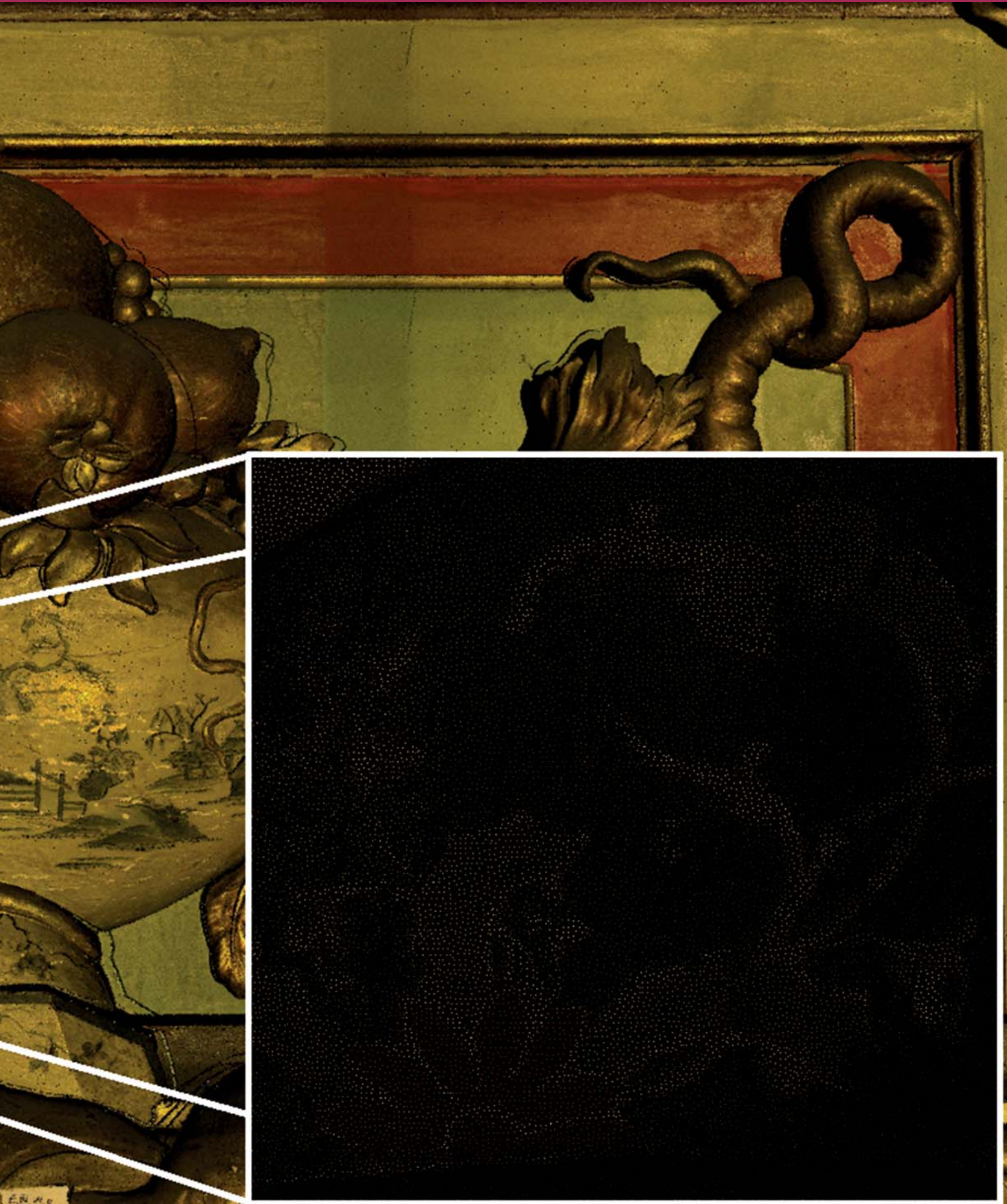
Zygmunt K. Jagodziński

Bronioznawca i muzyk jazzowy; autor czterech książek, współautor kolejnych trzech, oraz ponad stu artykułów z zakresu historii kultury materialnej (XVI-XIX/XX w.); wieloletni członek Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich i Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Broni i Barwy afiliowanego przy PAN; do chwili obecnej współpracował z ponad dwudziestoma redakcjami; e-mail: krzysztofdixie@autograf.pl



DIGITALIZACJA W MUZEACH

digitisation in museums



ROLA NARODOWEGO INSTYTUTU MUZEALNICTWA I OCHRONY ZBIORÓW W ROZWIJANIU DIGITALIZACJI W MUZEACH

Anna Kuśmidrowicz-Król

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

W dobie rozwoju nowych technologii informacyjnych wymaga weryfikacji i zmiany podejścia jedno z podstawowych zadań muzealnych: upowszechnianie informacji o zbiorach i ułatwianie dostępu do kolekcji. Przykładem nowatorskiego działania w tym zakresie jest inicjatywa Dyrekcji Rijksmuseum w Amsterdamie oferująca bezpłatnie wysokiej rozdzielczości cyfrowe wizerunki dzieł ze swej kolekcji, zachęcając użytkowników do wykorzystania tych wizerunków także w celach komercyjnych¹. Nawiązano nawet współpracę ze znaną agencją reklamową w celu pokazania przykładowych możliwości wykorzystania dostępnych odwzorowań w projektach wzornictwa przemysłowego. Obecnie w wysokiej rozdzielczości dostępnych jest 125 tys. wizerunków z kolekcji muzeum. Rokrocznie planuje się dodawanie do oferty

40 tys. wizerunków, aż do osiągnięcia pełnej reprezentacji kolekcji, czyli miliona dzieł.

U podstaw takiej polityki udostępniania leży opinia, że zbiory instytucji publicznej, stanowiące własność całego społeczeństwa, powinny być powszechnie dostępne. Dodatkowo takiej decyzji sprzyja przekonanie, że w sytuacji niekontrolowanej obfitości obrazów krążących w sieci bardziej korzystne dla instytucji muzealnej jest, jeśli dostępne powszechnie wizerunki obiektów z jej kolekcji są dobrej jakości i autoryzowane przez muzeum.

Dotychczasową praktyką stosowaną przez większość muzeów jest staranne kontrolowanie dostępu do wizerunków dzieł znajdujących się w ich zbiorach. Powody są różne: od ochrony praw autorskich i potencjalnych korzyści material-

nych uzyskanych w wyniku sprzedaży praw do wykorzystania reprodukcji, do zapobiegania fałszerstwom. Często artykułowana jest też obawa, że widz, zapoznawszy się z wizerunkiem dzieła sztuki na ekranie, zrezygnuje z chęci osobistego odwiedzenia muzeum. Obawa ta nie jest nowa. Już w 1934 r., wraz z rozwojem drukarskich technik reprodukcyjnych krytyk Walter Benjamin zastanawiał się, czy możliwość zbyt częstego kontaktu z dziełem za pośrednictwem reprodukcji nie odstręczy potencjalnego odbiorcy sztuki od obcowania z oryginałem². Obecnie jednak wobec rozwoju licznych projektów oferujących błyskawicznie rozszerzający się dostęp *online* do wielkich zasobów dziedzictwa kulturowego oraz wobec niemożności ograniczenia pojawiania się w internecie słabej jakości nieautoryzowanych reprodukcji, muzea muszą przemyśleć swoją strategię. Tym bardziej, że jak wykazało doświadczenie, mechanizm działa wręcz odwrotnie. Te dzieła, które egzystują w świadomości za pośrednictwem reprodukcji, są celem pielgrzymek współczesnych amatorów poznawania dziedzictwa kulturowego. Te, które nie są dostępne *online*, powoli przestają istnieć w zbiorowej świadomości i popadają w zapomnienie.

Trudno o bardziej popularne, wręcz wydawałoby się spopolitowane dzieła, jak *Mona Lisa* Leonarda, czy *David* Michała Anioła, a przecież przyciągają tak wielu gości do muzeów. W przypadku *Mony Lisy* można by sądzić, że zwiedzających trafiających do sali, w której jest eksponowana, skusiły także ogromne zbiory Luwru, jednak Muzeum Akademii we Florencji odwiedza rocznie 1 300 000 osób przede wszystkim, żeby zobaczyć sławny posąg, który na wszystkie strony można obejrzeć w sieci, a dobra kopia stoi też na placu przed Palazzo Vecchio i można zobaczyć ją za darmo.

Rijksmuseum nie jest całkiem odosobnione w decyzji o otwartym dostępie do swoich zasobów. Można wymienić także inne placówki, które postanowiły iść tą drogą. Zagadnienia te były jednym z podstawowych tematów dorocznego, organizowanej przez Collections Trust (<http://www.collectionstrust.org.uk/>) konferencji Open Culture 2013 (<http://www.collectionslink.org.uk/openculture2013>). Jak poinformowała Merete Sanderhoff, kurator z National Gallery of Denmark³, taką samą politykę otwartych zasobów stosuje Statens Museum for Kunst (SMK), główne muzeum sztuki w Danii, finansowane ze środków państwa, uznające za swój etyczny obowiązek realizację idei Open GLAM (Open Galleries, Libraries, Archives, Museums) – idei otwarcia i bezpłatnego udostępniania zasobów gromadzonych w galeriach, bibliotekach, archiwach i muzeach⁴. Decyzja o udostępnieniu zasobu w wysokiej rozdzielczości do publicznego, w tym komercyjnego, użytku objęła 164 najważniejsze obiekty w muzeum. Autorka wystąpienia Merete Sanderhoff wskazała ponadto, że udostępniając zasoby, należy zachęcać do powtórnego ich wykorzystania i dzielenia nimi, ponieważ jednym z priorytetowych zadań muzeów jest rozpowszechnianie w społeczeństwie wiedzy o posiadanych zbiorach. Tym celem służy w Danii m.in. portal Hintme (<http://hintme.dk/>), będący platformą muzealną, na której umieszczane są kolejno kolekcje z różnych instytucji. Udostępnione przez SMK 164 dzieła znalazły się w 544 artykułach w Wikipedii w kilkudziesięciu językach, niekiedy w dość zaskakującym dla muzealników kontekście⁵. Przytoczono także wyniki badań prowadzonych przez King's College w Londynie na grupie 11 muzeów, wykazujące, że zarabianie przez

muzea na sprzedaży zdjęć jest zbyt mało efektywne, aby determinowało politykę udostępniania. Do tego problemu odniósł się również Nick Stanhope⁶, stwierdzając, że wobec nieproporcjonalnie małych zysków finansowych w stosunku do wysokich korzyści społecznych, jakie płyną z otwartego udostępniania publicznego, należałoby ostatecznie zakończyć dyskusję dotyczącą sprzedaży zdjęć przez muzea.

Stopniowo staje się oczywiste, że w dobie komunikacji cyfrowej niezbędne jest szerokie otwarcie dostępu do zasobów muzealnych za pośrednictwem nowoczesnych mediów. A te muzea, które nie rozumieją tej konieczności, skazują się na wykluczenie. Aby możliwe było udostępnienie *online* cyfrowych wizerunków muzealiów, potrzebne jest jednak wdrożenie i zaawansowanie procesu digitalizacji zbiorów, prowadzącego do pozyskania cyfrowych reprezentacji obiektów, czyli cyfrowej dokumentacji wizualnej, jak również cyfrowej wersji zestawu informacji opisowych skojarzonych z obiektem, czyli różnego rodzaju metadanych. Cyfrowa dokumentacja wizualna wraz z metadanymi buduje bazy danych, które umożliwiają zarządzanie kolekcją, a zawarty w nich materiał służy celom archiwizacyjnym, konserwatorskim i promocyjnym oraz stanowi źródło informacji dla szerokiej publiczności o zasobach zgromadzonych w kolekcjach muzealnych. Sam proces digitalizacji zbiorów muzealnych jest jednak trudny i długotrwały, wymagający znaczących nakładów finansowych i wielkiego wysiłku organizacyjnego. Rijksmuseum mogło udostępnić na zakończenie remontu stosunkowo dużo reprodukcji swoich obiektów, dzięki prowadzeniu projektu masowej digitalizacji zbiorów w trakcie remontu oraz dzięki grantowi w wysokości ponad 1 mln euro, otrzymanemu na digitalizację.

O docenieniu także w Polsce ważkości procesów digitalizacyjnych dla zachowania i upowszechniania krajowych zasobów dziedzictwa kulturowego świadczą inicjatywy podejmowane w ciągu ostatnich lat na szczeblu administracji państwowej i samorządowej, a także działania w sektorze prywatnym. Za cel strategiczny Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+ przyjęto *poprawę dostępu do kultury i zwiększenie uczestnictwa w kulturze w społecznościach lokalnych, ze szczególnym uwzględnieniem gmin wiejskich i miejsko-wiejskich*⁷. W dokumencie programowym digitalizacja stanowi jeden z dwóch priorytetów, przy czym celem nadrzędnym jest digitalizacja materiałów archiwalnych, bibliotecznych i muzealnych oraz przechowywanie naturalnych dokumentów cyfrowych, zapewnienie społeczeństwu jak najszerszego dostępu do obiektów dziedzictwa kulturowego i dorobku naukowego.

Wdrożenie procesów digitalizacyjnych w przypadku zbiorów muzealnych jest o wiele trudniejsze, niż w przypadku materiałów bibliotecznych i archiwalnych. Największym problemem przy wykonywaniu cyfrowej dokumentacji zasobów muzealnych jest ich różnorodność. Ponieważ każda kolekcja muzealna ma swoją specyfikę, wynikającą nie tylko z rodzaju tworzących ją zabytków, ale także ze sposobu ich przechowywania i prezentowania, rozpoczęcie procesu digitalizacji takich zasobów wymaga za każdym razem szczegółowej analizy i przygotowania odrębnego planu. Niemożliwe jest wypracowanie szczegółowych schematów, które dadzą się zastosować do wszystkich rodzajów obiektów czy do każdej kolekcji. Często każdy z digitalizowanych eksponatów wymaga indywidualnego podejścia.

Na zróżnicowanie muzealiów nakładają się warunki organizacyjne i lokalowe, co również wymusza potrzebę indywidualnego podejścia do każdej placówki muzealnej i implikuje różne wymagania techniczne oraz możliwości wykonawcze. Skalę trudności powiększa jeszcze szerokie spektrum oczekiwań, którym musi sprostać dokumentacja muzealna. Zgodnie z podstawowym zapisem statutowym, obowiązkiem każdego muzeum jest ochrona i udostępnianie powierzonych mu obiektów. W ramach tych zadań powinno znaleźć się m.in. wykonanie możliwie najlepszej dokumentacji stanu zachowania obiektów, zabezpieczenie i konserwacja, badania merytoryczne i technologiczne, poszerzające wiedzę o poszczególnych eksponatach, oraz stworzenie systemu umożliwiającego zarządzanie kolekcją i udostępnianie zgromadzonych informacji. Pozyskanie danych cyfrowych odpowiedniej jakości determinuje zarówno poziom ich wykorzystania w celach dokumentacyjnych, jak i możliwości udostępniania odpowiednio zestawionych informacji o obiektach muzealnych.

Uwarunkowania te sprawiają, że bardzo trudne jest ustalenie uniwersalnych kryteriów i scentralizowanie zarządzania projektami digitalizacyjnymi w sektorze muzealnym, a to z kolei powoduje niższy poziom zaawansowania cyfryzacji zbiorów muzealnych w porównaniu do zasobów bibliotecznych i archiwalnych. A potrzeby w dziedzinie digitalizacji dziedzictwa kulturowego wciąż są ogromne. Dla wsparcia tych działań w sektorze muzealnym na początku 2013 r. – decyzją Rady Ministrów – Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów ustanowiony został Centrum Kompetencji ds. digitalizacji w muzeach, w ramach Wieloletniego Programu Rządowego Kultura+. Pozycja ta pozwala na szerszą skalę realizować zadania związane z koordynowaniem procesów digitalizacyjnych w muzeach, szczególnie w obszarze propagowania osiągnięć technologicznych, działań szkoleniowych i promocyjnych w zakresie wdrażania procesów digitalizacyjnych, a także w sferze gromadzenia, przechowywania i udostępniania muzealnych zasobów cyfrowych.

W polu zainteresowania Centrum Kompetencji znajdują się wszelkie badania i działania promujące nowe osiągnięcia w dziedzinie odwzorowania muzealiów i udostępniania wiedzy o nich, także kooperacja z placówkami badawczymi przy projektach rozwijających narzędzia informatyczne dla muzealnictwa. W ramach rozszerzania tych aktywności planowane jest również nawiązanie współpracy z muzeami na gruncie tworzenia centralnej bazy danych obiektów muzealnych oraz budowy repozytorium cyfrowego służącego gromadzeniu i przechowywaniu danych o krajowych zasobach muzealnych.

Ponieważ powszechnie sygnalizowany jest brak usystematyzowanej informacji dotyczącej procesów digitalizacyjnych, część działań Centrum Kompetencji skupia się na zebraniu w formie Zaleceń i Katalogów Dobrych Praktyk wiedzy z zakresu teorii i praktyki digitalizacji zbiorów muzealnych. W marcu 2013 r. uruchomione zostało także internetowe forum tematyczne „Digitalizacja w Muzeach” (<http://www.digitalizacja-forum.nimoz.pl/>). Zorganizowano również podstronę internetową Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, informującą o pracach Centrum Kompetencji oraz o dokonaniach w tej dziedzinie na gruncie rodzimym, a także o projektach i inicjaty-

wach podejmowanych na forum europejskim i światowym. Prezentowane będą m.in. ciekawe wdrożenia, projekty badawcze oraz nowości techniczne i naukowe. Wytczne techniczne i organizacyjne przygotowywane przez Centrum Kompetencji uwzględnić będą przyjęte już przez wiele ośrodków na świecie standardy etyczne, m.in. zalecenia Karty Londyńskiej (www.londoncharter.org), której założeniem jest ustalenie zasad stosowania obrazowania przestrzennego, powszechnie uznawanych przez naukowców, specjalistów i organizacje zajmujące się konserwacją i upowszechnianiem dziedzictwa kulturowego.

Przygotowując teoretyczną bazę dla standaryzacji procesów digitalizacyjnych w muzeach, dotychczas opracowano ogólne wskazania dotyczące wdrażania projektów digitalizacyjnych⁸ oraz dokumentacji opisowej⁹ i dokumentacji wizualnej¹⁰. Te trzy opracowania przygotowano we współpracy z zespołem ekspertów, złożonym z muzealników i przedstawicieli nauk ścisłych. Celem pierwszego z nich była identyfikacja podstawowych problemów dotyczących planowania i realizacji cyfryzacji zbiorów muzealnych. Zakres poruszonych zagadnień objął kwestie od pozyskiwania, gromadzenia i przechowywania danych cyfrowych dotyczących muzealiów do ich udostępniania i roli w promocji zbiorów. Omówienie dokumentu zamieszczono w numerze 52. „Muzealnictwa”¹¹. Następnie, zgodnie z planem pogłębiania tematyki różnych aspektów procesu cyfryzacji muzealiów, zajęto się zagadnieniami z zakresu tworzenia metadanych i problemami tezaursów – wnioski zawarte zostały w drugim dokumencie, a dotyczące pozyskiwania cyfrowych odwzorowań muzealiów w dokumencie trzecim.

Reprezentując pogląd, że jednym z podstawowych zadań w procesie digitalizacji jest wykonanie rzetelnej dokumentacji muzealiów, w opracowaniu traktującym o pozyskiwaniu odwzorowań cyfrowych skupiono się na teorii i praktyce procesów skanowania i fotografowania obiektów płaskich oraz na fotografowaniu i skanowaniu 3D obiektów przestrzennych. Wysokiej jakości cyfrowa reprezentacja obiektu może zostać przetworzona do różnych formatów prezentacyjnych, służących udostępnianiu i promocji, bez utraty wzorcowych danych dokumentacyjnych. Wykonanie jedynie wizualizacji, choć może ona odgrywać ważną rolę w promocji i upowszechnianiu zbiorów, pozbawia muzeum cennego zabezpieczenia, jakie stanowi precyzyjna dokumentacja.

Przygotowanie roboczych albo prezentacyjnych wersji wizerunków cyfrowych nie może odbijać się na jakości wersji wzorcowych, a nawet wpływać na zmiany w ich numeracji. Opracowanie poświęcone zagadnieniom pozyskiwania cyfrowych odwzorowań zawiera także podstawowe wskazówki dotyczące korekcji obrazu, m.in. przypomnienie, iż każda powoduje pewną utratę jego jakości i wejściowych danych. Nie należy więc nadużywać możliwości narzędzi do korekcji obrazu i kopię wzorcową trzeba zawsze zachować w niezmiennionej formie. Dokumentacja powinna w maksymalnym zakresie odzwierciedlać rzeczywisty zapis danych pomiarowych, a nie wynik „kreatywności” za pomocą oprogramowania. W opracowaniu znalazły się też wskazówki poświęcone tworzeniu formy prezentacyjnej obiektu na potrzeby udostępniania w internecie oraz przygotowania materiału cyfrowego do druku. Zdolność odwzorowania koloru przez urządzenia wyświetlające i drukujące uzależniona jest od

wielu czynników, warunkowanych też przez własne cechy urządzenia. Równocześnie zdjęcie, które ma zostać zreprodukowane np. w technologii druku offsetowego, musi być poddane odpowiedniej obróbce, dostosowującej jego parametry do specyficznych wymagań tej techniki. Nawet najlepszej jakości odwzorowanie cyfrowe nie gwarantuje zadowalającej jakości reprodukcji, jeśli wykonany na jego podstawie materiał nie zostanie prawidłowo przygotowany i odpowiednio skontrolowany na etapie druku pod kątem zgodności kolorystycznej czy ostrości.

Równie skomplikowane jest zagadnienie tworzenia metadanych. Wypracowanie wspólnych standardów i schematów opisu akceptowalnych przez różnorodne placówki muzealne jest bardzo trudne i funkcjonuje obecnie jedynie fragmentarycznie. Dlatego obok kontynuacji prac nad wytycznymi dotyczącymi pozyskiwania dokumentacji wizualnej, w ramach prac zespołów eksperckich analizowane są też schematy opisu obiektów i wymiany danych oraz przygotowywane adaptacje aplikacji słownikowych dla muzealnych systemów bazodanowych. Planowane jest też opracowanie schematu unikatowego identyfikatora URI dla obiektów muzealnych.

Kolejnym obszarem zainteresowania Centrum Kompetencji, nad którym planowana jest praca w następnych latach, są zagadnienia dotyczące prawnych aspektów pozyskiwania i udostępniania cyfrowej dokumentacji zbiorów muzealnych.

W zakresie prac infrastrukturalnych tworzone jest zaplecze dla rozwijającej się oferty szkoleniowej. Przeprowadzone dotychczas szkolenia, poświęcone technikom pozyskiwania dokumentacji wizualnej muzealiów i zarządzaniu elektronicznym inwentarzem muzealnym oraz zasadom stosowania tezaursów, będą kontynuowane i uzupełniane praktycznymi warsztatami dotyczącymi tych zagadnień, a także obróbki danych cyfrowych w procesie postprodukcji oraz pozyskiwania i przetwarzania danych w procesie odwzorowania 3D.

Przewidziane jest również monitorowanie stanu zaawansowania procesów cyfryzacyjnych w muzeach oraz prowadzenie działalności promocyjnej na temat szeroko rozumianej aktywności digitalizacyjnej na rzecz dziedzictwa kulturowego. W ramach wspierania muzeów w podejmowaniu procesów cyfryzacji zbiorów planowane jest propagowanie nowoczesnych tendencji w zarządzaniu zasobami muzealnymi z uwzględnieniem interakcji społecznych i co-

raz szerzej stosowanych zasad udostępniania, zmierzającego w stronę zezwalania na darmowe i nieograniczone wykorzystanie udostępnianych danych.

W perspektywie prac koncepcyjnych nad centralnym repozytorium i portalem zasobów muzealnych, które toczą się obecnie, rozpatrywane są także zagadnienia przetwarzania materiału wzorcowego do formatów użytkowych oraz schematy wymiany danych umożliwiające ich agregację i kontekstowe wyszukiwanie informacji. Celem tworzenia centralnego portalu zasobów muzealnych jest z jednej strony ułatwienie dostępu do krajowych kolekcji oraz do poszczególnych obiektów muzealnych, a z drugiej – wywarcie presji na muzea, które nie podjęły jeszcze trudu digitalizacji zbiorów lub decyzji o udostępnianiu zbiorów *online*. Ważne będzie też opracowanie procedur zewnętrznych dla potencjalnych beneficjentów, m.in. w zakresie organizacji procesu digitalizacji, eksportu danych do centralnej bazy danych (repozytorium/portalu) oraz przekazywania cyfrowych odwzorowań do centralnego repozytorium, a także procedur wewnętrznych dla NIMMZ, m.in. w zakresie realizacji importu metadanych, wraz z cyfrowymi odwzorowaniami, do centralnego repozytorium oraz współpracy z zewnętrznymi agregatorami metadanych.

Utworzenie portalu pozwoli na: prezentowanie cyfrowych zasobów digitalizowanych przez potencjalnych beneficjentów; utworzenie centralnej bazy danych o obiektach muzealnych, wraz z podstawowymi informacjami i odesłaniami do witryn muzeów będących w posiadaniu prezentowanych obiektów; utworzenie fakultatywnej bazy danych o obiektach zdigitalizowanych w ramach już zrealizowanych projektów i istniejących serwisów, których twórcy chcieliby udostępnić swoje zasoby poprzez centralny portal; eksport danych (wraz z wykorzystaniem protokołów typu OAI-PMH) do zewnętrznych agregatorów, takich jak Europeana. Dodatkowo portal pełnić będzie funkcje edukacyjne i zaplecza informacyjnego dla muzealników w zakresie zastosowania technik cyfrowych w muzealnictwie (bibliograficzna baza danych). Działania te z pewnością nie tylko przyniosą wielorakie korzyści instytucjom, które będą w nich uczestniczyć, ale także przyczynią się do promocji dziedzictwa kulturowego. Mamy nadzieję, że NIMMZ, jako inicjator i koordynator tych działań, stanie się też centrum wymiany informacji i doświadczeń w sferze digitalizacji i udostępniania zasobów dziedzictwa kulturowego, znajdując się pod opieką instytucji muzealnych.

Słowa – klucze: wysoka rozdzielczość, cele komercyjne, powszechna dostępność, Centrum Kompetencji, Karta Londyńska.

Przypisy

¹ N. Siegal, *The New York Times Masterworks for One and All*, "New York Times", May 28, 2013, http://www.nytimes.com/2013/05/29/arts/design/museums-mull-public-use-of-online-art-images.html?_r=3&

² E. Larsen, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Mechanical_Reproduction

³ M. Sanderhoff, *Small Measures – Great Impact: The Experience of Opening up at SMK*, Statens Museum for Kunst, the National Gallery of Denmark, Open Culture 2013, *How can Collections Management Power the Participatory Museums of tomorrow?*, 02-03 lipca, Londyn 2013; za: M. Kłos, *Sprawozdanie z uczestnictwa w konferencji Open Culture 2013 – How can Collections Management Power the Participatory Museums of tomorrow?*, s. 10-12, http://www.nimoz.pl/upload/digitalizacja/Konferencja_Open_Culture_2013.pdf

⁴ M. Kłos, *Sprawozdanie z uczestnictwa...*

⁵ *Ibidem*; SMK udostępniło także metadane obiektów, a do części dodano czarno-białe fotografie; baza jest dostępna pod adresem: <http://search.smk.dk/>, wyszukiwanie możliwe jest w 12 kategoriach, także przy użyciu Iclass; przykładowy obiekt: <http://search.smk.dk/Vark.asp?Type=Udvidet&ObjectId=8324>

⁶ N. Stanhope, *Historypin: a various circle for participatory collection*, Open Culture 2013, *How can Collections Management Power the Participatory Museums of tomorrow?*, 02-03 lipca, Londyn 2013, za: M. Kłos, *Sprawozdanie z uczestnictwa...*

⁷ Program Wieloletni Kultura+, załącznik do uchwały Rady Ministrów, s. 8, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/strona-glowna/finanse/program-wieloletni-kultura.php>

⁸ *Zalecenia dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie*, NIMOZ 2011, <http://www.nimoz.pl/pobierz/472.html>

⁹ *Metadane, zagadnienia słowników kontrolowanych*, NIMOZ 2012, <http://www.nimoz.pl/pobierz/475.html>

¹⁰ *Cyfrowe odwzorowania muzealiów, parametry techniczne, modelowe rozwiązania*, NIMOZ 2012, <http://www.nimoz.pl/pobierz/474.html>

¹¹ A. Kuśmidrowicz-Król, *Standardy, procedury i inne wyzwania – prace Zespołu Ekspertów ds. Digitalizacji Muzealiów NIMOZ*, „Muzealnictwo” 2011, nr 52, s. 29-36.

THE ROLE OF THE NATIONAL INSTITUTE OF MUSEOLOGY AND COLLECTIONS PROTECTION (NIMOZ) IN THE PROGRESS OF DIGITISATION IN MUSEUMS

Anna Kuśmidrowicz-Król

In an era of the development of new information technologies, one of the fundamental museum tasks – the dissemination of information about collections and facilitating access to them - calls for verification and a changed approach. Recent worldwide examples of a totally new availability policy involve offering free-of-charge high definition digital images of works from collections while permitting their use for commercial purposes. At the base of this policy lies the conviction that collections, which are public property should become universally accessible and that it is more beneficial for a museum when images of items from its collections on the Internet are authorised and high-quality.

Gradually, an increasing number of institutions administering public resources regard it as their ethical duty to realise the Open GLAM idea of opening and free-of-charge access to collections in galleries, libraries, archives and museums. These questions were one of the prime topics of the annual Open Culture 2013 conference organised by the Collections Trust. At a time of digital communication it became obvious that there is no alternative to a wide opening of access to museum resources through the intermediary of modern media. In order to render this solution possible it was, however, indispensable to implement and advance difficult and long-lasting collection digitisation, which calls for financial input and great organisational skill. This is why

while appreciating its significance in Poland, state and self-government administration undertook numerous initiatives such as the Long-Term Government Programme Culture+, treating digitisation as one of two priorities aimed at ensuring society the widest possible access to cultural heritage and scientific accomplishments. In order to support this initiative, at the beginning of 2013 NIMOZ became, upon the basis of a decision made by the Council of Ministers a Competence Centre for digitisation in museums (CK). This position enables a wider-scale realisation of tasks associated with the coordination of digitisation processes in museums, in particular as regards the propagation of technological achievements, training, and promotion as well as the acquisition, storage and availability of museum digital resources. CK renders available the theory and practice of the digitisation of museum collections through the intermediary of special studies and platforms, such as the Internet forum: “Digitalizacja w Muzeach” (Digitisation in Museums) (<http://www.digitalizacja-forum.nimoz.pl/>) or the NIMOZ website. The technical and organisational guidelines prepared by CK take into account ethical standards accepted by numerous centres all over the world, i.a. the recommendations of the London Charter. Infrastructural work involves the creation of a foundation for the developing training offer as well as conceptual work on a central repository and national web portal of museum resources.

Keywords: high definition, commercial purposes, universal access, Competence Centre, London Charter

Anna Kuśmidrowicz-Król

Historyk sztuki, kierownik Działu ds. Digitalizacji Muzealiów NIMOZ – organizuje i koordynuje współpracę z ekspertami w zakresie opracowywania zaleceń i standardów dla procesów digitalizacji w muzeach; wcześniej kustosz zbiorów graficznych w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (do 1994) i zbiorów rysunków i grafik na Zamku Królewskim w Warszawie (do 2011); od 2009 studia doktoranckie na Uniwersytecie w Jyväskylä w Finlandii, wydział Faculty of Humanities, kierunek Digital Culture; e-mail: akuśmidrowicz@nimoz.pl

Muz., 2013(54): 159-166
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 08.2013
data akceptacji – 08.2013

MUZEUM WIRTUALNE – MUZEUM BEZ GRANIC?

Anna Bentkowska-Kafel

Department of Digital Humanities, King's College London

Pojęcie „muzeum wirtualnego” nie jest nowe. Rozwój multimedialnych technologii teleinformatycznych i związane z nim przeobrażenia kulturowe sprawiają, że pojęcie to stale rozszerza się – obejmuje znaczenia i funkcje, które jeszcze niedawno stanowiły margines praktyk muzealnych i nie były przedmiotem zainteresowania muzeologii. Przybliżając problematykę badań prowadzonych przez The Virtual Museum Transnational Network (www.v-must.net) artykuł przedstawia kilka spostrzeżeń dotyczących ewolucji pojęcia „muzeum wirtualnego” i sposobów tworzenia zbiorów wirtualnych¹. Wielofunkcyjność stosowanych narzędzi i procesów cyfrowych – całkowite przemieszanie konwencji – rodzi ważne i pilne pytania dotyczące wirtualnych zabytków w działalności muzeów. Rozwój elektronicznych repozytoriów muzealnych odrodził ideę światowego „muzeum bez ścian”. Obecne praktyki nie są wystarczająco koordynowane, aby wcielić ją w życie. Mobilizują jednak do podejmowania kwestii zadań i metod nowoczesnej muzeologii, co nieuchronnie prowadzi do analizy zależności między starymi i nowymi koncepcjami muzeum, metodami badawczymi i dokumentacyjnymi oraz sposobami udostępniania wiedzy o kulturach i zabytkach przeszłości.

Muzea wirtualne w badaniach V-MusT

Działania naukowe, edukacyjne i informatyczne The Virtual Museum Transnational Network (V-MusT) finansowane są w latach 2011–2015 przez siódmy europejski program ramowy (FP7). W projekcie uczestniczą muzea i placówki naukowe z 13 krajów. Polska, niestety, nie bierze w nim udziału. V-MusT zmierza do udoskonalenia cyfrowych metod badań i ochrony zabytków. Zadania skupiają się na wdrażaniu międzynarodowych standardów dokumentacji, opartych na specjalistycznych technologiach obrazowania 3 i 4D, oraz na popularyzacji muzeologii wirtualnej. Proces

wdrażania wykorzystuje wymianę doświadczeń i wcześniej-szy dorobek naukowy, oświatowy i pedagogiczny europejskich instytucji członkowskich; istotne są też osiągnięcia amerykańskie, zwłaszcza kanadyjskie. Na międzynarodowy dorobek składają się m.in. znaczne zasoby materiałów cyfrowych, obszerna literatura przedmiotu², standardy techniczne oraz praktyczne zalecenia, takie jak Karta Londyńska, która formułuje naukowe zasady komputerowych metod wizualizacji dziedzictwa kulturowego³.

Brytyjska letnia szkoła V-MusT

Ważnym sposobem upowszechniania wyników prac badawczych prowadzonych przez naukowców współpracujących w ramach programu V-MusT są szkolenia w zakresie cyfrowej dokumentacji i wizualizacji zabytków oraz wiedzy o muzeach wirtualnych organizowane w europejskich krajach partnerskich. W dniach od 10 do 20 września 2012 r. pracownia King's Visualisation Lab, działająca na wydziale Digital Humanities w King's College London, we współpracy z innymi londyńskimi instytucjami naukowymi i muzealnymi, zorganizowała letnią szkołę poświęconą wirtualnym przedstawieniom zabytków ze szczególnym uwzględnieniem kwestii merytorycznych, technicznych i etycznych, jakie wiążą się z wirtualną restauracją i rekonstrukcją. Program szkoły opierał się na zasadach Karty Londyńskiej⁴. Doświadczenia i obserwacje z pracy szkoły wydają się reprezentatywne dla ogólnej sytuacji interdyscyplinarnego kształcenia specjalistów. Międzynarodowi uczestnicy, m.in. z Anglii, Niemiec, Włoch, Holandii i Iranu, reprezentowali odmienne tradycje kulturowe i edukacyjne. Rekrutowali się z różnych środowisk akademickich i zawodowych. Byli wśród nich doktoranci wydziałów historii sztuki i archeologii śródziemnomorskiej, jak również zawodowi graficy komputerowi, pracujący w komercyjnych firmach projektowych

przy wizualizacjach urbanistycznych i dla przemysłu energetycznego. Jedni mieli specjalistyczną wiedzę historyczną, ale brakowało im technicznych umiejętności niezbędnych do dokonywania pomiarów 3D i modelowania komputerowego, a nawet zdolności myślenia przestrzennego. Innym brakowało podstawowego warsztatu historyka czy inwentaryzatora; nie umieli korzystać z materiałów źródłowych ani fachowo określić historyczno-artystycznych walorów obiektu zabytkowego. Obie grupy nauczyły się, że cyfrowa dokumentacja 3D wymaga zarówno gruntownej wiedzy historycznej, jak i specjalistycznych umiejętności technicznych, jest więc skomplikowana i czasochłonna, nie powinna być podejmowana pochopnie, bez merytorycznego uzasadnienia. Niekomplementarność wiedzy i kulturowych doświadczeń okazała się zaletą. Podobnie niekwestionowany, początkowo wręcz bezkrytyczny entuzjazm dla technik rzeczywistości wirtualnej (VR) unaoczniał zakres problemów. Program obejmował wykłady i warsztaty, wycieczki do muzeów i pokazy nowych technologii. Ćwiczenia w grupie polegały m.in. na inwentaryzacji tzw. łaźni rzymskiej na Strand Lane w Londynie i jej wizualizacji na podstawie uzyskanych pomiarów, kwerendy archiwalnej, notatek z wykładów, dyskusji z ekspertami. Wspólnie analizowano zgromadzone materiały dotyczące skomplikowanej struktury architektonicznej oraz niejasnej historii i funkcji tego zabytkowego obiektu.

Szkoła kładła nacisk na bezpośredni kontakt z zabytkami. Zajęcia w British Museum odbyły się m.in. w sali Partenonu, gdzie zalety i mankamenty typowej tradycyjnej ekspozycji muzealnej są dobrze widoczne. Zachowane fragmenty zewnętrznej rzeźbiarskiej dekoracji świątyni eksponowane są wzdłuż ścian. Fragmenty monumentalnego fryzu i tym-

panonu otaczają widza. Są skierowane do wnętrza budynku, a więc odwrotnie i znacznie niżej od założenia pierwotnego. Figuralne rzeźby oglądane z bliska robią ogromne wrażenie, ale ich recepcja ma niewiele wspólnego z efektem zamierzonym przez twórców monumentalnej świątyni. Nie bardzo wiadomo, jak najlepiej pokazać oryginalną polichromię. W tle nie ma błękitnego nieba. Ekspozycja abstrahuje od geoprzestrzennego i kulturowego kontekstu historycznego, narzuca inną skalę i perspektywę. Komputerowa wizualizacja przestrzenna założenia pierwotnego i późniejszych zmian – podobnie jak starsze sposoby hipotetycznej konsolidacji czy rekonstrukcji – postrzegana jest jako sposób na uzupełnienie niepełnej, a nawet mylącej tradycyjnej ekspozycji muzealnej. Wirtualny zabytek może i powinien uwzględniać historyczne fazy, włącznie ze stanem aktualnym. Najcenniejsza wydaje się możliwość wzbogacenia zabytku wirtualnego kompleksowym aparatem naukowym, np. w postaci monograficznego przedstawienia stanu wiedzy oraz zapisu procesów dokumentacyjnych, konserwatorskich i badawczych, na który nie ma na ogół miejsca ani w sali muzealnej, ani w publikacjach książkowych.

Multimedialne wizualizacje historyczne powinny w widoczny sposób odróżniać hipotetyczne elementy rekonstrukcji od przekazu faktograficznego (np. wyników przeprowadzonych pomiarów, zachowanej substancji zabytkowej, faktycznych warunków topograficznych lub atmosferycznych w przedstawianym momencie historycznym). Według Karty Londyńskiej takie kompleksowe podejście do wizualizacji zabytków, z uwzględnieniem i udokumentowaniem wszelkich dostępnych źródeł informacji (pomiarów, materiałów ikonograficznych, źródeł pisanych i innych przekazów), a także zapewnienie możliwości aktu-



1. Grupa uczestników brytyjskiej letniej szkoły wizualizacji zabytków V-MuST (The Virtual Museum Transnational Network) w sali Partenonu w British Museum, wrzesień 2012

1. Some of the participants of the UK V-MuST Summer School in the British Museum Parthenon Gallery, September 2012

alizacji (w miarę postępu wiedzy) jest gwarancją wiarygodności metod wirtualnych.

Uczestnicy londyńskiej szkoły V-MusT zdefiniowali muzeum wirtualne jako *zintegrowany system poznawczy, tzn. ogólnie dostępny, interaktywny zbiór kompleksowych przedstawień 3D lub kopii zabytków utworzony za pomocą metod komputerowych*⁵. Przez „system poznawczy” rozumie nie tylko multimedialne repozytorium informacji, ale również sposób porozumiewania się i wymiany poglądów naukowych, wspomagany wirtualnym warsztatem pracy.

W sformułowaniu takiej definicji pomocne były zajęcia w Petrie Museum of Egyptian Archaeology przy University College London (UCL), gdzie na tabletach i dużym ekranie dostępne są interaktywne aplikacje najnowszej generacji określane jako „3D Encounters”⁶. Wirtualne zabytki w muzeach UCL są rezultatem wieloletniej międzywydziałowej współpracy muzealników i konserwatorów ze specjalistami z wydziału geoinformatyki, fotogrametrii i obrazowania 3D. Należy tu wymienić pionierskie cyfrowe reprodukcje muzealiów o wysokiej rozdzielczości uzyskane w ramach projektu „eCurator” za pomocą laserowego skanowania 3D w kolorze przy użyciu sprzętu marki Arius⁷. W tym celu zaprojektowany portal internetowy umożliwia specjalistom wspólną pracę nad wirtualnymi obiektami. Przechowywanie i obsługę wielkich plików powierzono amerykańskiemu superkomputerowo-sieciowemu centrum w San Diego. Nowsze projekty UCL wykorzystują udoskonalone technologie odtwarzania i przetwarzania danych cyfrowych uzyskanych m.in. za pomocą pomiarów laserowych i fotogrametrycznych. Tworzona w ten sposób dokumentacja muzealiów służy badaniom naukowym i monitorowaniu stanu ich zachowania. Zapisy 3D stanowią również podstawę interaktywnych aplikacji dla zwiedzających. Są one udostępniane na różnych platformach, m.in. na tabletach, w rzeczywistości wirtualnej lub rozszerzonej⁸. Ilustracja 3 pokazuje trójwymiarową, interaktywną instalację audiowizualną kontrolowaną za pomocą gestów, która pozwala wyświetlać wybrane wirtualne muzealia na dużym ekranie. Poruszając dłońmi, zwiedzający może pozornie brać wirtualny przedmiot „do ręki”, obracać nim i oglądać z każdej strony. Rzeczywiste obiekty, opatrzone krótkim podpisem, eksponowane są w gablotach w bezpośrednim sąsiedztwie ekranu. Ze zrozumiałych względów ich dotykanie i oglądanie z różnych stron nie jest możliwe.

Muzea wirtualne na portalu V-MusT

Bardziej zaawansowana koncepcyjnie i technologicznie, a w formie prezentacji bliższa konwencji gry komputerowej, jest audiowizualna instalacja wirtualna „Etruscanning”, od 2011 r. dostępna w Allard Pierson Museum w Amsterdamie⁹. Jej autorami są naukowcy uczestniczący w projekcie V-MusT. Przedstawia rekonstrukcję etruskiego grobowca Regolini Galassi. W wirtualnym wnętrzu zgromadzono wirtualne odwzorowania przedmiotów odkrytych podczas wykopalisk. Oryginały są rozproszone między muzeami w Lejdzie, Amsterdamie i Watykanie. Wirtualny, trójwymiarowy obraz wnętrza i towarzyszący komentarz zmieniają się stosownie do ruchu widza, który stąpając uaktywnia czujniki umieszczone w podłodze, a poruszając rękami przybliża poszczególne przedmioty, dzięki czemu powstaje iluzja poruszania się we wnętrzu grobowca (imersja). Komentarz



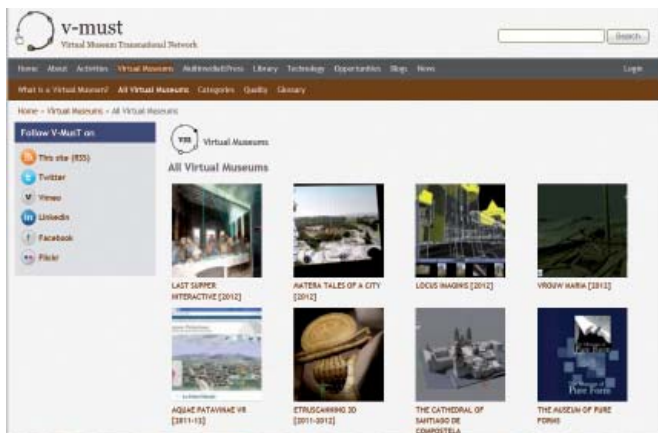
2. Interaktywne aplikacje studyjne wspomagające zwiedzanie Petrie Museum of Egyptian Archaeology przy University College London. Na zdjęciu zajęcia brytyjskiej letniej szkoły wizualizacji zabytków V-MusT, wrzesień 2012

2. Interactive applications for visitors to the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London. The photo shows the UK V-MusT Summer School class, September 2012.

3. Interaktywna instalacja multimedialna kontrolowana za pomocą gestów, wspomagająca zwiedzanie Petrie Museum of Egyptian Archaeology przy University College London. Na zdjęciu i wideo zajęcia brytyjskiej letniej szkoły wizualizacji zabytków V-MusT, wrzesień 2012

3. An interactive, gesture-controlled application for visitors to the Petrie Museum of Egyptian Archaeology, University College London. The photo and video shows the UK V-MusT Summer School class, September 2012.





4. Informacje o muzeach wirtualnych gromadzone na portalu The Virtual Museum Transnational Network, archiwizacja: sierpień 2013 (zob. <http://www.v-must.net/virtual-museums/all>)

4. Virtual museums listed on The Virtual Museum Transnational Network website at <http://www.v-must.net/virtual-museums/all> (accessed August 2013)

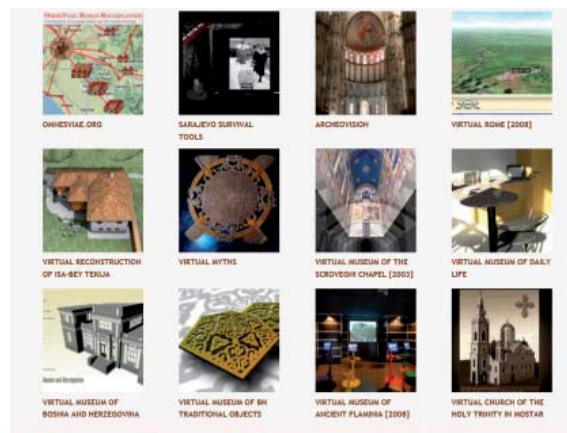
rozpisany na głosy aktorów przyczynia się do teatralizacji multimedialnego przeżycia.

„Etruscanning” to jeden z przykładów muzeów wirtualnych umieszczonych na portalu V-MusT (zob. <http://www.v-must.net/virtual-museums/all>). Gromadzone są tu linki i informacje o muzeach wirtualnych według opracowywanej przez V-MusT klasyfikacji. Po zakończeniu projektu będzie można ocenić, na ile wybór tych przykładów okaże się reprezentatywny, ale już teraz warto mu się przyjrzeć. Znajdziemy tu jedno z licznych wirtualnych przedstawień Rzymu, a także wizualizację katedry w Santiago de Compostella i hiszpańskich kapiteli romańskich obok wirtualnego muzeum Iraku, wirtualnego muzeum życia codziennego w Bolonii w latach 30., 50. i 80. XX w., muzeum haptycznego (symulowanego dotyku) Czystej Formy w Pizie i francuskiego „Locis Imaginis”. W wielu przypadkach określenie „muzeum” może wydawać się kontrowersyjne lub wręcz błędne.

Klasyfikacja muzeów wirtualnych

Opracowywana przez V-MusT klasyfikacja muzeów wirtualnych (w języku angielskim) bierze pod uwagę wiele kryteriów: rodzaj i tematykę zbiorów, ich funkcje, format i technikę przekazu, technologie interakcji i stopień immersji, czas trwania ekspozycji (stała, czasowa), metody zapisu danych cyfrowych (muzea trwałe i nietrwałe). Najważniejszym kryterium powinna być jakość – ta kategoria została wprowadzona do klasyfikacji opracowywanej przez V-MusT, a dokładne określenie, na czym polega, jest tematem głębszych przemyśleń i dyskusji.

V-MusT uwzględnia tradycyjne podziały tematyczne (np. muzeum etnograficzne, muzeum bitwy pod Termopilami). Rozszerza pojęcie muzeum archeologicznego na stanowiska archeologiczne i wirtualne wizualizacje zabytków architektury, które niegdyś znajdowały się w tych miejscach. Tradycyjne funkcje muzeum ulegają znacznemu poszerzeniu. Oprócz muzeów o profilu naukowo-badawczym i edu-



5. Informacje o muzeach wirtualnych gromadzone na portalu The Virtual Museum Transnational Network, archiwizacja: sierpień 2013 (zob. <http://www.v-must.net/virtual-museums/all>)

5. Virtual museums on The Virtual Museum Transnational Network website at <http://www.v-must.net/virtual-museums/all> (accessed August 2013)

kacyjnym w klasyfikacji figurują muzea służące wyłącznie rozrywce lub promocji. Osobną kategorię stanowią wirtualne instalacje i aplikacje mobilne zlokalizowane w muzeum, skansenie lub na stanowisku archeologicznym, np. na ekspozycji stałej (jak w Petrie Museum) lub wystawie czasowej (taka początkowo była funkcja „Etruscanning”).

Aplikacje wirtualne mogą być zlokalizowane w kilku miejscach i działać – równocześnie lub niezależnie – w różnych systemach (np. aplikacje komórkowe, tabletowe, teleimersyjne). Mogą być przenośne lub stałe. Mogą funkcjonować wyłącznie na terenie muzeum rzeczywistego albo niezależnie, np. w sieci. Mogą być przeznaczone dla jednego lub wielu użytkowników i charakteryzować się, zależnie od treści i elastyczności zaprogramowania, różnym stopniem interakcji indywidualnej i zbiorowej.

Definicja muzeum wirtualnego jako informatycznego systemu poznawczego, sformułowana przez uczestników brytyjskiej letniej szkoły V-MusT, odbiega od określeń, jakie znaleźć można we wcześniejszej literaturze przedmiotu.

Ewolucja pojęcia

„Muzeum bez granic, czyli ruszamy w miasto!” – to hasło zachęcające do zwiedzania Krakowa. W programie wycieczek terenowych znajduje się m.in. spacer po Nowej Hucie, poprzedzony wykładem popularnonaukowym na temat wzornictwa i architektury epoki Gomułki¹⁰. Ten przykład przypomina, że pojęcie muzeum funkcjonuje niezależnie od budynku, w którym przechowywane są muzealia. Koncepcja „muzeum bez ścian”, na którą tak często powołują się autorzy traktujący o muzeach wirtualnych, utrwaliła się za sprawą tłumaczy pism André Malraux na język angielski¹¹. On sam posługiwał się określeniem „muzeum wyobrażonego” (*musée imaginaire*), rozszerzając pojęcie muzeum sztuki wyobrażeniami dzieł sztuki. Miał na myśli przede wszystkim obrazy zapisane w pamięci, a mimo to w drukarstwie (*imprimerie*) upatrywał (niezależnie od Waltera Benjamina) możliwości spełnienia marzeń o dostępie



6. Strona startowa Museo Virtual de Artes MUVA El Pais, archiwizacja: sierpień 2013 (zob. <http://muva.elpais.com.uy/>)

6. The Museo Virtual de Artes MUVA El Pais homepage at <http://muva.elpais.com.uy/> (accessed August 2013)

do światowego dziedzictwa artystycznego, dzięki pośrednictwu reprodukcji. Pisząc o muzeum wyobrażonym, używał pojęcia „muzeum otwartego”. Równie aktualne są inne spostrzeżenia Malraux. Uważał m.in., że muzea zmieniają pierwotne funkcje dzieła sztuki, że nawet największe muzea świata, np. Luwr, prezentują zaledwie fragmentaryczny jego obraz, że możliwości zwiedzania i bezpośredniego kontaktu są ograniczone (podaje przykład Baudelaire’a i innych wielkich krytyków sztuki XX w., którzy odwiedzili zaledwie kilka muzeów i rzadko pisali z autopsji), rozszerzył kanon zachodnioeuropejskiej historii sztuki – traktował o dziełach włoskiego renesansu i etnicznej sztuce dalekiej Oceanii.

Mówiąc o ważnych koncepcjach muzeów wirtualnych, można odwoływać się do różnych przykładów, od „papierowego muzeum” Cassiano dal Pozzo po feministyczne muzeum wirtualne Griseldy Pollock¹². Pozzo zasługuje na miano prekursora. To właśnie ten XVII-wieczny mecenas wpadł na pomysł wizualnego katalogu zabytków sztuki i architektury, flory i fauny, obrzędów i obyczajów. Zorganizował system katalogowania i zatrudnił rysowników i grafików, by dokumentowali materialne i duchowe dziedzictwo.

Czym jest muzeum wirtualne dzisiaj? Na szerokość i wieloznaczność pojęcia zwrócił uwagę Erkki Huhtamo w 2002 r., mimo że pisał niemal wyłącznie o muzeach w sieci¹³. Dobrze znana jest definicja sformułowana w 1998 r. przez Wenera Schweibenza na podstawie dyskusji we wcześniejszej literaturze. Traktuje on wirtualne muzeum jako *logicznie dobrany zbiór obiektów cyfrowych wykonanych w różnych technikach medialnych. Dzięki kompatybilności i licznym formom dostępu zbiory tego typu wykraczają poza tradycyjne formy przekazu informacji i interakcji ze zwiedzającymi; mogą być przystosowywane do ich potrzeb i zainteresowań; nie istnieją w rzeczywistym miejscu ani przestrzeni; obiekty i towarzyszące im informacje są ogólnie dostępne*¹⁴. Niektóre z wymienionych powyżej przykładów najnowszych muzeów wirtualnych, zwłaszcza zbiory

w systemach rzeczywistości rozszerzonej, są bardziej skomplikowane i tylko częściowo odpowiadają tej definicji.

Za całkowicie wirtualne (mimo osobowości prawnej, dyrektora i finansowego mecenatu urugwajskiego dziennika „El Pais”) uchodzi Museo Virtual de Artes MUVA – budynek i galerie, po których można „chodzić”, istnieją tylko w sieci. Obrazy są cyfrowymi reprodukcjami rzeczywistych dzieł. Takie rozwiązanie przyjęto głównie ze względu na brak środków na wybudowanie w Urugwaju muzeum sztuki nowoczesnej¹⁵. Podział na „muzea wirtualne” i „muzea całkowicie wirtualne” (bez stałej siedziby i osobowości prawnej) znaleźć można w Wikipedii; wygląda nieprofesjonalnie, ale oddaje nieostrość stosowanych kryteriów i trudny do ustalenia stopień zależności pojęcia od roli technik informatycz-



7. Galeria w wirtualnym Museo Virtual de Artes MUVA El Pais, archiwizacja: sierpień 2013 (zob. <http://muva.elpais.com.uy/>)

7. A screenshot of a gallery in the Museo Virtual de Artes MUVA El Pais homepage at <http://muva.elpais.com.uy/> (accessed August 2013)

(Fot. 1-3 – M. Blazeby, reproduced with kind permission; 3-wideo – M. Blazeby)

nych¹⁶. Internetowa Encyklopedia PWN-u podporządkowuje muzeum wirtualne naukom ścisłym jako *zbiór informacji zapisanych w postaci cyfrowej (obrazów, tekstu i dźwięku) przygotowanych i udostępnionych za pośrednictwem technologii informacyjnej i komunikacyjnej, np. przez Internet*¹⁷. Takie rozumienie zgodne jest z określeniem, które znaleźć można w materiałach V-MusT, gdzie muzeum wirtualne jest traktowane przede wszystkim jako forma komunikacji.

Muzeologia wirtualna

Czy coraz więcej zabytków wirtualnych – często tworzonych w sposób przypadkowy i nie do końca przemyślane – rodzi potrzebę nowej muzeologii? Czy potrzebna jest muzeologia informatyczna? Nowa muzeologia była postulowana już w latach 80. XX wieku. Początkowo była przede wszystkim reakcją na narastającą presję komercjalizacji muzeów i wzrost liczby zwiedzających, m.in. w wyniku popularyzacji programów oświatowych i organizowania wydarzeń atrakcyjnych dla publiczności, a nie tylko dla specjalistów i koneserów¹⁸. Presja docierania do coraz szerszych kręgów społeczeństwa budziła i budzi nadal obawy przed spłyconiem przekazu, wypaczeniem i degradacją muzealnych profesji. Mirosław Borusiewicz daje wyraźny wyraz tym obawom w książce zatytułowanej *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*¹⁹. Problematyka muzeów wirtualnych w zasadzie nie interesuje autora, ale można sądzić, że byłby gotów uznać je za typowy przejaw „disneylandyzacji”. Dla Borusiewicza jest to termin wartościujący i charakterystyczny dla tendencji przekształcania muzeów w parki rozrywki, gdzie najważniejsza jest możliwie jak najszersza publiczność. W jego skądinąd wnikliwej analizie brytyjskiej nowej muzeologii brakuje dyskusji koncepcji *edutainment* (połączenie *education* z *entertainment*), czyli kształcącej rozrywki, która w wielu muzeach pozwoliła na pogodzenie programów oświatowych i zajęć społecznościowych z działalnością naukowo-badawczą²⁰.

Pisząc o muzeach wirtualnych w 1998 r., Werner Schweibenz uznał termin „wirtualne muzeum” za oksymoron i użył cudzysłowu²¹. Dzisiaj pojęcie to nie jest postrzegane jako wyraźna sprzeczność, bowiem rozłączność świata wirtualnego z fizycznym traci na ostrości. U wielu osób całkowite uzależnienie od cyfrowych technologii może nawet prowadzić do zaniku niektórych umiejętności i zachowań. List z XXI w., napisany ręcznie na kartce papieru, może już wkrótce urosnąć do rangi zabytku godnego miejsca w gablocie muzealnej obok tabliczki z pismem klinowym. W latach 70. XX w. odbudowa Zamku Królewskiego w Warszawie miała wielu

krytyków i budziła sceptycyzm. Mimo emocji patriotycznych i przywiązania do roli zamku w historii przed jego całkowitym zburzeniem, tworzenie „atrapy” budziło wiele zastrzeżeń. Dzięki tej inicjatywie odżyły zanikające zawody rzemieślnicze, powstał „nowy stary zabytek”, ogromne (uzupełniane symulakrami) zbiory sztuki i prężne nowoczesne muzeum, które rozpoczęło proces ucyfrowiania zbiorów i stopniowej „wirtualizacji”. Zamek Królewski w Warszawie, podobnie jak otaczająca Starówka i wiele innych zrekonstruowanych zabytków dostarczają „zapośredniczonych doświadczeń dzieła”²² oryginalnego. Jako takie są pod pewnymi względami ważnymi precedensami nowoczesnych muzeów wirtualnych. Teoretyczne i metodologiczne podstawy fizycznej restauracji i rekonstrukcji zabytków (np. pojęcia, terminologia czy zasady etyczne) są rzadko przywoływane w trakcie „projektowania” i „budowy” cyfrowych wirtualnych muzeów, ponieważ ich twórcy reprezentują głównie dziedziny informatyczne. Gotowe rozwiązania bywają narzucane muzeom przez firmy informatyczno-medialne. Czyż udział doświadczonych konserwatorów zabytków nie powinien być znacznie większy?

Maria Poprzęcka stwierdza, że im doskonalszy cyfrowy wizerunek dzieła sztuki, *tym mniejsza potrzeba, by oglądać oryginały*, ale równocześnie pyta z przekorą: *czy może po zachłyśnięciu się wirtualnymi światami, zaczynamy tęsknić za „rzeczywistą obecnością”?*²³. Sondaże i inne badania potwierdzają, że tak jest rzeczywiście: obiekt wirtualny przybliża oryginał i często rodzi potrzebę głębszego i bardziej bezpośredniego poznania²⁴. Język wirtualny nie musi być uboższy od innych form przekazu. Gdy obiekt wirtualny jest przejrzystym przekazem, powstaje na podstawie dokładnego pomiaru i wysokiej jakości wizualizacji, jego atrakcyjność i wartość poznawcza mogą być wyższe od innych form reprodukcji, a niekiedy nawet od oryginału.

Ważnym elementem wirtualnego przedstawienia jest scenariusz wykorzystujący różne narzędzia i formy przekazu cyfrowego. To coś więcej niż komentarz na tabliczce pod obiektem muzealnym, niż hasło w specjalistycznym katalogu, niż opowieść przewodnika czy filmowa narracja. Multimedialny scenariusz to wielkie, ale jakże twórcze wyzwanie dla wszystkich zajmujących się pracą muzealną. Ta nowa forma przekazu muzeograficznego powinna zawsze korzystać z badań naukowych i konserwatorskich, najnowszych technik przetwarzania i przekazywania informacji i z różnorodnych środków artystycznych. Zabytek opatrzonego materiałem studyjnym i wystawiany na wirtualny pokaz jest przekazem wiedzy, zachęca do jej pogłębiania, szkoli oświeconego gościa muzeum.

Słowa – klucze: muzeum wirtualne, wirtualny zabytek, wirtualna muzeologia, V-MusT, Karta Londyńska.

Przypisy

Podane linki aktualne w sierpniu 2013 r.; o ile nie podaję inaczej, cytaty z literatury obcej w moim tłumaczeniu.

¹ Artykuł kontynuuje rozważania na temat kształtu i roli muzeów wirtualnych podjęte w dwóch wystąpieniach konferencyjnych (niepublikowanych) w listopadzie 2012 r.: „The Virtual Museum – the concept and transformation” na 28. konferencji *Computers and the History of Art* pt. „Display: Consume: Respond – Digital Engagement with Art”, która odbyła się 15 i 16. 11. 2012 r. w londyńskiej siedzibie The Association of Art Historians, zob. streszczenie www.aaah.org.

- computersandthehistoryofart.org/2012/10/16/the-virtual-museum-the-concept-and-transformation; oraz na 5. konferencji z cyklu „Cyfrowe spotkania zabytkami” pt. „Reprodukcja cyfrowa zabytku – metody, wiarygodność, trwałość”, zorganizowanej 19 i 20. 11. 2012 r. we Wrocławskim Centrum Transferu Technologii przez Instytut Historii Sztuki i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Instytut Informatyki Politechniki Łódzkiej i Wrocławskie Centrum Transferu Technologii przy Politechnice Wrocławskiej. Organizatorom obu konferencji dziękuję za zaproszenie.
- ² W problematykę muzeów wirtualnych i ich definicji z perspektywy różnych dyscyplin naukowych wprowadzają m.in.: J. E. Andrews, W. Schweibenz, *A New Medium for Old Masters: The Kress Study Collection Virtual Museum Project*, „Art Documentation” 1998, 17(1), s. 19-27 (<http://fiz1.fh-potsdam.de/volltext/saarland/04018.html>); S. Styliani et al., *Virtual museums, a survey and some issues for consideration*, „Journal of Cultural Heritage” 2009, 10, s. 520-528 (http://cgit.nutn.edu.tw:8080/cgit/PaperDL/WSY_110117102938.PDF); C. Karp, *The Legitimacy of the Virtual Museum*, „ICOM News” 2004, 3, s. 5 i inne teksty w tym samym numerze (<http://icom.museum/media/icom-news-magazine/icom-news-2004-no3/>).
- ³ *Karta londyńska. Zasady dotyczące komputerowych metod wizualizacji dziedzictwa kulturowego* w wersji 2.1 z 2009 r. w tłum. A. Bentkowskiej-Kafel, A. Seidel-Grzesińskiej i U. Wenckiej jest dostępna na stronie www.londoncharter.org/downloads.html (wyd. 1 w wersji ang., 2006). Zob. też A. Bentkowska-Kafel, *Wprowadzenie do zagadnień Karty londyńskiej*, również na stronie www.londoncharter.org/downloads.html. Upowszechnianiu zasad Karty w nauce polskiej patronuje Instytut Historii Sztuki i Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, zob. www.historiasztuki.uni.wroc.pl/projekty_badawcze/karta_londyńska.html
- ⁴ Zob. szczegółowe informacje, program zajęć, wykaz wykładowców i instytucji patronujących pierwszej edycji „The UK V-MusT Summer School in Virtual Restoration and Reconstruction in a London Charter Framework” na stronie <http://www.v-must.net/schools/united-kingdom-virtual-heritage-school>
- ⁵ Definicja została sformułowana w trakcie mojego seminarium „What is a virtual museum?”, King’s College London, 11.09.2012.
- ⁶ W lutym 2013 r. wirtualna wystawa aplikacji „3D Encounters” została otwarta w filii University College London w UCL-Q w Katarze.
- ⁷ „eCurator: 3D Colour Scans for Remote Object Identification and Assessment” (2007-2008), projekt University College London Museums and Collections; Civil and Environmental and Geomatic Engineering; zob. M. Hess, G. Were, I. Brown, S. MacDonald, S. Robson and F. S. Millar, *E-Curator: A 3D Web-based Archive for Conservators and Curators*, „Ariadne” 2009, 60, <http://www.ariadne.ac.uk/issue60/hess-et-al/>
- ⁸ Zob. m.in. QRator, <http://www.qrator.org>
- ⁹ Zob. <http://www.v-must.net/virtual-museums/vm/etruscanning-3d-2011-2012> oraz linki do blogu <http://regolinigalassi.wordpress.com/> i materiału filmowego na YouTube http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=iiW4dbfo5yU. Informacja o nowszej wersji instalacji z kwietnia 2013 r. jest dostępna w materiale prasowym <http://www.allardpiersonmuseum.nl/english/newmedialab-en.pdf>
- ¹⁰ Wycieczki „Muzeum bez granic, czyli ruszamy w miasto!” proponuje www.karnet.krakow.pl [dostęp: 09.06.2012].
- ¹¹ Zob. m.in. A. Malraux, *La Psychologie de l'art*, t. 1, *Le Musée imaginaire*, Skira, Genève 1947; *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale, 1952-54*; paryskie wydanie Gallimarda z 1965 r. zostało przetłumaczone na język angielski przez S. Gilberta i F. Price’a jako *Museum without Walls*, Secker & Warburg 1965.
- ¹² G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, space and the archive*, Routledge 2007.
- ¹³ E. Huhtamo, *On the Origins of the Virtual Museum*, w: R. Parry (red.), *Museums in a Digital Age*, Oxon & New York 2002, s. 121-135.
- ¹⁴ W. Schweibenz, *The “Virtual Museum”*: *New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System*, w: H. H. Zimmermann i V. Schramm (red.), *Knowledge Management und Kommunikationssysteme Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer*. Materiały 6. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI 1998), Praga, 03-07.11.1998, s. 191.
- ¹⁵ Zob. A. Haber, *The Importance of a Virtual Museum in a Third World Country: The Experience of MUVA, Virtual Museum of Arts El País*, „Museums and the Web”, 1998, http://www.museumsandtheweb.com/mw98/papers/haber/haber_paper.html
- ¹⁶ Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_wirtualne
- ¹⁷ Zob. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3944787/muzeum-wirtualne.html>
- ¹⁸ Zob. m.in. P. Vertigo (red.), *The New Museology*, London 1989.
- ¹⁹ M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Universitas, seria „Muzeologia”, t. 4, Kraków 2012. W przygotowaniu w tej samej serii znajduje się tom materiałów z sympozjum, które odbyło się 04.03.2011 r. w Muzeum Pałacu w Wilanowie, pt. *Edukacja w muzeum rzeczywistym i wirtualnym*, pod red. E. Grygiel.
- ²⁰ Omawiając literaturę angielskojęzyczną M. Borusiewicz wnikliwie analizuje rolę *enjoyment* (zadowolenie, przyjemność) w doświadczeniu muzealnym. Czasami utożsamia *enjoyment* z rozrywką (ang. *entertainment*), zob. M. Borusiewicz, *Nauka...*, rozdz. 3, s. 120.
- ²¹ W. Schweibenz, *The “Virtual Museum”*..., przypis umieszczony przez Schweibenza do tytułu artykułu: „Pojęcie muzeum wirtualnego piszę w cudzysłowie, ponieważ, o ile wiem, nie ma uznanej definicji, a samo pojęcie jest oksymoronem.”
- ²² M. Wróblewska, „Muzeum wyobraźni”: *doświadczenie estetyczne, reprodukcja, archiwum*, tekst (bez daty) dostępny na stronie <http://pldocs.docdat.com/docs/index-195313.html>
- ²³ *Arcydzieła w iPadach*, wywiad P. Kosiewskiego z M. Poprzęcką, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 26, s. 29.
- ²⁴ Na przykład dane statystyczne, od 2006 r. udostępniane przez brytyjskie Ministerstwo Kultury, potwierdzają stały wzrost popularności muzeów, zob. <https://www.gov.uk/government/organisations/department-for-culture-media-sport/series/taking-part#survey-content>

THE VIRTUAL MUSEUM — A MUSEUM WITHOUT LIMITS?

Anna Bentkowska-Kafel

The concept of a virtual museum is not new. Earlier researchers note its vagueness. Opinions concerning virtual museums are typically based on the comparison of physical and virtual collections. This relationship is becoming ever more complex. A virtual museum may be experienced as a surrogate of real artefacts and as an entirely imaginary construct. New formats are emerging.

The Virtual Museum Transnational Network (www.v-must.net) of heritage organisations across Europe (V-MusT), funded from 2011 to 2015 under the European Community Seventh Framework Programme, aims to stimulate research into virtual museology, education and

technical developments in this area. The Network relies on international collaboration and draws on considerable earlier research, existing standards and good practice guides, such as the *London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*. The Network also develops a new typology and evaluation criteria. The author considers evolution of the concept of virtual museums and introduces some activities of V-MusT. The focus is on the UK V-MusT Summer School in virtual restoration and reconstruction, organised in September 2012 by the department of Digital Humanities at King’s College London in cooperation with other museums and academic institutions.

A number of questions concerning the role of the virtual museum in today's digital culture are raised. The Polish title of the paper is a pun on the seemingly unlimited possibilities of the global virtual museum.

Keywords: virtual museum, virtual artefacts, virtual museology, V-MusT, London Charter.

dr Anna Bentkowska-Kafel

Historyk sztuki, specjalista ds. metodologii cyfrowych w badaniach nad sztuką; b. pracownik Zamku Królewskiego w Warszawie; od 1985 r. mieszka w Anglii; związana z towarzystwem naukowym Computers and the History of Art; 1999-2008 pracownik naukowy British Academy w Courtauld Institute of Art w Londynie; od 2000 wykłada na wydziale Digital Humanities w King's College w Londynie; współautorka międzynarodowych programów interdyscyplinarnych promujących naukowe i techniczne standardy obrazowania 3 i 4D, m.in. 3D Visualisation in the Arts Network, Virtual Museum Transnational Network i Colour and Space in Cultural Heritage; współautorka i redaktorka *Paradata and Transparency in Virtual Heritage* (Farnham: Ashgate, 2012); e-mail: anna.bentkowska@kcl.ac.uk

Muz.,2013(54): 167-172
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

NODEM – PRZESZŁOŚĆ I PERSPEKTYWY SKANDYNAWSKIEJ KONFERENCJI, SIECI I PLATFORMY WYMIANY WIEDZY

Halina Gottlieb

Interactive Institute/Swedish ICT

Moje zainteresowanie mediami cyfrowymi, jako narzędziami do twórczego badania dziedzictwa kulturowego, sięgają początków lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy tę nowatorską technikę zaczęły stosować muzea i placówki gromadzące spuściznę kulturową. Jako producentka przedsięwzięć multimedialnych eksperymentowałam wtedy z prezentacjami łączącymi tradycyjne wystawiennictwo z nagraniami zarejestrowanymi na płytach CD, rzeczywistością mieszaną/wirtualną/wzbogaconą oraz technikami wywodzącymi się z internetu. Podczas swoich badań kładłam nacisk na aspekty teoretyczne i metodologiczne dziedzictwa cyfrowego w powiązaniu z muzealnictwem oraz projektowaniem interakcji z odwiedzającymi muzea (Gottlieb 2002, 2006, 2007, 2011).

Szybko zorientowałam się, że media cyfrowe otwierają przed muzeami szerokie możliwości, dostrzegłam jednocześnie, iż brakuje forum gromadzącego wiedzę i doświadczenia profesjonalistów, na którym praktycy, badacze oraz

projektanci i producenci mogliby wymieniać informacje i dzielić się dokonaniem. Forum takie służyłoby za bazę informacyjną, a także źródło inspiracji dla muzeów oraz placówek i organizacji z nimi związanych. Szczególnie było to widoczne w Skandynawii: mimo przodujących firm z branży informatycznej i szerokiego rozpowszechnienia w społeczeństwie nowych technik, zrozumienie znaczenia mediów dla muzealnictwa oraz edukacji nieformalnej i rozrywki edukacyjnej pozostawało w tyle za innymi krajami.

Brak takiego forum utrudniał szerzenie doświadczeń w środowisku muzealników skandynawskich i poza nim, a co za tym idzie hamował rozwój samego muzealnictwa. Ograniczał także rozeznanie w dostępnych na rynku technikach cyfrowych oraz dostęp do najnowszych badań muzealnych. Najsłabsza była wiedza dotycząca zastosowania technik cyfrowych w pedagogice, których rozwój w skali międzynarodowej osiągnął najwyższy poziom.

Z doświadczeń zdobytych dzięki programowi Vision for Museums, realizowanemu przez sztokholmski instytut badawczo-naukowy Swedish ICT/ Interactive Institute (www.tii.se) zrodziła się potrzeba wsparcia bieżącej działalności muzeów poprzez stworzenie forum gromadzącego i szeroko propagującego przykłady udanego zastosowania technik cyfrowych, zarówno skandynawskie, jak i międzynarodowe. Istniejące fora współpracowały ze sobą i wymieniały doświadczenia w ograniczonym zakresie, kładąc przy tym nadmierny nacisk na kwestie techniczne. Niektóre z nich miały ugruntowaną pozycję, lecz pozostawały w izolacji. Skupiały się na rozległej problematyce wprowadzania technik cyfrowych do muzealnictwa i dziedzictwa kulturowego. Wyraźnie odczuwalny był także brak współpracy związanej ze stosowaniem technik cyfrowych między muzeami i placówkami pokrewnymi (jak np. ogrody zoologiczne, obiekty dziedzictwa kulturowego i trasy turystyczne).

Ponadto w kręgach muzealnych panowała powszechna nieznanomość walorów estetycznych, pedagogicznych i interpretacyjnych technik cyfrowych. Nie było także współpracy z zewnętrznymi instytucjami badawczymi i rozwojowymi. Dlatego muzealnikom i specjalistom zajmującym się dziedzictwem kulturowym należało zaszczerpić zainteresowanie technikami cyfrowymi i ich twórczym wykorzystaniem w działalności wystawienniczej i edukacyjnej oraz uzmysłowić zalety uczestnictwa w wymianie myśli.

Mając to wszystko na względzie, Instytut Interaktywny (www.tii.se), studio Vision for Museums (www.digitalheritage.se) oraz Stowarzyszenie Muzeów Szwedzkich przy współpracy z innymi skandynawskimi instytucjami muzeal-

niczymi zainicjowały przedsięwzięcie pod nazwą Nordyckie Forum Pośrednictwa Cyfrowego (Nordiskt forum för digital förmedling) jako imprezę objazdową, bez stałej lokalizacji, składającą się z dwóch części. Pierwszą stanowiłyby interaktywne coroczne spotkania, podczas których wystawcy przedstawialiby swój dorobek i omawialiby go z użytkownikami. Drugą częścią byłoby przyznanie nagrody „Nordycka Doskonałość – Najlepsze muzeum w komunikacji cyfrowej”, wręczanej na zakończenie dorocznych spotkań.

Celem twórców NODEM (Nordycka Doskonałość Cyfrowa w Muzealnictwie) było zorganizowanie interaktywnej areny do prezentacji technik cyfrowych, programów dydaktycznych oraz najświeższych osiągnięć nauki. Program Forum obejmowałby prezentacje, pokazy, odczyty itp., skierowane do muzealników, przedsiębiorców z branży multimedialnej, osób zajmujących się technikami wystawienniczymi, wykładowców, studentów i naukowców. Dla odwiedzających wstęp na imprezę byłby wolny. Na Forum można by zapoznać się z technikami i rozwiązaniami wdrażanymi w muzeach, z informacjami o prowadzonych badaniach naukowych i eksperymentach oraz o doświadczeniach i perspektywach rozwoju muzealnictwa, zarówno w Szwecji, jak i w innych krajach. Forum miało przede wszystkim ujawniać najróżniejsze uwarunkowania i potrzeby szeroko pojętego muzealnictwa.

Rozwoj NODEM

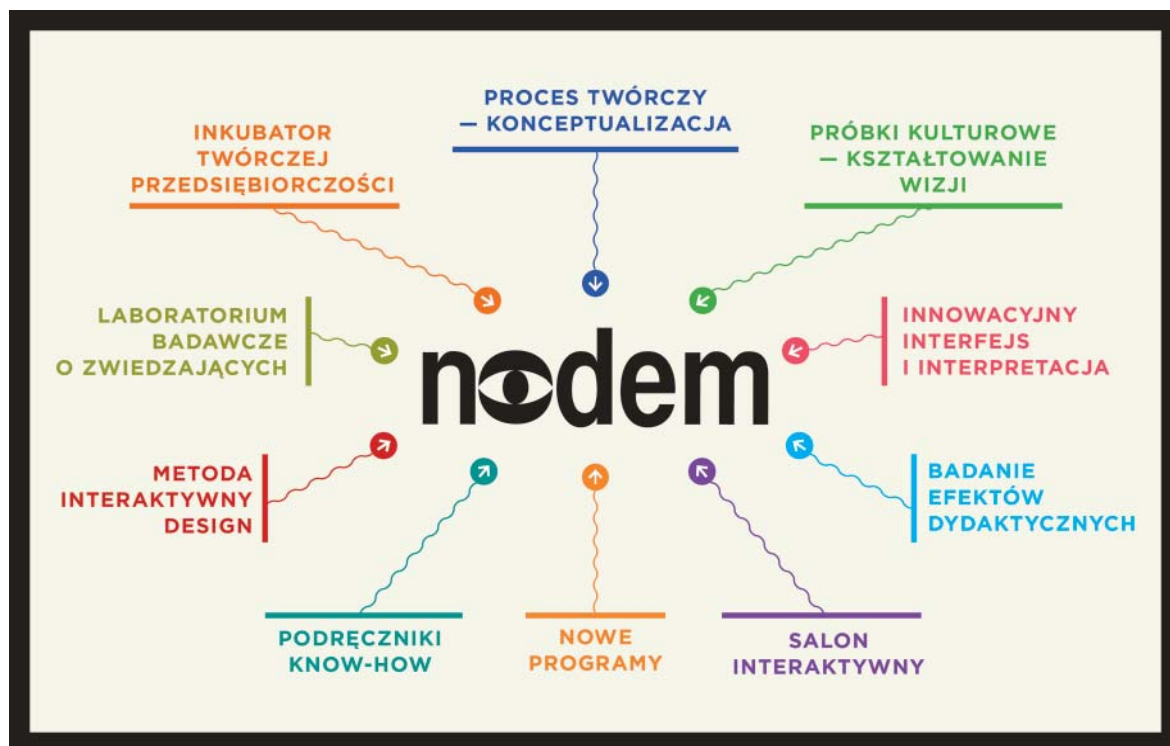
Pierwszym krokiem prowadzącym do powstania NODEM było zbliżenie z działającym już centrum Ars Electronica w Linzu i próba stworzenia forum poświęconego bardziej perspektywom wykorzystania teleinformatyki w muzealni-

• **NODEM – Conference series**

- **2003** Interdisciplinarity in Digital Heritage / Sweden
- **2004** Exhibition – Exchange – Know-How / Finland
- **2006** Digital Interpretations in Cultural Heritage, Art and Science / Norway
- **2008** Experiences in Natural and Cultural Heritage / Iceland
- **2010** From Place to Presence / Denmark
- **2012** Future Culture: [In]tangible Heritage | Design | Cross Media / Honk Kong
- **2013** Beyond Control – The Collaborative Museum and its Challenges / Sweden

1. Cykl konferencji w latach 2003–2013

1. Conference cycle in 2003–2013



2. Działania i inicjatywy podejmowane przez Competence Centre within Digital Heritage – Ośrodek Kompetencji w Swedish ICT/Interactive Institute

2. Activities and initiatives pursued by the Competence Centre within Digital Heritage at the Swedish ICT/Interactive Institute

ctwie niż doświadczeniom zwiedzających oraz interpretacji i ocenie mediów cyfrowych (*gestaltung*). Dyskusje nad taką inicjatywą toczyły się w latach 2001–2002, lecz spełzyły na niczym. Dlatego studio Vision for Museums postanowiło powołać własną inicjatywę. NODEM powstało w 2003 r. i od tamtego czasu odbyło się sześć konferencji, kilka seminariów, cykli wykładów i warsztatów. Początkowo NODEM ograniczało swoją działalność do krajów skandynawskich – jako płaszczyzna współpracy stowarzyszeń muzealnych z Norwegii, Danii, Finlandii i Szwecji, przy wsparciu ze strony Komisji Muzealnictwa Rady Nordyckiej.

Oficjalnie NODEM zainicjowało swoją działalność podczas dorocznego Szwedzkiego Tygodnia Muzeów w Helsingborgu. Na imprezie, która odbyła się w dniach 17–19 marca 2003 r., obok nowych projektów zaprezentowano wystawę przedstawiającą przykłady innowacyjnych mediów muzealnych. Towarzystwo jej pokazy, prelekcje i merytoryczne dyskusje panelowe.

Założenia i cele nowej inicjatywy wyjaśniono w następujący sposób:

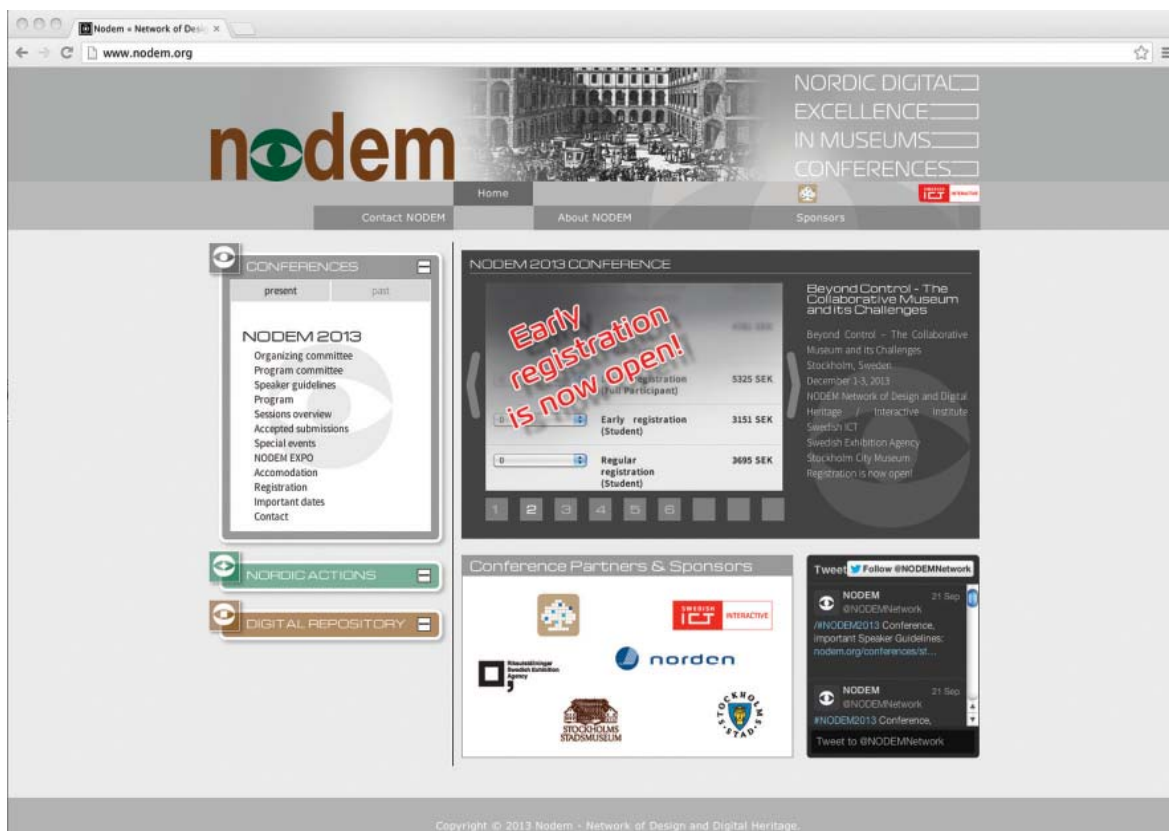
NODEM powstało z jasno postawionym zamiarem nawiązania multidyscyplinarnej współpracy w zakresie dziedzictwa kulturowego, a dzięki temu propagowania wymiany wiedzy i doświadczeń między naukowcami prowadzącymi badania w dziedzinie mediów cyfrowych oraz specjalistami działającymi w sferze kultury (artystami, muzealnikami, wystawcami, projektantami wystaw, producentami mediów, dydaktykami, inżynierami, teleinformatykami itd.). Jak można się spodziewać, spotkania takie powinny

pobudzić do nowego spojrzenia i nowatorskich rozwiązań, co z kolei zaowocuje postępem w dziedzinie muzealnictwa.

Inicjatywy podjęte w studiu badawczo-rozwojowym Vision for Museums ukierunkowały i wzbogaciły tematykę konferencji. Jak widać na załączonym diagramie, NODEM realizuje wytyczone cele poprzez różnorakie działania i inicjatywy, w tym przedsięwzięcia multidyscyplinarne i interdyscyplinarne badania metodologiczne, otwieranie specjalistycznych laboratoriów i grup badawczych, szkolenie akademickie i zawodowe, działalność wystawową i kuratorską oraz podejmowanie inicjatyw promocyjnych, a także poprzez organizowanie warsztatów z udziałem zainteresowanych stron oraz stworzenie modelu inkubatora małych i średnich przedsiębiorstw działających na rzecz dziedzictwa kulturowego.

NODEM dla networking oraz wymiany know-how

Platforma cyfrowa NODEM pełni funkcję skarbnicy wiedzy teoretycznej i praktycznej dokumentującej najlepsze doświadczenia, innowacje i spostrzeżenia zgromadzone dzięki współpracy jej uczestników. Dostęp do zasobów platformy jest darmowy pod internetowym adresem nodem.org; NODEM tworzy wirtualne miejsce spotkań dla naukowców, przedstawicieli małych i średnich przedsiębiorstw, artystów i profesjonalistów z całego świata, stanowiąc płaszczyznę łączącą z jednej strony fachowców zajmujących się technikami cyfrowymi, a z drugiej – przedstawicieli świata sztuki i pedagogów.



3. Strona internetowa platformy NODEM

3. NODEM digitisation platform

Każda konferencja oferuje przestrzeń wystawową, która w 2006 r. otrzymała nazwę Salon Interaktywny/Expo. Salon Interaktywny poświęcony jest różnym rozwiązaniom i prototypom zaprojektowanym specjalnie na potrzeby wystawowe dziedzictwa kulturowego. Do zaprezentowania swojego najnowszego dorobku zaproszono instytuty badawcze, uniwersytety, muzea oraz firmy zajmujące się dziedzictwem cyfrowym. Ekspozycja jest skierowana do muzealników, badaczy, młodzieży szkolnej, a także zwiedzających. Z czasem Salon Interaktywny przekształcił się w wystawę objazdową, która odwiedziła dotąd Brighton, Budapeszt, Pragę, Rzym oraz Neapol.

Uwieńczeniem każdej konferencji jest przyznawanie nagrody „Nordycka Doskonałość”, która obejmuje cztery kategorie: muzea sztuki, muzea kultury, muzea naturalne oraz atrakcje muzealne. Jej wręczenie odbywa się na zakończenie konferencji NODEM. Nagroda ma z jednej strony wyróżniać najlepsze lub najciekawsze przedsięwzięcia i popularyzować sprawdzone rozwiązania, a z drugiej dopinguje do doskonalenia prowadzonych projektów i przyjętych rozwiązań. „Nordycką Doskonałość” po raz pierwszy przyznano podczas Tygodnia Muzeów w 2003 r., a nagroda pieniężna w zamiarze twórców ma wspierać inicjowanie kolejnych przedsięwzięć.

Ze Skandynawii na cały świat

W latach 2010–2011 NODEM nabrało aspiracji międzynarodowych w postaci szerszej platformy organizującej cykl spotkań pod hasłem NODEM INTERNATIONAL. W roku 2012 konferencja NODEM odbyła się w Hongkongu, a ogniskowała się wokół zagadnień dziedzictwa niematerialnego, zwłaszcza w kontekście łączenia rozmaitych mediów i problematyki designu.

Następna konferencja ma się odbyć w Polsce w roku 2014. Jej celem będzie przedstawienie możliwości, jakie dają współczesne technologie informatyczne i projektowe w dziedzinie interpretacji zbiorów muzealnych i komunikacji muzeów ze zróżnicowaną publicznością. Konferencja, która ma łączyć doświadczenia muzeów z poglądami badaczy i teoretyków muzealnictwa oraz propozycjami przedstawicieli firm zajmujących się innowacyjnymi technologiami i wdrożeniami w obszarze cyfrowego dziedzictwa kulturowego, stanowić będzie bardzo istotne uzupełnienie prowadzonej ostatnio w środowisku muzealnym w Polsce dyskusji na temat digitalizacji. Przede wszystkim pozwoli wprowadzić do niej zagadnienia związane z adresatami procesów digitalizacji. Nie ma wątpliwości co do istoty takich zagadnień, jak standaryzacja, tworzenie cyfrowych repozytoriów zbiorów, opracowywanie tezaursów, kwestie

prawne związane z udostępnieniem wizerunków obiektów muzealnych i treści z nimi związanych w internecie. Równie ważne jest także, aby w większym stopniu skoncentrować wysiłki na rzecz tego, w jaki sposób można wykorzystać digitalizację w celu wzbogacenia doświadczenia eksponatów przez widza w muzeum. Udostępnianie zasobów cyfrowych to przecież nie tylko internet, lecz także przestrzeń instytucji muzealnej (wystawy, sale edukacyjne, recepcyjne i rekreacyjne), którą zasoby te w połączeniu z innowacyjną technologią mogą wyraźnie wzbogacić. Działania tego rodzaju podejmowane w Polsce koncentrują się jednak przede wszystkim na zagadnieniach archiwizacji w celu cyfrowego zabezpieczenia i ochrony wizerunków obiektów zabytkowych oraz tworzeniu dokumentacji na potrzeby badań naukowych, natomiast kwestia ich udostępniania ogranicza się do prezentacji w internecie. Tymczasem kompetentne stosowanie nowoczesnych technologii w obszarze ekspozycji muzealnych, programów edukacyjnych, działań marketingowych i promocyjnych pozwala wzbogacić wachlarz strategii interpretacyjnych stosowanych przez muzea, stwarza możliwości wielokierunkowej komunikacji

ze znacznie szerszym spektrum publiczności. Nowe technologie i digitalizacja stanowią też idealne narzędzie do partycypacji publiczności w działaniach muzeów, a przez to większego jej zaangażowania, co bez wątpienia wzmacnia potencjał edukacyjny tych instytucji.

Konferencja NODEM, koncentrująca się wokół zagadnień interpretacji, komunikacji i edukacji, planowana jest wspólnie z Forum Edukatorów Muzealnych, które w przygotowanym *Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce* zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia potrzeb edukacyjnych w procesie przygotowywania standardów związanych z digitalizacją¹. Od strony merytorycznej wspomóc ją Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ze względu na zbieżność celów konferencji z założeniami przygotowywanej Strategii Rozwoju Muzealnictwa, która podkreśla zarówno znaczenie digitalizacji zbiorów, jak i edukacji muzealnej, organizatorzy konferencji zwrócili się z prośbą o rozważenie możliwości jej współorganizacji przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów w Warszawie.

Słowa – klucze: interakcja, projektowanie, medioznawstwo, komunikacja społeczna.

Przypisy

¹ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, red. M. Szelaż, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012, s. 108.

Bibliografia

- Gottlieb H., w: Tallon L., Walker K., *Interactive Adventures*, AltaMira 2008.
- Gottlieb H., *Know-how books – Museums*, The Interactive Institute, Stockholm 2007.
- Gottlieb H., *Visitor Focus in 21st Century Museums*, The Interactive Institute, Stockholm 2006.
- Gottlieb H., Henningson P., *Digitala medier för besökare på museer*, Dramatiska Institutet, Stockholm 2004.
- Gottlieb H., Simonsson H., *Designing narrative and interpretative tools. Engage 18*, 2006.
- Grantham A., Rodriguez E.K., Kanelou D., Gottlieb H., *Bridging the gap between cultural heritage and information and communication technology professionals. CAA 2007*, The Network of Expertise 2007.
- Gottlieb H., *Designing engagement for art – exploring interfaces and interpretative content of digital heritage artifacts in museums environments*, PhD thesis, University College of Dublin/The Interactive Institute, Stockholm 2011.
- Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, red. M. Szelaż, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012.

NODEM – THE PAST AND PERSPECTIVES OF THE SCANDINAVIAN CONFERENCE, NETWORK AND PLATFORM OF KNOWLEDGE EXCHANGE

Halina Gottlieb

The article discusses NODEM (Nordic Digital Excellence in Museums) – a Scandinavian initiative inaugurated in 2002 by Vision for Museums, today: the Digital Cultural Heritage Centre of Expertise at Interactive Institute in Sweden. This pioneer network deals with cultural legacy, digital technologies and design. NODEM concentrates research-development institutions, schools of higher learning and cultural institutions from Nordic countries and beyond Scandinavia. Today, NODEM concentrates an active milieu composed of

more than 4 000 members representing assorted research currents, i.a. interaction and exhibition projects, museological research, media studies and social communication studies, the gathering of digital resources and digital technologies. The article depicts NODEM in a historical perspective and its plans for the future as a forum for an exchange of ideas, a body awarding the “Nordic Digital Excellence in Museums” prize, a network involved in design and digital legacy as well as the digital platform nodem.org.

Keywords: interaction, design, media studies, social communication.

dr Halina Gottlieb

Założycielka i dyrektorka NODEM (Nordic Digital Excellence in Museums), a także współzałożycielka interdyscyplinarnego klastru naukowego DIHA (Digital Intangible Heritage of Asia); koordynatorka sieci *Knowledge Triangle* przy Interactive Institute /Swedish ICT i Nordyckiej Radzie Ministrów (2011-2014); od 2006 dyrektorka Digital Heritage Center, będącego *spin-off* Interactive Institute/Swedish ICT; email: halina.gottlieb@tii.se

Muz.,2013(54): 173-177
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 06.2013
data akceptacji – 07.2013

PRZYCZYNEK DO BUDOWY USTRUKTURYZOWANEGO ŚRODOWISKA NARZĘDZI INFORMATYCZNYCH UŁATWIAJĄCYCH EKSPLORACJĘ STARYCH MAP

MAPY JAKO ŹRÓDŁO INFORMACJI – KILKA UWAG DO UDOSTĘPNIANIA KOLEKCJI MAP

Anna Kuśmidrowicz-Król

Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

Stare mapy są cennym źródłem różnorodnych informacji, będących przedmiotem zainteresowania zarówno specjalistów z różnych dziedzin, jak i amatorów. Wykształciły swój subiektywny język kodowania i przekazywania syntetycznej, przetworzonej informacji o rzeczywistości, w której powstały. Odczytanie i interpretacja tych informacji wzbogaca naszą wiedzę historyczną w różnych aspektach, może też ujawnić nowe konteksty i wskazać nowe kierunki analizy. Niestety, automatyczne wyszukiwanie informacji zawartych w obrazie mapy wciąż możliwe jest tylko w ograniczonym zakresie. Pojawienie się narzędzi informatycznych,

które pozwoliłyby na ich pozyskiwanie poprzez analizę obrazu mapy, otworzyłyby nowe perspektywy w zakresie eksplorowania zapisanych tam treści. Umożliwiłyby też przyspieszenie i usprawnienie procesu rozwijania baz danych dla kolekcji kartograficznych.

Planując udostępnienie kolekcji starych map, trzeba odpowiedzieć na pytanie, jakie cele chce się osiągnąć. Nowe technologie oferują nowe sposoby dokumentacji, a także dostępu do zdigitalizowanej kolekcji. Od tego jednak, jak kolekcja zostanie opisana, zależy jakie informacje będą potem dostępne. Kolekcje kartograficzne znajdują się często w zbior-

rach o różnym charakterze: bibliotecznych, archiwalnych, ale także muzealnych. Każda z tych instytucji posługuje się innym systemem opisu i katalogowania obiektów kartograficznych, dla każdej też inne informacje są istotne. Dlatego też nawet przeglądając skatalogowane zespoły, możemy nie znaleźć poszukiwanych danych, jeśli nie były one przedmiotem zainteresowania katalogującego obiektu. Opis biblioteczny lub archiwalny może stanowić zbiór niemal całkowicie rozłączny z opisem muzealnym lub naszymi własnymi kategoriami dyktowanymi przez zainteresowania. Stara mapa nie służy już dzisiaj orientacji w terenie ani nie dostarcza wiedzy o współczesnym świecie, zmieniła się więc niejako jej funkcja, a co za tym idzie powód, dla którego do niej sięgamy. Stara mapa stała się bogatym źródłem informacji historycznej i to w bardzo szerokim rozumieniu tego pojęcia.

Charakter opisu identyfikacyjnego determinuje zakres informacji o obiekcie. Czyli jeśli wybieramy jakiś system opisu, równocześnie ustalamy pakiet informacji możliwych do uzyskania. A zazwyczaj wiele interesujących danych, które można odczytać z mapy, nie zawiera się w prostych kryteriach opisu typowych dla obiektu muzealnego czy archiwalnego. Dane te stanowią informacje kontekstowe i to one właśnie są największym walorem starych map. Możliwość wyszukiwania i analizy tych kontekstowych informacji stanowi sens gromadzenia archiwaliów, w tym też starych map. Informacje te często jednak leżą w warstwie znaczeń niewidocznej dla standardowego schematu opisu. Żeby je wydobyć i udostępnić, trzeba połączyć analizę obrazu mapy z wiedzą historyczną, zadać całkiem nowe pytania i znaleźć odpowiednią platformę komunikacji. Dla możliwości kontekstowego wyszukiwania kluczowe jest zbudowanie interfejsu, który umożliwi dostęp do tych informacji.

Interfejs jest swego rodzaju filtrem znaczeń. W przeciwieństwie do, w miarę obiektywnej, warstwy metadanych w systemie bazodanowym, jest zawsze subiektywny, uzależniony od naszej wiedzy i profilu, jaki mu nadamy. Jest medium nowej formy kontaktu z zabytkiem, oferującym wielopłaszczyznowy i wielowątkowy zestaw powiązanych treści. Równocześnie jednak ma tylko te „połączenia”, które zaprogramujemy. W budowaniu tego medium ważną rolę odgrywa obraz. Właściwie przedmiotem interakcji jest zderzenie obiektywnych danych identyfikujących obiekt, kontekstowych informacji źródłowych i obrazu – cyfrowego odwzorowania. Te trzy czynniki stanowią materiał dla naszej świadomej i intuicyjnej analizy.

Dobrze skonstruowany interfejs powinien umożliwić właściwe powiązanie tych trzech elementów i ujawnienie siatki znaczeń, w której każda mapa jest „świadkiem” pewnego momentu procesu historycznego, a zebranie i powiązanie takich świadectw pozwala zilustrować przebieg tego procesu. Powinien pokazywać relacje między poszczególnymi obiektami kolekcji, a także egzemplarzami z innych kolekcji czy dokumentami będącymi odbiciem wydarzeń, których echa zapisały się też w treści map.

Przystępując do zaprojektowania platformy służącej do prezentacji kolekcji kartograficznej, trzeba przeanalizować rodzaj potencjalnych informacji do udostępnienia i zaplanować sposób ich demonstracji. Wartość starych map, w dzisiaj-

szym sensie precyzyjnej informacji geograficznej, jest ograniczona. Szczególnie mapy pochodzące sprzed połowy XVIII w. posługują się dużym stopniem umowności i uproszczeń w odwzorowaniu terenu. W ich przypadku bardziej istotne od współrzędnych geograficznych są inne treści, jak np. wykazy miejscowości, topografia terenu czy zarysy granic. Bogatym źródłem kontekstowej informacji są także towarzyszące często rysunkowi mapy dekoracje zawierające np.: kostiumy z różnych epok i regionów, portrety panujących czy widoki bardziej znanych miejscowości. Odrębnym źródłem informacji są też zapisy adresów wydawniczych, które dostarczają danych o organizacji i funkcjonowaniu ówczesnej produkcji graficznej i kartograficznej. Mapa opisana w bazie danych jedynie nazwiskiem autora, datą powstania, wymiarami i nazwą obszaru, który prezentuje, nie ma szans ujawnienia tych wszystkich kontekstów. Np. badacz prowadzący studia ikonograficzne dotyczące konkretnej miejscowości nie ma możliwości dotarcia do wizerunków przedstawionych na mapach.

Dlatego nie jest najważniejsze dokładne skonfrontowanie starego obrazu ze współczesnym, czyli tzw. geolokalizacja, oferowana np. przez Google Earth, choć nawet częściowe nałożenie starej mapy na współczesną daje pewne punkty odniesienia i działa na wyobraźnię. Znacznie bardziej wartościowe odnotowania są zmiany topograficzne, kiedy w ciągu lat zmienia się nazwa miejscowości lub pojawia nowa, albo kiedy dają się zaobserwować zmiany linii rzek lub linii brzegowej jezior czy wybrzeża morskiego. Takie zmiany mają też znaczenie w kategorii źródłowych informacji historycznych – błąd w oznaczeniu granicy lub dodanie nazwy miasta z uwagi na rolę, jaką odegrało w przebiegu ówczesnych wydarzeń. Kolejną ważną grupę stanowią informacje ikonograficzne, np. stare plany i widoki miast są bardzo przydatne dla badań archeologicznych, szczególnie dla tworzonych dzisiaj często rekonstrukcji przybliżających wygląd badanych terenów w jakimś momencie swoich dziejów.

Tego rodzaju informacje relacjonują wprawdzie aktualny stan badań, jednak często są słabo dostępne, fragmentarycznie pojawiają się przy okazji różnych publikacji, często nie funkcjonują w szerszym obiegu. Udostępnienie tej wiedzy *online*, do tego zilustrowanej przykładami, niewątpliwie przyczyniłoby się do upowszechnienia informacji, a także do rozbudowywania ogólnej bazy wiedzy o starych mapach. Nowe ustalenia mogłyby być na bieżąco skonfrontowane z wcześniejszymi, a możliwość szerszego porównania dawać szansę na nowe spostrzeżenia i wnioski.

Aby zakodować te szczegółowe informacje i skorelować je z obrazem, potrzebne są odpowiednie narzędzia informatyczne. Przykładem takiego użytecznego instrumentu jest DigiTag – funkcja generowania linków URL do wybranych miejsc obrazu, opisana w komunikacie Marcina Szali i Rafała Raczyńskiego. Umożliwia ona „zapisanie” w bazie danych konkretnego miejsca wskazanego na obrazie, a tym samym pozwala na wyszukiwanie fragmentu obrazu powiązanego z informacją, którą chcemy przekazać. Tym samym DigiTag może stanowić część ustrukturyzowanego środowiska narzędzi informatycznych wspomagających tworzenie wielofunkcyjnego interfejsu ułatwiającego kontekstowe wyszukiwanie treści zapisanych w starych mapach.

Słowa – klucze: mapa, interfejs, współrzędne topograficzne, topografia terenu, generowanie linków.

THE MAP AS A SOURCE OF INFORMATION – SEVERAL REMARKS ON THE AVAILABILITY OF MAP COLLECTIONS

Anna Kuśmidrowicz-Król

Collections of old maps are a valuable source of information sought by specialists representing various disciplines as well as by amateurs. The way in which a collection has been described is decisive for the nature of the available information. The appearance of the possibility of obtaining information *via* an analysis of a map could open up new perspectives relating to the use of the inscribed contents. At the moment, however, we are compelled to limit ourselves to computer science instruments facilitating the comparison and suitable presentation of traditionally recorded information. This purpose may be served by a well-constructed interface making it possible to benefit from the information available in the database. An interface is a *sui generis* filter of meanings and a medium in which assorted dimensions of information meet: objective data identifying the object, contextual source information, and a digital image of the given object. Each map is a “witness”

of a certain moment in the historical process and the gathering and linking of such testimonies makes it possible to illustrate the course of this process. More essential than the geographic coordinates are other contents recorded in old maps, such as lists of localities, the topography of the land, outlines of borders, or embellishments showing costumes from different epochs and regions, portraits of rulers and even views of known localities. A separate source involves records of publishing addresses, which provide data about the organisation and functioning of the graphic and cartographic production of the period. This is the reason for the great importance of indicating changes in geographical contents and of the interpretation of the ornamental elements of a map. Here, a useful instrument is the DigiTag – the function of generating URL links for selected places on an image, described in the communiqué by Marcin Szala and Rafał Raczyński.

Keywords: map, interface, topographic coordinates, topography of the terrain, links generation.

DIGITAG – FUNKCJA GENEROWANIA LINKÓW URL DO WYBRANYCH MIEJSC OBRAZU W PUBLIKACJACH ZOOMIFY HTML5

Rafał Raczyński, Marcin Szala

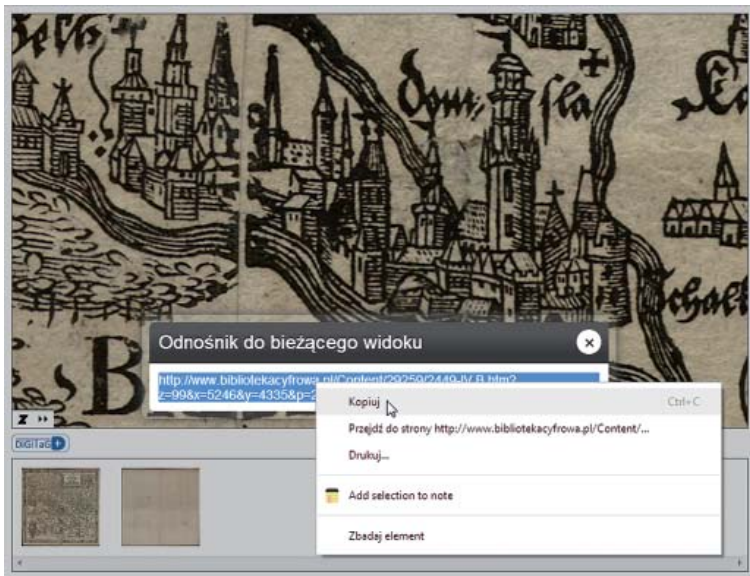
Digitalizacja.pl

Opis katalogowy obiektu jest podstawowym sposobem gromadzenia informacji o jego zawartości i formie. Jego szczegółowość ma istotny wpływ na możliwości identyfikacji obiektów. W dobie cyfryzacji istnieją funkcjonalności, które wspomagają systemy opisu katalogowego, np. dla materiałów zawierających tekst dokonuje się procesu rozpoznania tekstu (OCR). Dzięki temu treść obiektu dostępnego w globalnej sieci internetowej może być indeksowana przez popularne wyszukiwarki, co daje szansę na trafienie do obiektu bezpośrednio z wyszukiwarki internetowej, jeśli fragment treści będzie korespondował z zapytaniem użytkownika.

W trudniejszej sytuacji względem tego typu funkcjonalności w publikacjach cyfrowych są zbiory graficzne. Akwaforty, fotografie, mapy historyczne, szczególnie te przedstawiające widoki lub panoramy zawierają dużą liczbę elementów – obiektów, budynków, miejsc. Podstawową możliwością wyeksponowania ich dla wyszukiwarek jest ze-

wnętrzny opis. Coraz powszechniejsze staje się geolokalizowanie tego typu obiektów na mapach Google lub OpenLayers. Możemy w ten sposób określić miejsce oraz kierunek obserwacji widoku czy panoramy. W dalszym ciągu nierozwiązany pozostaje problem indeksowania wybranego, powiększonego fragmentu obiektu, który może być przedmiotem poszukiwań czy badań użytkowników w innym kontekście, np. wygląd budynków lub innych obiektów.

Pewną propozycją rozwiązującą ten problem jest funkcja DigiTag (<http://www.digitag.pl>), oparta na publikacjach Zoomify HTML5. Zoomify to metoda prezentowania obrazów cyfrowych o dużych rozdzielczościach lub wielkoformatowych, w której plik graficzny dzielony jest na małe fragmenty (tzw. kafelki). Podczas oglądania publikacji do przeglądarki użytkownika wysyłane są elementy obrazu dotyczące wybranego fragmentu obiektu. Istotne było wykorzystanie przeglądarki opartej na technologii HTML5,



1. Fragment mapy *M. Martin Helwigs Erste Land Charte vom Herzogthum Schlesien* ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu (<http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/20779>)

1. Fragment of a map: *M. Martin Helwigs Erste Land Charte vom Herzogthum Schlesien* from the collections of the University Library in Wrocław (<http://www.bibliotekacyfrowa.pl/publication/20779>)

co pozwala na wyświetlenie obiektu poprzez przeglądarkę internetową niezależnie od platformy systemowej oraz od rodzaju urządzenia (komputery stacjonarne, urządzenia mobilne). Funkcja DigiTtag pozwala na wygenerowanie w łatwy sposób (poprzez podwójne kliknięcie) unikatowego adresu URL, który odwołuje się do wybranego fragmentu obrazu cyfrowego, co powinno ułatwić pracę z graficznymi obiektami cyfrowymi publikowanymi w repozytoriach cyfrowych. Taki link można umieścić i opisać we własnych notatkach, bazach danych lub podzielić się nim w serwisach społecznościowych.

Funkcjonalność jest efektem prac twórców serwisu Digitalizacja.pl. Opiera się na wykorzystaniu zmodyfikowanych bibliotek javascriptowych systemu Zoomify oraz biblioteki jQuery, dzięki czemu możliwe jest przekazanie parametrów (współrzędnych oraz stopnia powiększenia) w adresie URL danego obrazka. Przykładowy adres: http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/29259/2449-IV.B.htm?z=100&x=5208&y=4337&p=2449-IV.B_01

Informacje do znaku ? są adresem URL publikacji, a kolejna część zawiera informacje o współrzędnych wybranego fragmentu. Dodatkowo w adresie można ręcznie dodać parametr **f=1**, wyświetlający publikację w trybie *full screen*, oraz parametr **t**, który pozwala opóźnić zbliżanie obrazu w przypadku, gdy użytkownik będzie korzystał z wolniejszego łącza. Szczegółowy opis parametrów dostępny jest na stronie <http://www.digitag.pl>. Tam też dostępne są pliki przeglądarki, które można pobrać bez opłat.

Słowa – klucze: globalna sieć internetowa, indeksowanie, generowanie, obraz cyfrowy.

DIGITAG – THE FUNCTION OF GENERATING URL LINKS FOR SELECTED IMAGE SITES IN ZOOMIFY HTML5 PUBLICATIONS

Rafał Raczyński, Marcin Szala

A catalogue description of an object is the basic way of gathering information about its contents and form. The detailed nature of a description exerts an essential impact upon the possibility of identifying objects. In an era of digitisation there exist assorted functionalities assisting catalogue description systems, e.g. optical character recognition (OCR) for material containing a text. Consequently, the contents of objects accessible on the global web can be indexed by popular search engines.

Graphic collections encounter greater difficulties as regards this type of functionality in digital publications. Etchings, photographs, and historical maps, especially those with a view or a panorama, contain a large number of elements. There emerges the problem of indexing a selected and enlarged fragment of an object, which could be the topic of a search or study conducted by users within a differed context, e.g. the appearance of buildings.

A certain proposal for solving this problem is the DigiTag function (<http://www.digitag.pl>) based on Zoomify HTML5 publications. It makes it possible to easily generate (a double click) a unique URL address referring to a chosen fragment of the digital image. Such a link can be placed and described in one's notes and databases or shared on social networking services.

Functionality is the effect of the work performed by the authors of the Digitalizacja.pl. service based on modified Java Script libraries of the Zoomify system and the jQuery library, and making it possible to transmit the parameters (coordinates and zoom level) of a given image on the URL address.

An example of an address: http://www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/29259/2449-IV.B.htm?z=100&x=5208&y=4337&p=2449-IV.B_01; a detailed description of the parameters and a viewer to download are available on: <http://www.digitag.pl>

Keywords: global web, indexing, generating, digital image.

Rafał Raczyński

Absolwent Politechniki Wrocławskiej na kierunku Informatyka, od 2005 pracownik Oddziału Komputeryzacji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, współpracownik serwisu Digitalizacja.pl; specjalizuje się głównie w administracji systemami bazodanowymi oraz udostępnianiu zdigitalizowanych materiałów (administracja bibliotekami cyfrowymi i systemami archiwalnymi, tworzenie dedykowanych narzędzi wspomagających); email: rafal.raczynski@bu.uni.wroc.pl

Marcin Szala

Od 2004 pracownik Pracowni Reprografii i Digitalizacji Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu; zajmuje się zagadnieniami związanymi z digitalizacją i udostępnianiem obiektów graficznych; współtwórca serwisu Digitalizacja.pl; były członek Zespołu Ekspertów ds. Digitalizacji Muzealiów, powołanego przez NIMOZ; email: marcinszala@gmail.com

Muz.,2013(54): 178-179
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 12.2012
data akceptacji – 01.2013

Leszno, 12.12.2012 r.

Paweł Klak
ul. Kolbego 76
64-115 Świąciechowa

Szanowny Pan
Redaktor Naczelny „Muzealnictwa”
Piotr Majewski

SPROSTOWANIE

Uwagi Pana Roberta Sitnika poczynione do artykułu mojego autorstwa, który ukazał się w Muzealnictwie 2011, nr 52, s. 54-60 zawierają przekłamania. W związku z powyższym proszę o publikację sprostowania w najbliższym wydaniu „Muzealnictwa” mając na uwadze Art. 31 Ustawy z 26 stycznia 1984 r. Prawo prasowe.

Treść sprostowania:

Artykuł „Praktyka digitalizacyjna zabytków i muzealiów”, opublikowany w „Muzealnictwie” 2011, nr 52, s. 54-60 powstał w czerwcu 2011 roku w uzgodnieniu z Panią Marią Sołtysiak, sekretarzem redakcji z ramienia najpierw KOBiDZ, a następnie Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów. Tekst został zaakceptowany pod względem merytorycznym, przeszedł stosowną korektę i autoryzację. Założenie, które przyświecało powstaniu tego artykułu było jasno sprecyzowane. To miał być i jest tekst prezentujący od strony praktycznej wyraźnie określony proces digitalizacji, miał zawierać odważnie formułowane wnioski i oceny, które wyływają z konkretnej digitalizacyjnej praktyki. A przede wszystkim tekst nie miał ambicji tekstu badawczego, naukowego, i taki być nie musiał, gdyż „Muzealnictwo” nie jest czasopismem naukowym, czyli podlegającym recenzji naukowej. Wszystkie te kwestie zostały wyjaśnione przed powstaniem tekstu, dlatego niedopuszczalna jest zastosowana w Muzealnictwie 2012, nr 53, praktyka udzielania uwag autorowi tekstu na łamach czasopisma i próba jego analizy naukowej. Nieprawidłową nową praktyką redakcyjną „Muzealnictwa” jest to, że Pan Robert Sitnik został dopuszczony do publicznego udzielania mi uwag jako ekspert od pomiaru 3D głównie z zastosowaniem metody z oświetleniem strukturalnym, na co wskazują jego rozprawy w związku ze zdobyciem kolejnych stopni naukowych oraz fakt założenia przedsiębiorstwa produkującego skanery z tą właśnie metodą. To tylko jedna z metod pomiarowych obiektów przestrzennych, ale przesadnie faworyzowana i usilnie promowana przez Pana Roberta Sitnika. I tak, niemal wszystkie uwagi Pana Sitnika do mojego tekstu naznaczone są przemożną wolą zniwelowania zalecanego przeze mnie ówczesnie skanowania laserowego (metodą przelotu wiązki oraz triangulacji) na rzecz skanowania z oświetleniem strukturalnym zabytków i muzealiów. Jednocześnie pragnę zaznaczyć, że w trakcie powstawania tekstu w czerwcu 2011 skanery 3D z oświetleniem strukturalnym nie posiadały tej szczegółowości pomiarowej i dokładności metrologicznej, którą mają zmodernizowane i obecnie produkowane skanery. Przynajmniej nie była powszechna wiedza na ten temat. Trudno byłoby pominąć także ważną kwestię wysokich kosztów finansowych skanowania 3D z oświetleniem strukturalnym, które przewyższają koszty skanowania innymi metodami. Poważnym problemem jest również skanowanie 3D z oświetleniem strukturalnym dużych powierzchni, obiektów wielkogabarytowych, a praktycznie niewykonalne pomiary w przypadku zabytków architektury, o czym Pan Robert Sitnik nawet nie wspomina. Konieczne jest wówczas skanowanie w częściach, a cyfrowy materiał końcowy dużych brył jest tak przeladowany danymi, że niemal niemożliwy do obróbki poza jedynie komercyjnymi programami.

Zapewne czas, w którym ukaże się to sprostowanie wniesie kolejne fakty w zakresie danych technicznych, przewyższających parametry sprzętu dostępnego w grudniu 2012 roku. Warto zatem sprecyzować stan obecny. Skanery pomiarowe 3D pracujące metodą odbicia wiązki lasera szeroko stosowane w architekturze oferują maksymalną szczegółowość do 2,5 mm przy odległości skanowania do 0,6 m, a także z prędkością skanowania do 976.000 punktów na sekundę i dokładnością +/- 2 mm/25 m. Skanery pomiarowe 3D pracujące metodą triangulacji laserowej oferują szczegółowość do 0,2 mm z prędk-

kością do 81.920 punktów na sekundę i dokładnością między 0,16 a 0,37 mm w zależności od odległości skanowanego elementu od urządzenia. Skanery pomiarowe 3D pracujące metodą triangulacji z oświetleniem strukturalnym oferują szczegółowość do 0,01 mm z prędkością skanowania około 1.000.000 punktów na sekundę i dokładnością do 0,007 mm przy skanowaniu powierzchni o wymiarach 0,5 m x 0,5 m. W związku z powyższym, na obecnym etapie rozwoju technik pomiarowych 3D należy uznać skanery z oświetleniem strukturalnym za lepiej dostosowane do potrzeb muzealników niż skanery, które pracują metodą triangulacji laserowej, chociaż nadal niedoskonałe w zakresie wiernego, rzeczywistego odwzorowania wyglądu oraz niemożliwe przy pomiarach brył wielkogabarytowych. Skanery laserowe wykorzystujące metodę triangulacji laserowej mają dziś większe zastosowanie w inżynierii odwrotnej, kontroli Part-to-CAD dla celów przemysłowych, aniżeli w muzealnictwie.

W żadnym miejscu mojego artykułu nie kwestionuję ogromnej roli dokumentacji fotograficznej, która uzupełnia dokumentację 3D, co Pan Robert Sitnik czyni za uwagę do mojego tekstu. Poświęcam raczej dużo miejsca tzw. digitalizacji fotograficznej 2/3D, niejednokrotnie określając ten sposób dokumentacji wyglądu zbiorów muzealnych za doskonały w cyfrowym odtworzeniu rzeczywistej tekstury i koloru (barwy, jak chce Pan Robert Sitnik). Napisałem, że niewystarczające stały się już metody dokumentacji zabytków i muzealiów przy użyciu prostych kompaktowych aparatów fotograficznych, dalmierzy czy niwelatorów. Niesłusznie też czyni Pan Sitnik uwagę odnośnie akapitu po punktach opisujących proces digitalizacji na str. 55 jakoby miał stwierdzić, że *najdoskonalsze odtworzenie tekstury i barwy obiektu możliwe jest dzięki zastosowaniu skanowania laserowego 3D*. W moim artykule nie ma takiego zdania. W kolejnym akapicie piszę o skanowaniu laserowym 3D jako najdoskonalszym sposobie na uchwycenie kształtu, konkretnych wymiarów obiektu zabytkowego, a nie barwy. Zresztą te dwie metody dokumentacji zabytków są w moim tekście wyraźnie podzielone na dokumentację fotograficzną, wizualną i dokumentację 3D, kształtu, geometrii. Tylko w jednym przypadku mowa jest o tzw. 3D w przypadku dokumentacji fotograficznej, gdy jej efektem jest przygotowanie interaktywnej prezentacji 3D na bazie wielu fotografii, która daje możliwość oglądania zdigitalizowanego obiektu z niemal każdej strony, dając złudzenie przestrzenności.

Pan Robert Sitnik czyni mi uwagę, jakoby miał mylić *technikę skanowania laserowego 3D z metodą czasu powrotu wiązki*. Tymczasem w moim tekście nie zastosowałem podobnego podziału. Dziwnie brzmi zresztą ten proponowany podział, gdyż technika skanowania metodą czasu powrotu wiązki należy do technik skanowania laserowego 3D. Należy zatem rozróżnić technikę skanowania 3D metodą czasu powrotu wiązki laserowej od metody triangulacji laserowej. Oczywiście jest, że w związku z podziałem metody te działają na innej zasadzie fizycznej. Nie wyjaśniłem tego, gdyż byłby to temat na oddzielny artykuł z dziedziny nauk ścisłych.

Na koniec pragnę przyznać się do błędnego sformułowania, jakoby w kwietniu 2011 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie miała miejsce pierwsza w kraju próba digitalizacji zabytków i muzealiów. Takie próby były podejmowane wcześniej, a ta w kwietniu 2011 roku była jedną z wielu, choć przeprowadzona kompleksowo przy użyciu trzech typów urządzeń, a każde pracujące odmienną metodą rejestracji wymiaru i wyglądu. To właśnie było powodem uznania próby digitalizacji za pierwszą profesjonalną.

Paweł Klak

DISCLAIMER

Paweł Klak

Remarks by Mr Robert Sitnik on my article published in "Muzealnictwo" no. 52/2011, pp. 54-60, contain distortions. Consequently, I request that the next issue of "Muzealnictwo" must include a disclaimer in accordance with Art. 31 of the Press Law Act, January 26, 1984.

Paweł Klak

Historyk sztuki i filozof, pracownik naukowy Wyższej Szkoły Humanistycznej w Lesznie, doktorant na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, prezes zarządu Stowarzyszenia Rozwoju Digitalizacji Dóbr Kultury w Poznaniu, ekspert ds. digitalizacji w firmie SCANNING 3D; e-mail: biuro@digitalizacja.info



EDUKACJA W MUZEACH

education in museums



MUZEA I UCZENIE SIĘ PRZEZ CAŁE ŻYCIE. PODRĘCZNIK EUROPEJSKI. POWODY SUKCESU REDAKCYJNEGO

Margherita Sani

Istituto Beni Culturali Regione Emilia Romagna

Książka *Muzea i uczenie się przez całe życie. Podręcznik europejski*, opublikowana w 2007 r. jako jeden z rezultatów, finansowanego przez UE projektu o tej samej nazwie, została nadzwyczaj dobrze przyjęta przez specjalistów od muzealnictwa w całej Europie – tak dobrze, że została wkrótce przetłumaczona na wiele języków, z inicjatywy instytucji kulturalnych mających siedziby we Włoszech, Niemczech, na Łotwie, w Rosji i Armenii. Wkrótce zostanie przetłumaczona i opublikowana również w Polsce.

Wielu kolegów, którzy pracowali nad jej wydaniem, i ja, wraz z moimi współredaktorami Kirsten Gibbs i Jane Thompson, zastanawialiśmy się nad przyczynami takiego sukcesu. Nawet dzisiaj zauważamy, że pomimo upływu sześciu lat i zestarzenia się tego podręcznika, jego treść wciąż wydaje się aktualna i ważna dla fachowców z dziedziny

1. Polskie wydanie podręcznika ukaże się niebawem nakładem Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów

1. The Polish edition of the handbook will be published soon by the National Institute of Museology and Collections Protection



ny muzealnictwa w Europie i poza Europą. Co takiego czyni tę publikację tak znaczącą?

Kiedy powstał finansowany przez Grundtvig projekt „LLML – Uczenie się w muzeach przez całe życie”, mieliśmy na myśli jasny cel. Wiedzieliśmy, dzięki wcześniejszym badaniom, że profesja edukatora muzealnego stoi wobec nowych wyzwań i przechodzi znaczący rozwój spowodowany dużymi zmianami w postrzeganiu społecznej roli muzeów, zwiększającym się znaczeniem publiczności i wyzwaniami wynikającymi stąd, że nowe, publiczne muzea muszą służyć: przesiedleńcom, niepełnosprawnym, społecznie wykluczonym, ale również dorosłym, którzy chcą zwiedzić muzeum po to, by zrozumieć, mieć wgląd, zainspirować się lub po prostu dla przyjemności zwiedzania.

Wiedzieliśmy również, że muzealnicy realizujący zadania edukacyjne lub dydaktyczne koncentrowali się głównie na najbardziej oczywistej publiczności, tj. na młodzieży szkolnej. Nie mieli narzędzi umożliwiających obsługę nowych grup publiczności, musieli zapoznać się z nowymi narzędziami i metodologiami, dotrzeć do studyjnych przypadków najlepszych praktyk i wymieniać się doświadczeniami z kolegami.

Jednocześnie byliśmy świadomi znaczenia, jakie polityka europejska nadawała uczeniu się przez całe życie. Koncepcja uczenia się przez całe życie oraz koncepcja „społeczeństwa uczącego się” były podstawą różnych dokumentów wydawanych w tym czasie przez Komisję Europejską, poczynając od tzw. Strategii lizbońskiej (marzec 2000), których celem było uczynienie Unii Europejskiej najbardziej konkurencyjną gospodarką na świecie do roku 2010, poprzez inwestowanie w zasoby ludzkie, zwalczanie społecznego wykluczenia i zachęcanie do nowego podejścia do edukacji oraz poprzez szkolenia.

W naszym rozumieniu, muzea, które były miejscami edukacji już od swojego powstania, mogły również odgrywać doniosłą rolę w dziedzinie uczenia się przez całe życie, jeżeli tylko edukatorzy muzealni otrzymaliby odpowiednie informacje i przeszkolenie. Finansowanie zapewnił Program Grundtviga „Uczenie się przez całe życie”, a my z tego skorzystaliśmy.

Zatem nasz projekt powstał jako wsparcie zawodu muzealnika i miał na celu projektowanie, dostarczanie oraz rozpowszechnianie materiałów szkoleniowych i dydaktycznych dla edukatorów muzealnych, stojących wobec nowych wyzwań. W swoich działaniach korzystał z dobrych praktyk wypracowanych na poziomie europejskim, badań przypadków bezpośrednio doświadczonych lub zebranych przez partnerów, jak również z wkładu doświadczonych szkoleniowców z tej branży. Aby ocenić oczekiwania i potrzeby podmiotów działających w tej dziedzinie pod kątem rozwoju zawodowego, projekt został rozpoczęty dogłębną analizą, mającą na celu określenie potrzeb szkoleniowych edukatorów muzealnych. Potrzeby te okazały się następujące:

- dysponowanie bieżącą wiedzą na temat teorii i podejścia do kształcenia dorosłych;
- uzyskanie wglądu w czynniki społeczne i polityczne, które kształtują i ograniczają doświadczenia uczących się;
- opracowanie programów rozwoju pomagających promować umiejętności kreatywnego myślenia;
- opracowanie programów samodzielnego szkolenia;

- komunikacja z dorosłą publicznością za pomocą nowatorskich podejść i technik;
- efektywne dokumentowanie projektów i działań dla celów budowania sieci kontaktów i rozpowszechniania jako elementu refleksyjnej oceny;
- dokonanie oceny wpływu uczenia się na dorosłych uczestniczących w działalności muzeów;
- budowanie sieci kontaktów z partnerami zewnętrznymi, publicznością oraz swoimi odpowiednikami, lokalnie, regionalnie, na skalę krajową i międzynarodową;
- zarządzanie zmianą.

Biorąc powyższe pod uwagę, opracowaliśmy cztery kursy szkoleniowe, które zrealizowaliśmy w trakcie dwóch lat trwania projektu. Podręcznik był pochodną zarówno materiałów przygotowanych na szkolenie, jak i wkładu ze strony kolegów z różnych krajów europejskich. Próbuje on ująć wszystkie obszary tematyczne, które odnoszą się do projektowania i prowadzą działania edukacyjne z dorosłymi uczniami w muzealnym otoczeniu: od teorii uczenia się do charakterystyki i motywacji osób dorosłych, od zagad-



2. Ilustracja projektu „W każdej opowieści jest ogród”, Ogród Botaniczny w Turynie, Dział Biologii Roślin

2. Image from the project “There’s a garden in every story”, Botanical Garden of Turin, Department of Plant Biology

nień metodologicznych odnoszących się do badania grupy docelowej i oceny wyników nauki do wyzwań związanych z pracą zespołową i tworzenia efektywnych partnerstw, do pomocy potrzebującym jako sposobu kontaktu z grupami, które zazwyczaj nie odwiedzają muzeów z powodu barier ekonomicznych lub społecznych, braku zaufania, wykluczenia społecznego, etc.

Sednem podręcznika jest część, w której prezentowane są metody pracy ze zróżnicowanymi grupami dorosłych – rodzinami, młodymi ludźmi, starszymi ludźmi, grupami korporacyjnymi, grupami wykluczonych i osobami upośledzonymi pod względem uczenia się – oraz ilustrowane są przypadki studyjne. Ta część – wraz z rozdziałami omawiającymi style uczenia się oraz środowisko muzealne – czy-



3. Uczestnicy projektu „Wybierz fragment”, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Modenie

3. Portrait of participants in the project “Choose the Piece”, Archaeological and Ethnological Museum of Modena

ni, moim zdaniem, tę publikację tak wartościową dla osób działających w dziedzinie edukacji związanej z muzeami i dziedzictwem.

Środowisko muzealne

Podręcznik poświęca jedną część przestrzeni fizycznej, w którą wchodzi ludzie przekraczając drzwi muzeum. Wszyscy wiemy, jak ważne są pierwsze wrażenia, nie tylko w spotkaniach z osobami, ale również przy wchodzeniu w kontakt z przestrzenią, budynkiem po raz pierwszy. Czy miejsce to zachęca do wejścia? Onieśmiela? Czy budzi we mnie chęć jego zwiedzenia, czy też mnie odrzuca? Czy czuję się swobodnie, czy jest ono żywe, czy też zakurzone i nudne? Dorośli często zwiedzają muzea samotnie, uczą się dużo samodzielnie, a to oznacza, że muzea, jako miejsca nieformalnego i indywidualnego uczenia się, powinny starać się zaoferować zwiedzającym najlepsze możliwe warunki wspierające proces uczenia się. Środowisko muzealne odgrywa ważną rolę w promowaniu rozumienia dzieł, skutecznym pobudzaniu ciekawości intelektualnej użytkowników i angażowaniu ich w wyjątkowe doświadczenie, bogate w wartości kulturalne i emocjonalne. Zwiedzający, którzy czują komfort fizyczny, są miło witani i zorientowani w przestrzeniach muzeum, odczuwają w rezultacie większą satysfakcję z wizyty i więcej się uczą.

Komfort fizyczny zwiedzających jest zatem warunkiem koniecznym dla kontekstu, który ma skłaniać do nauki. Można tego dokonać poprzez stworzenie zachęcającego i dostępnego środowiska z jasnymi i skutecznymi oznaczeniami, obszarami wypoczynku, zapewnionymi odpowiednimi środkami interpretacyjnymi i zasobami służącymi do nauki oraz poprzez mądre i odkrywcze wykorzystanie multimediów. A najlepszą drogą dla zorganizowania tego w sposób właściwy są konsultacje z różnymi grupami potencjalnej publiczności.

Style uczenia się

O żadnym środowisku muzealnym ani ekspozycji nie można powiedzieć, że są właściwe, jeżeli nie uwzględniamy

różnic wśród zwiedzających. Dorośli uczą się na różne sposoby, wnosząc do tego procesu różny zasób wiedzy lub doświadczeń, a zatem muzea, które chcą stymulować naukę, muszą skoncentrować się na uczących się i znaleźć sposoby na wprowadzenie ich w samo sedno tego, czego mają doświadczyć. Dużo pracy wykonano w muzeach i szkołach wyższych poprzez opracowanie skutecznych metodologii, uczenie się z dobrych praktyk i dzielenie się pozytywnymi doświadczeniami z kolegami. Najlepsze muzea poświęciły dużo uwagi badaniom zwiedzających i ich preferencjom, wypracowując skuteczne metody pracy z publicznością poprzez zastosowanie teorii i stylów uczenia się. Po przedstawieniu przeglądu różnych teorii uczenia się i sposobów podejścia do tematu muzeów podręcznik koncentruje się na przemysleniach Davida Kolba.



4. Wystawa zaprojektowana wedle teorii nauczania Davida A. Kolba

4. An exhibition designed according to David A. Kolb's learning theory

Stosunkowo prosta propozycja Kolba polega na tym, by nie wszyscy uczyli się w ten sam sposób. Sugeruje on, że każdy ma jakiś preferowany styl uczenia się, a często kombinację więcej niż jednego stylu spośród czterech możliwych. Styl uczenia się preferowany przez daną osobę determinuje podejście tej osoby do procesu uczenia się. Idee Kolba wydają się dobrze odnosić do tego, co się dzieje w muzeach, jako że zwiedzający demonstrują różny stosunek do wystaw, ponieważ mają różne preferencje odnoszące się do stylu uczenia się. Bardzo często nie podchodzą do wystawy w sposób, w jaki została ona pomyślana. Dlatego też, aby stworzyć najlepszy klimat umożliwiający naukę, należałoby zapewnić, by wystawy i prezentacje w muzeach oferowały składniki, które łączą się z każdym stylem uczenia się.

Kolb identyfikuje cztery typowe rodzaje uczących się:

- *Marzyciel*, który ma skłonności do wykorzystywania konkretnych doświadczeń i refleksyjnych obserwacji, ma wyobraźnię i jest w stanie rozpatrywać konkretne sytuacje z wielu perspektyw, wywodząc rozumienie raczej z obserwacji, niż z działania.

- *Myśliciel*, który korzysta z abstrakcyjnej konceptualizacji i refleksyjnej obserwacji, mniej koncentruje się na ludziach, a bardziej na ideach i abstrakcyjnych koncepcjach.

- *Decydent*, który ma skłonności do korzystania z abstrakcyjnej konceptualizacji i aktywnego eksperymentowania, ma zdolność do angażowania się w rozwiązywanie

problemów, podejmowanie decyzji i praktyczne zastosowanie idei.

– *Działacz*, który korzysta z konkretnych doświadczeń i aktywnego eksperymentowania i którego główna siła po-



lega na dokonywaniu rzeczy, realizacji planów i zadań oraz angażowaniu się w nowe doświadczenia.

Podręcznik pokazuje zdjęcia obrazujące sposób, w jaki te różne style uczenia się zostały przełożone na konkretne aranżacje wystaw w Holandii, gdzie wiele muzeów organizujących ekspozycje zostało zainspirowanych przez teorię Kolba.

Praca ze zróżnicowaną publicznością: starsi ludzie

Wśród zróżnicowanej, dorosłej publiczności obsługiwanej przez muzea podręcznik koncentruje się m.in. na ludziach starszych. Niezaprzeczalnie, w całej Europie procent starszych dorosłych w stosunku do osób w wieku produkcyjnym stale rośnie. „Siwienie Europy” zostało użyte jako metafora dla opisanego zjawiska. Wyzwania starzejącej się populacji wołają o nowe strategie i nowe sposoby tworzenia struktur społecznych, pod względem ekonomicznym i społecznym, ale stawiają też nowe pytania instytucjom kultury: uczenie się poprzez poznawanie dziedzictwa może stanowić element sprostania temu wyzwaniu. Muzea i dziedzictwo mogą być wykorzystane jako narzędzia w procesach społecznych, a uczenie się dziedzictwa może wychodzić poza uczenie się o faktach historycznych, włączając zwiększenie wartości, odczucia, postawy i zdolność do refleksji.

Rzeczywiście, są dowody na to, że uczestnictwo w kulturze jest dobrą inwestycją w dobrobyt starzejącej się populacji.

Podręcznik prezentuje wiele przypadków studyjnych, gdzie muzea zaangażowały starszych ludzi w eksperymenty testujące umiejętności tworzenia sztuki, ale również pod kątem możliwości ich wykorzystania jako kuratorów wystaw lub mediatorów dzieł sztuki wobec ogółu publiczności. Przechodząc do oceny takich działań przez uczestników, wrażenie robi fakt, że dobre samopoczucie wysunęło się na czoło, jako temat kluczowy. Uczestnicy zadeklarowali, że biorąc udział w programach lepiej się poczuli, zarówno fizycznie, jak i psychicznie, i że w rezultacie spodziewają się żyć dłużej i zdrowiej. Doznali oni poczucia własnej tożsa-

5. Obiekt zaprojektowany wedle teorii nauczania D.A. Kolba – *marzyciel*

5. An exhibit designed according to Kolb's learning theory – *the dreamer*

6. Obiekt zaprojektowany wedle teorii nauczania D.A. Kolba – *myśliciel*

6. An exhibit designed according to Kolb's learning theory – *the deliberator*

7. Obiekt zaprojektowany wedle teorii nauczania D.A. Kolba – *decydent*

7. An exhibit designed according to Kolb's learning theory – *the decider*

8. Obiekt zaprojektowany wedle teorii nauczania D.A. Kolba – *działacz*

8. An exhibit designed according to Kolb's learning theory – *the doer*



9. Zajęcia w Muzeum Narodowym Sztuki Łotewskiej

9. Activities at The Latvian National Museum of Art



10. Dzięki uprzejmości Glasgow Museums – Glasgow Life

10. Courtesy of Glasgow Museums – Glasgow Life

(Fot. 3 – P. Terzi, 4-8 – I. Pel, Muzeum Uniwersytetu w Utrechcie)

mości i pewności siebie. Są to cechy świadczące o „uczeniu się poprzez dziedzictwo” w przeciwieństwie do uczenia się „o dziedzictwie”.

Organizując działania muzealne dla starszych ludzi należy jednak uwzględnić wiele elementów: program musi być dobrze przygotowany i rozwijać się na bazie sygnałów wysyłanych przez jego uczestników, powinien pozwalać im na badanie nowych form ekspresji i osobistej kreatywności, przez cały czas powinien być uwzględniany element socjalny, miejsce powinno być łatwo dostępne, należy też pamiętać o dostatecznej liczbie przerw wypoczynkowych oraz o tym, aby teksty były łatwe do czytania pod względem rozmiaru czcionki i układu. I co najważniejsze, nie należy podchodzić stereotypowo do starszych uczestników, zakładając, że pewnymi tematami będą oni zainteresowani, a pewnymi nie. Powinny odbywać się z nimi bieżące konsultacje, dotyczące ich indywidualnych potrzeb w zakresie nauki.

Praca ze zróżnicowaną publicznością: grupy rodzinne

W zależności od rodzaju muzeum grupy rodzinne mogą stanowić od 25 do 40%, czasami nawet 60% zwiedzających. Proporcje te są szczególnie ważne w przypadku muzeów specjalizujących się w nauce i w nauce przyrodniczej.

Grupy rodzinne chodzą do muzeum, aby wspólnie się czegoś dowiedzieć, traktując to jako formę wspólnego spędzenia czasu i zrobienia czegoś w sensie edukacyjnym. Ten rodzaj uczenia się opisywany jest często jako międzypokoleniowy, społeczny lub wspólny. Cementuje on relacje rodzinne i polega na interakcji między jej członkami. Członkowie rodziny spędzają czas na rozmowie, dzieląc się tym, co wiedzą i tym, czego się dowiedzieli. Dorośli w grupie ułatwiają dzieciom uczenie się, ale jednocześnie mogą się uczyć od młodszych członków grupy, zwłaszcza gdy trzeba korzystać z komputerów lub urządzeń interaktywnych.

Podręcznik daje wiele wskazówek na temat tego, jak przyciągnąć i zatrzymać zwiedzających w grupach rodzinnych. Ponieważ rodziny postrzegają odwiedzenie muzeum jako działanie zarówno towarzyskie, jak i edukacyjne, najważniejsze jest, by oczekiwały one, że wizyta w muze-

um będzie i dobrą zabawą, i nauką. Głównym czynnikiem sukcesu wydaje się zapewnienie odpowiednich zajęć. Doznania dotykowe, rysowanie i wykonywanie przedmiotów, pakiety edukacyjne, odtwarzanie wydarzeń historycznych i przedstawienia dramatyczne, zajęcia oparte na komputerach, efektywna interaktywność i eksperymenty stanowią ważne czynniki motywacyjne, które zachęcają rodziny do wizyty w muzeum. Materiały edukacyjne powinny być zaprojektowane tak, by dorośli używali ich wspólnie z dziećmi i często w podwójnej ilości, tak by można było zabrać je do domu. Nawet prosta lista pytań rozszerzających, którą można zabrać do domu, może pogłębić doświadczenia rodziny w uczeniu się poprzez stymulowanie dalszej dyskusji o wystawie albo serii przedmiotów.

Praca ze zróżnicowaną publicznością: uczenie się międzykulturowe

Dzisiejsze społeczeństwa międzykulturowe stoją wobec wyzwania promowania integracji i pełnego poszanowania współistnienia wspólnot i praktyk kulturalnych. Miejscami, gdzie różne kultury są dokumentowane materialnymi dowodami wytworzonymi przez nie w ciągu wieków, gdzie te kultury są badane, gdzie wiedzę udostępnia się społeczeństwu na wiele różnych sposobów, są właśnie muzea. Są one miejscem badań, łączenia przeszłości z teraźniejszością, rzeczy odległych i bliskich. Są to również miejsca, gdzie zadawane są pytania i prowadzona jest debata. Wiedza, jaką tworzą może pomóc w zrozumieniu kultur i tożsamości kulturowych, promując wzajemne uznanie i szacunek. Muzeum, które zastanawia się nad swoją rolą promującą międzykulturowe uczenie się, jest instytucją zdolną nie tylko do mówienia, ale również do słuchania swojej publiczności, kierowaną potrzebami i oczekiwaniami zwiedzających, personelu, szerszej społeczności i udziałowców. Wreszcie, muzeum to nie tylko zbiór cennych przedmiotów, ale przede wszystkim miejsce rozmaitych kontaktów społecznych.

Podręcznik podaje przykłady muzeów, które rozwinęły swój potencjał jako miejsca spotkań i międzykulturowego dialogu, poprzez dywersyfikację zarówno swoich programów, jak i personelu. W szczególności koncentruje się on

na programach nauczania języków – muzea muszą zapewnić warunki do uczenia się drugiego języka poprzez przedmioty, dzieła sztuki i ekspozycje, które wspierają uczenie się historii i kultury danego kraju i powodują natychmiastowe reakcje, wspomnienia lub kulturowe punkty odniesienia.

* * *

Jak widać z przedstawionych przykładów, *Podręcznik europejski* został zaprojektowany jako bardzo praktyczne narzędzie, z dużą liczbą przypadków studialnych i tabel punktujących najważniejsze sprawy, by krótko podsumować sedno każdego tematu i umożliwić jego zastosowanie w praktyce. Został on również pomyślany tak, by mógł być używany w kontekstach szkoleniowych oraz jako narzędzie wspomagające planowanie i realizację programów, a także długoterminowe planowanie strategiczne.

„Uczenie się w muzeum przez całe życie” („Lifelong Museum Learning”), które wygenerowało ten podręcznik, było pierwszym z wielu projektów finansowanych przez Program Grundtviga „Uczenie się przez Całe Życie” („Lifelong Learning Grundtvig Programme”). Niektóre z poruszonych w owym programie zagadnień zostały podjęte bardziej szczegółowo, opracowane przez kolejne programy: „Muzea jako Miejsca Dialogu Międzykulturowego” („MAP for ID”), 2007–2009; „Ochotnicy na rzecz Dziedzictwa Kulturowego” („VoCH – Volunteers for Cultural Heritage”),

2007–2009; „Muzea Organizują Spotkania Edukatorów Osób Dorosłych” („MuMAE – Museums Meet Adult Educators”), 2009–2010 i „Uczące się Muzeum” („LEM – The Learning Museum”), 2010–2013.

Sieć finansowana przez Grundtviga skupiła 23 organizacje partnerskie i 50 partnerów stowarzyszonych z 25 różnych krajów, w tym z Argentyny i Stanów Zjednoczonych. W czasie trzech lat swojego istnienia LEM, przy udziale pięciu grup roboczych, zbadał i dokonał eksploracji wszystkich obszarów edukacji dorosłych w muzeach, zorganizował wizyty studyjne i wymiany personelu, zorganizował pięć konferencji międzynarodowych oraz promował wymianę informacji i dobrych praktyk na stronie internetowej www.lemproject.eu.

Przed wszystkim jednak przyczynił się do rozwoju i konsolidacji europejskiej wspólnoty zawodowej edukatorów z dziedziny muzealnictwa i dziedzictwa, którą zapoczątkował program „Uczenie się w muzeum przez całe życie” („Lifelong Museum Learning”).

Podręcznik *Muzea i uczenie się przez całe życie (Lifelong Learning in Museums)* stanowił początek procesu rozwoju zawodowego, wymiany informacji i tworzenia sieci kontaktów dla wielu kolegów w całej Europie, korzystania z ich wkładu i zaangażowania. I ta właśnie wieloletnia ciągłość dowodzi wartości prac podjętych w 2005 r. i wyjaśnia, dlaczego są one wciąż aktualne.

Słowa – klucze: podręcznik, całe życie, społeczeństwo uczące się, społeczne wykluczenie, szkolenia edukatorów, kreatywne myślenie, nowatorskie techniki, zarządzanie zmianą.

LIFELONG LEARNING IN MUSEUMS. A EUROPEAN HANDBOOK. REASONS FOR AN EDITORIAL SUCCESS

Margherita Sani

When published in 2007 as one of the outputs of the EU funded project bearing the same name, *Lifelong Learning in Museums. A European Handbook* was received extremely well by museum professionals all over Europe, so much so that it was later translated into several languages on the initiative of cultural institutions based in Italy, Germany, Latvia, Russia, and Armenia. Soon it will be translated and published also in Poland.

Many colleagues who collaborated with its production and I, along with my co-editors Kirsten Gibbs and Jane Thompson, questioned the reasons for such success. Even today, we notice that regardless the fact that six years have gone by the Handbook has aged quite well and its content still seems current and relevant for the museum professional community in Europe and beyond. What makes the publication so meaningful?

When the Grundtvig funded project “LLML-Lifelong Museum Learning” was conceived we had a clear goal in mind. We knew due to previous research that the museum education profession was facing new challenges and undergoing significant development as a consequence of

major changes in the perception of the social role of museums, increasing emphasis on the audience, and challenges posed by “new public” museums compelled to cater for migrants, the disabled and the socially excluded, but also adults who choose museum tours to understand, gain an insight, become inspired, or simply enjoy themselves.

We also knew that museum professionals carrying out educational and didactic tasks generally focused on the most reachable audience, that of school children. They were not equipped to deal with new target groups and needed new tools and methodologies to access best practice case studies and share experiences with colleagues.

At the same time, we were aware of the importance European policy was ascribing to lifelong learning. The concept of lifelong learning and a “learning society” underpinned various documents issued by the European Commission at the time, starting with the so-called “Lisbon strategy” (March 2000), whose aim was to make the European Union the most competitive economy in the world by 2010 by investing in human resources, combating social exclusion and encouraging a new approach to education and training.

According to our understanding, museums, which have been educational institutions since their inception, could also play a prominent role in lifelong learning as long as museum educators receive adequate information and training. Funding was available through the Lifelong Learning Programme Grundtvig and we applied.

Our project, therefore, was conceived as support for the museum profession. It aimed at designing, delivering and disseminating training and didactic material to sustain museum educators facing the assorted challenges of their work. It did so by drawing on effective practice developed at the European level, case studies directly experienced or collected by partners, and the expertise and contribution of experienced trainers. To assess the expectations and necessities of those operating in the field in terms of professional development the project started out with an in-depth analysis to identify the training needs of museum educators. The requirements turned out to be the following:

- A working knowledge of adult education theories and approaches
- Gaining insight into social and political factors that shape and constrain the experiences of learners
- Developing programmes that help to promote creative thinking skills
 - Developing programmes for self-directed learning
 - Communicating with adult audiences using innovative approaches and techniques
 - Effectively documenting projects and activities for networking and dissemination purposes and as part of reflective evaluation
 - Assessing the impact of learning on adults participating in museum activities
 - Building networks with external partners, audiences and peers locally, regionally, nationally and internationally
 - Managing changes

With this point of departure we developed four training courses delivered during the two years-long project. The Handbook was derived both from the material produced for training and from other contributions made by colleagues from different European countries.

Its various sections try to cover all the subject areas relevant to designing and carrying out educational activities with adult learners in a museum setting: from learning theories to the characteristics and motivations of adults, and from methodological issues related to researching the target audience and evaluating learning outcomes to the challenges of teamwork and creating effective partnerships as a way of making contact with groups that do not usually visit museums because of economic or social barriers, lack of confidence, social exclusion, etc.

The basic core of the Handbook is the section presenting methods for working with diverse adult audiences – families, young people, older people, corporate groups, excluded audiences and individuals with learning disabilities – and illustrating case studies. This section, along with chapters on learning styles and the museum environment, makes, in my opinion, the publication so valuable for practitioners dealing with museum and heritage education.

The Museum Environment

The Handbook devotes a section to the physical space encountered when entering a museum. We all know how important first impressions are not only while meeting individuals but also when making first contact with space and a building. Is it welcoming? Intimidating? Does it make me want to explore it, or does it reject me? Do I feel at ease, is it lively or dusty and boring? Adults often visit museums alone and learn on their own, and this means that museums, conceived as places of informal and individual learning, should strive to offer their visitors the best possible conditions to support the learning process. The museum environment plays an important role in promoting an understanding of the exhibits, effectively raising the intellectual curiosity of the users and involving them in a unique experience rich in cultural and emotional values. Visitors who feel physically comfortable, welcomed and orientated in museum space will enjoy their visit and consequently learn more.

The physical comfort of the visitors is, therefore, a prerequisite for a context that aims at being conducive to learning. This can be achieved by creating a welcoming and accessible environment with clear and effective signposting and rest areas, providing adequate interpretation devices and learning resources, and using multimedia in a wise and inventive way. And the best way to get this right is by consulting with different potential audiences.

Learning styles

No museum environment or display can be said to be appropriate if it does not take the differences of the visitors into account. Adults tend to learn in assorted ways and bring various amounts of knowledge or experiences with them; therefore, museums wishing to stimulate learning need to focus on learners and find ways of introducing them to what is to be experienced. Much work has been done in museums and higher education institutions developing successful methodologies, learning from suitable practice, and sharing successes with colleagues. The best museums have paid increased attention to visitor research and preferences, and developed successful ways of working with audiences by applying learning theories and styles. After an overview of different learning theories and approaches applied to museums the Handbook concentrates on David Kolb's relatively simple proposal, namely, that not everyone learns in the same way.

Kolb suggested that everyone has a preferred learning style or sometimes a combination of more than one learning style out of a possible total of four. An individual's preferred learning style determines how he or she approaches the learning process. The ideas propounded by Kolb seem to relate well to what happens in museums, since visitors demonstrate different attitudes towards exhibitions due to assorted preferred learning styles. Very often they do not react to an exhibition in the way in which it was conceived or designed. Therefore, in order to create the best possible opportunity for learning the arrangement of museum exhibitions and presentations should offer ingredients related to each learning style.

Kolb identified four main typical learners:

– *the dreamer* who tends to make use of concrete expe-

rience and reflective observation, is imaginative and able to view concrete situations from many perspectives, and derives understanding through observation rather than action,

– *the deliberator* who makes use of abstract conceptualisation and reflective observation, is less focused on people and more concerned with ideas and abstract concepts,

– *the decider* who tends to make use of abstract conceptualisation and active experimentation, and has the ability to get involved in problem solving, decision making and the practical application of ideas,

– *the doer* who makes use of concrete experience and active experimentation and whose greatest strength lies in doing things, carrying out plans and tasks and getting involved in new experiences.

The Handbook exemplifies how these different learning styles were translated into actual displays held in The Netherlands, where several museums have been inspired by Kolb's theory while staging exhibitions.

Working with diverse audiences: older people

Among the diverse adult audiences that museums cater for the Handbook concentrates, i.a. on the elderly. Undeniably, all over Europe the percentage of senior citizens in relation to the workforce is steadily increasing. "The greying of Europe" has been used as a metaphor describing this phenomenon. The challenges of ageing populations call for new strategies and ways of structuring society, both economically and socially, and pose new questions addressed to cultural institutions: learning through heritage can be part of facing this challenge. Museums and heritage can be used as tools in social processes, and heritage learning can go beyond learning about historical facts so as to include increased values, feelings, attitudes and a capacity to reflect.

Indeed, there is evidence that cultural participation is a sound investment in the wellbeing of the ageing population.

The Handbook presents a number of case studies with museums engaging older people in experiments focused on artistic skills, but also on acting as exhibition curators or mediators of artworks to the general public. When evaluating such activities of the participants it is impressive to learn that wellbeing emerged as the key theme. The participants declared that by being involved in those programmes they felt better both physically and mentally, and that they expected to enjoy longer and healthier lives as a result. They experienced a sense of themselves, identity development and connectedness and gained self-confidence: this is what is meant by "learning through heritage" as opposed to "learning about heritage".

While organising museum activities for older people a number of elements have to be taken into account: the programme needs to be well structured and to evolve by taking its cue from the participants; it should allow them to explore new forms of expression and personal creativity; the social element should have high priority throughout; the venue should be easily accessible and sufficient rest stops as well as texts legible in terms of print size and positioning should be provided. And, most important, it

is imperative not to stereotype older learners by assuming that they will be interested in certain subjects, but to conduct on-going consultation on an individual basis about individual learning needs.

Working with diverse audiences: family groups

Depending on the type of museum, family groups can make up from 25% to 40% - sometimes even 60% – of its visitors. This represents a very important proportion of visitors, and is even more significant for science and natural science museums.

Family groups go to museums to find things out together, to spend time together and to do something educational. The type of learning in that context is often described as intergenerational, social or collaborative. It cements family relationships and relies on interaction among family members who spend time conversing and sharing knowledge. The presence of adults in the group facilitates children's learning; at the same time, the adults can learn from younger members of the group, especially when it comes to using computers or interactive devices.

The Handbook provides a number of tips on how to attract and retain visitors in family groups.

Since families consider touring a museum both as a social and an educational activity, the anticipation that the visit will be fun and instructive is crucial. The main success factor seems to be to provide things to do. Tactile experiences, drawing and making things, education packs, historical enactment and dramatic performance, computer-based activities, effective inter-activities and experiments are all important motivating factors that encourage families to visit. Learning material should be designed for adults to use together with children, offering families an independent attainment of knowledge by suggesting various activities, games and trails, and often becoming things to take home. Even a simple list of follow-up questions to resolve at home could enhance a family's learning experience by stimulating further discussion about an exhibition or a series of objects.

Working with diverse audiences: intercultural learning

Today's multi-cultural societies face the challenge of promoting integration and the coexistence of different communities and cultural practices.

The roles of museums and other heritage institutions have traditionally excluded those who "do not belong" and their collections have been historically formed to reflect the "identity" of nation-states rather than developed for the sake of cultural diversity or in order to enhance intercultural competence.

However, museums are also, by nature, places where different cultures are documented through material evidence produced over the centuries, where these cultures are studied, where knowledge is made available to citizens in many different ways. Museums are places of research linking past and present, distant and near; they are also places where questions are raised and debates are facilitated. The knowledge they produce can help understand cultures and cultural identities as well as foster recogni-

tion and mutual respect. A museum that rethinks its role in order to promote intercultural learning is an institution capable not only of speaking, but also of listening to its audience, guided by the needs and expectations of its actual and potential visitors, staff, broader community and stakeholders. Ultimately, it values as “heritage” not only objects or collections but, first and foremost, individuals and the richness they embody: accounts, ideas, emotions, desires, fears and hopes.

The Handbook presents examples of museums, which have developed their potential as places of encounters and intercultural dialogue by diversifying both their programmes and staff.

It concentrates in particular on language learning programmes, with museums providing an environment for learning a second language through objects, artworks and displays that support the study of the history and culture of a given country by means of material evidence, and which trigger immediate responses, memories or cultural reference points to be discussed and shared with other learners in a truly reciprocal exchange.

Conclusions

From the few examples given above it is clear that the Handbook was designed as a very practical tool, with numerous case studies and tables to sum a given discourse and render it applicable in practice.

It was also conceived to be used within training contexts and as a tool to help programme planning and delivery as well as longer-term strategic planning.

Lifelong Museum Learning, which inspired the Handbook, was the first of a number of projects funded by the Lifelong Learning Grundtvig Programme. Some of the issues it raised were taken up and developed in greater detail by its successors, MAP for ID – Museums as Places for Intercultural Dialogue (2007–2009), VoCH – Volunteers for Cultural Heritage (2007–2009), MuMAE – Museums Meet Adult Educators (2009–2010) and, finally, LEM – The Learning Museum (2010–2013), a Grundtvig funded network, which brought together 23 partner organisations and 50 associate partners from 25 different countries, including Argentina and the United States. During the three years of its duration LEM researched and explored all areas of museum adult education with five working groups and organised study visits and exchanges of personnel; it staged five international conferences and promoted the exchange of information and effective practices through its website: www.lemproject.eu.

Most of all, it contributed to the development and consolidation of the European professional community of museum and heritage educators, which Lifelong Museum Learning had initiated.

The Handbook was the starting point of on-going professional development, an exchange of information and networking for many colleagues all over Europe, taking advantage of their contribution and involvement.

And it is this continuity over the years that attests to the value of the work undertaken in 2005 and offers a possible explanation for its current rank today.

Keywords: textbook, lifelong, learning society, social exclusion, educator, training, creative thinking, innovative techniques, change management.

Margherita Sani

Pracuje w Istituto Beni Culturali Regione Emilia Romagna, gdzie odpowiada za europejskie projekty muzealne, dotyczące zwłaszcza edukacji muzealnej, kształcenia ustawicznego i dialogu międzykulturowego; członek zarządu NEMO, Sieci Europejskich Organizacji Muzealnych oraz ICTOP (Komitet ICOM ds. Szkolenia Personelu); od 2012 członek jury międzynarodowej nagrody Children Museum Award (Muzeum dla Dzieci); e-mail: MaSani@Regione.Emilia-Romagna.it

Muz., 2013(54): 191-197
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

UNIwersYTET III WIEKU. WYZWANIE I SZANSA DLA MUZEUM

Przemysław Głowacki

Stwierdzenie, że edukacja muzealna kojarzy się wyłącznie z pracą z dziećmi i młodzieżą brzmi banalnie, ale niestety nadal prawdziwie. Na szczęście, w ostatnich latach coraz wyraźniej widzimy, jak muzea dostrzegają różnorodność swoich odbiorców, a ich oferta kierowana jest do różnych grup docelowych. Motywującym czynnikiem w zachodzących zmianach powinna być diagnoza sytuacji i wpływająca z niej przesłanki na przyszłość. Taką funkcję spełnia opublikowany w 2012 r. *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*¹, który wyraźnie różnicuje publiczność muzealną – odbiorców oferty edukacyjnej. Wśród kategorii zastosowanych w raporcie pojawia się m.in. określenie „trzeci wiek”, czyli szczególna grupa widzów dorosłych. Rok 2012 ogłoszony był Europejskim Rokiem Aktywności Osób Starszych i Solidarności Międzypokoleniowej. W związku z tym Senat RP 1 lutego 2012 r. podjął uchwałę, że będzie to też Rok Uniwersytetów Trzeciego Wieku. W uchwale napisano m.in.: *Obejmujący dziś już ponad 350 uniwersytetów i ponad 100 tysięcy członków ruch społeczny jest prawdziwym fenomenem na skalę europejską, niemającym sobie równego pod względem bogactwa działalności i inicjatyw. [...] Seniorskie uniwersytety nie zamykają się na swoje środowisko. Przez współpracę ze szkołami i przedszkolami, placówkami kultury oraz innymi organizacjami pozarządowymi przyczyniają się do integracji międzypokoleniowej. [...] Uniwersytety trzeciego wieku wraz z innymi organizacjami seniorskimi powinny być partnerami w rozwiązywaniu problemów społecznych, jakie wiążą się ze starzeniem społeczności lokalnych. [...] Wspólnie możemy przyczynić się do utrwalenia pozytywnego wizerunku osób starszych, przeciwdziałać groźbie ich wykluczenia, sprzyjać integracji,*

lepiej spożytkować wiedzę i doświadczenie seniorów dla rozwoju Polski. W marcu 2012 r. pod hasłem „Innowacyjne uniwersytety trzeciego wieku dla społeczeństwa obywatelskiego i gospodarki” odbył się w Warszawie Kongres Uniwersytetów Trzeciego Wieku. A w listopadzie 2012 r. w Sejmie RP odbyła się Konferencja Uniwersytetów Trzeciego Wieku. W tym też roku opracowano „Pakt na rzecz



1. Seniorzy na wystawie „Skontrum” w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego w Królikarni

1. Senior citizens touring the exhibition “Inventory” at the X. Dunikowski Sculpture Museum in Królikarnia



2. Uczestnicy zajęć na ursynowskim Uniwersytecie Trzeciego Wieku w Galerii Sztuki XIX Wieku w Muzeum Narodowym w Warszawie; zajęcia prowadzi K. Zalewska

2. Ursynów University of the Third Age students in the Gallery of 19th-century Art at the National Museum in Warsaw; lecture conducted by K. Zalewska

Seniorów”, powołano Parlamentarny Zespół ds. Uniwersytetów Trzeciego Wieku pod przewodnictwem posła Michała Szczerby, a w Ministerstwie Pracy i Polityki Społecznej utworzono Departament Polityki Senioralnej, pierwszej komórki organizacyjnej w administracji centralnej, odpowiedzialnej za tworzenie i rozwój działalności skierowanej do seniorów. Odgórne uchwały i działania są pochodną starzenia się społeczeństw, które dotyka szczególnie kraje Starożytności. Trzeba zauważyć, jak bardzo podkreślono w nich znaczenie uniwersytetów trzeciego wieku – organizacji skupiających starszą część społeczeństwa.

Idea uniwersytetu trzeciego wieku narodziła się we Francji. Pierwszy z nich powołany został w 1973 r. przez Pierre’a Vellasa w ścisłym powiązaniu ze szkolnictwem wyższym. Warto dodać, że inicjatywa wypływała nie tylko z potrzeby aktywizacji osób starszych, ale również była wynikiem tendencji reformatorskich dotyczących uczelni wyższych, które chciały przezwyciężyć impas poprzez otwarcie na inne grupy wiekowe. Można się tu doszukać analogii do zmian, które zachodzą w postrzeganiu muzeum jako instytucji i jego funkcji edukacyjnych. Na początku lat 80. XX w. w Wielkiej Brytanii wypracowany został inny schemat działania uniwersytetów trzeciego wieku. W odróżnieniu od modelu francuskiego, czyli działania w bliskiej symbiozie z uczelnią wyższą, model brytyjski (inaczej model Cambridge – od miejsca inicjatywy) zakłada niezależność i opiera się na samopomocy. Znosi podział na wykładowców i słuchaczy, ci ostatni sami organizują zajęcia, opierając

się na swoim doświadczeniu i wiedzy. W Polsce pierwszy Uniwersytet Trzeciego Wieku powstał w 1975 r. przy Centrum Medycznym Kształcenia Podyplomowego w Warszawie. Jego inicjatorką była gerontolog, prof. Halina Szwarz, pozostająca w kontakcie z założycielem pierwszego uniwersytetu we Francji. Z jej inspiracji powstały też następne polskie uniwersytety trzeciego wieku: w 1976 r. we Wrocławiu, w 1977 w Opolu, w 1978 w Szczecinie, a później w Poznaniu, Łodzi, Gdańsku. Tym samym Polska stała się jednym z pierwszych krajów, gdzie idea ta tak szeroko i szybko się rozprzestrzeniła. Uniwersytet założony w Warszawie przez prof. Szwarz, która zmarła w 2002 r., działa do tej pory i nosi jej imię. Szczególny rozwój instytucji tego typu przypadł na lata po roku 1989, kiedy to starsze pokolenie zaczęło szczególnie odczuwać zachodzące zmiany systemowe, ale także korzystać z nowych możliwości stworzonych przez nową sytuację polityczno-społeczną. Polskie uniwersytety trzeciego wieku mają różny charakter i status prawny, w związku z tym różne też jest ich finansowanie. Część, zgodnie z modelem francuskim, działa w ramach struktur lub pod patronatem wyższych uczelni (np. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Szkoły Głównej Handlowej, Politechniki Warszawskiej), inne powołane zostały przez ośrodki życia kulturalnego (np. powstały w 2002 r. Mazowiecki Uniwersytet Trzeciego Wieku jest częścią Mazowieckiego Centrum Kultury i Sztuki) i domy kultury (np. uniwersytet przy Domu Kultury „Świt” w Warszawie). Najliczniej powstają organizacje działające jako stowarzyszenia, zazwyczaj noszą wtedy nazwę: Towar-

rystwo Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Te ostatnie pod pewnymi względami zbliżają się do modelu brytyjskiego, trudno jednak mówić o pełnym jego realizowaniu. Niezależnie od swojej struktury i profilu uniwersytety chętnie sięgają po wykładowców akademickich i nawiązują współpracę z instytucjami naukowymi i kulturalnymi dla podkreślenia prestiżu swojej działalności. Tak bujny rozwój tej idei w Polsce jest fenomenem, który ma duże znaczenie w życiu społecznym. Słuchacze uniwersytetów trzeciego wieku, czyli osoby w wieku poprodukcyjnym, mają możliwość samorealizacji i aktywności. Działania wielu uniwersytetów nie ograniczają się do wykładów wzorowanych na edukacji akademickiej. Czy w tak dynamicznie rozwijającej się sytuacji jest płaszczyzna porozumienia pomiędzy uniwersytetami trzeciego wieku a muzeami, które z kolei zmieniają i rozszerzają swój profil działalności edukacyjnej? Jakie są pozytywne efekty współpracy? Co mogą zyskać muzea? A jakie są oczekiwania słuchaczy uniwersytetów trzeciego wieku?

Na potrzeby tego artykułu przeprowadziłem anonimową ankietę wśród słuchaczy Mazowieckiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku, w której wzięło udział 60 osób². Odpowiedź na pytanie: *Czy jest Pani/Pan zainteresowana/y ofertą przygotowaną wspólnie przez uniwersytet oraz muzea?* była łatwa do przewidzenia. Prawie 100% osób

odpowiedziało *tak* (wyjątkiem była jedna osoba). Podobnie było z pytaniem: *Czy dzięki uczestnictwu w zajęciach uniwersytetu III wieku częściej odwiedza Pani/Pan muzea?* Tylko cztery osoby zakreśliły odpowiedź *nie*. Czy jednak wynik dotyczący drugiego pytania jest aż tak oczywisty? Przy jednej z negatywnych odpowiedzi znalazł się dopisek: *zawsze chodziłam*. Zastanawiające jest, że prawie wszyscy przyznali się, że wcześniej do muzeum chodzili rzadziej. Oznacza to, że uczestnictwo w zajęciach może być zachętą do odwiedzenia muzeum i zainteresowania jego ofertą. Ten prosty wniosek ma swoje dalek idące konsekwencje, do których jeszcze wrócimy. W ankiecie padło też pytanie: *Jakiego typu ofertą jest Pani/Pan najbardziej zainteresowany?* Należało wybrać tylko jedną odpowiedź – *zwiedzanie/wykłady/zajęcia praktyczne*. 10% ankietowanych wybrało odpowiedź *zwiedzanie*, ale aż 20% nie postąpiło się wytycznych i zakreśliło dwie odpowiedzi: *zwiedzanie* i *wykłady*. Tylko jedna osoba wybrała *zajęcia praktyczne*, pozostałe zakreśliły *wykłady*. Taki wynik potwierdza „syndrom pasywnej publiczności”, o którym pisał we wnioskach do *Raportu o stanie edukacji muzealnej* Janusz Byszewski³. Ta diagnoza dobrze pasuje do słuchaczy uniwersytetów trzeciego wieku, a przecież to właśnie ich można nazwać elitą wśród starszej publiczności muzealnej – jako poszukujących zajęć i dodatkowych aktywności.



3. Projekt „Reporter prasy codziennej” w Zamku Królewskim w Warszawie; prowadzenie Sławomir Szczocki

3. “Daily Press Reporter” at the Royal Castle in Warsaw, guide: Sławomir Szczocki



4. Sluchacze ursynowskiego Uniwersytetu Trzeciego Wieku w Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie; zajęcia prowadzi dr P. Freus

4. Ursynów University of the Third Age students in the Gallery of Old European Painting at the National Museum in Warsaw; lecture conducted by dr P. Freus

Trudno przecenić możliwości, które daje działalność uniwersytetów trzeciego wieku. Zdrowie to nie tylko brak choroby, ale całościowa kondycja człowieka – fizyczna, psychiczna, społeczna. Rozbudzenie aktywności w starszym wieku, szczególnie poprzez sztukę, można porównać z terapeutycznymi działaniami skierowanymi do osób chorych⁴. Edukacja muzealna powinna odgrywać coraz większą rolę w programie uniwersytetów trzeciego wieku, ponieważ daje możliwości działania w bardzo różnorodny sposób. Sięgnięcie do metod wynikających z konstruktywistycznego podejścia, postrzeganie edukacji jako „doświadczenia sensów” może dać szczególnie ciekawe rezultaty⁵. „Uczenie się” nie jest wystarczającym terminem w odniesieniu do edukacji muzealnej. Szczególnie dla tej grupy wiekowej ważne są „radość i satysfakcja” wynikające z całego wachlarza możliwości, jakimi dysponuje muzeum, zaczynając od spraw najprostszych – pomocy edukacyjnych, aktywizujących kart pracy, dodatkowych rekwizytów, modeli, kostiumów itp. Aby uczestnik zajęć w muzeum poczuł się usatysfakcjonowany, spełnione muszą być podstawowe wymagania. Tu narzuca się pytanie, czy muzeum ma salę wykładową? Czy dysponuje przestrzenią edukacyjną potrzebną do wspólnego działania? Zajęcia ćwiczeniowe w przestrzeni ekspozycyjnej mogą być skazane na niepowodzenie z tak prozaicznego powodu, jak zbyt małe podpisy przy obiektach (z czym nadal zmagają się widzowie w wielu polskich muzeach). Niezwykle ważny jest dostęp dla osób niepełnosprawnych. W przypadku tej grupy wiekowej mamy do czynienia z wieloma osobami, które tylko częściowo mają trudności z poruszaniem się. Im łatwiej będą mogły skorzystać z windy zamiast schodów, tym lepiej. Te podstawowe wymagania dotyczące zaplecza muzealnego wydają się oczywiste i sukcesywnie są realizo-

wane przez polskie muzea, ale o ich znaczeniu nie można zapominać.

W *Raporcie o stanie edukacji muzealnej w Polsce* czytamy: *Powszechne są oferty, głównie w większych miastach, przygotowane z myślą o uniwersytetach trzeciego wieku – w niektórych muzeach funkcjonują one od kilkunastu lat i cieszą się niemalejącym powodzeniem. Niepokoi jednak to, że koncentrują się przede wszystkim na formach wykładowych, oprowadzeniach i spotkaniach, znacznie rzadziej zaś na zajęciach praktycznych z dziedziny np. sztuk plastycznych. Nieczęsto wychodzą też poza nauczanie o zbiorach muzeum, nie próbują angażować emerytów w projekty o charakterze społecznym, nie integrują ich z instytucją w bardziej trwały sposób, np. jako współpracowników. Są jednak i w tym przypadku wyjątki w postaci bardziej rozbudowanych programów, które nie tylko odwołują się do form warsztatowych, ale też korzystają ze współpracy międzynarodowej, stanowiąc dla osób starszych źródło motywacji do poszerzania własnych kompetencji. Nie tylko poruszają one kwestie związane ze zbiorami muzealnymi, ale też zmagają się z problemami wykluczenia⁶. Uniwersytety trzeciego wieku są zazwyczaj bardzo otwarte na niesablonowe formy działalności, ale w swoich strukturach rzadko mają możliwość ich realizacji. Tutaj jest wyraźne pole do zagospodarowania przez muzeum, które może stać się ich partnerem, a nie tylko instytucją przygotowującą ofertę. Trudno podać gotowe formuły na działalność, która ma być z założenia innowacyjna i kreatywna. Musi wynikać z potrzeb i możliwości obu instytucji – muzeum i uniwersytetu trzeciego wieku. Nie zapominajmy jednak, że słuchacze uniwersytetów trzeciego wieku oczekują przede wszystkim wykładów i zwiedzania. Z tymi potrzebami też trzeba się liczyć. Używane powszechnie określenie „słuchacz” samo w sobie zakłada bierność. Odwołuje się do genetycznej instytucji, jako wzorowanej na uczelni wyższej. Jednak plany zajęć wielu uniwersytetów trzeciego wieku przeczą takiemu podejściu. Ujęte są tam różnorodne kursy (np. cieszące się dużą popularnością kursy językowe i informatyczne), zajęcia ruchowe (np. gimnastyka czy basen), warsztaty manualne (zajęcia z szydełkowania, haftowania itp.) czy inne zajęcia praktyczne, włączając w to kursy rysunku czy malarstwa. Uniwersytety organizują wycieczki (łącznie z wyjazdami zagranicznymi) i wspólne wyjścia do teatru, filharmonii i muzeum. Warto zadbać, aby spotkanie w muzeum nie było przypadkowym wydarzeniem, a uniwersytet nie był tylko inicjatorem takiego wyjścia lub jedynie pośrednikiem w kupieniu biletu. Dla muzeum działalność uniwersytetów trzeciego wieku oznacza zorganizowaną grupę odbiorców, o konkretnych potrzebach i szczególnych wymaganiach. *W muzeum praca z grupą jest zawsze pracą odwołującą się do jednostki. To pojedynczy zwiedzający (mimo, że funkcjonuje w grupie) jest przedmiotem zainteresowania edukatora. Każdy edukator powinien zatem nauczyć się traktować grupę jako całość, której elementy różnią się między sobą, a zatem powinny wymagać odrębnej uwagi⁷. Uniwersytet trzeciego wieku nie powinien być „kolejną” grupą osób dorosłych do oprowadzenia. Nawet te oczekiwane wykłady i zwiedzanie muszą mieć swoją dynamikę i specyfikę. Wskazane są propozycje cykliczne, dzięki którym ich uczestnik ma szansę nie tylko lepiej poznać instytucję i jej zbiory, ale też czuje się**

bardziej z nią związany. Każde rozwinięcie takich propozycji jest bardziej niż wskazane, ale tylko w formułach, które będą atrakcyjne dla uczestników. Podstawowa oferta też musi być ciekawa. Jeśli wykład będzie nudny, a zwiedzanie męczące, to zniechęci uczestnika do całej instytucji.

Rozbudowany program cyklicznego poznawania zbiorów, powstały z myślą o uniwersytetach trzeciego wieku, ma od kilku lat Muzeum Narodowe w Warszawie. Nosi nazwę Muzealne Studium Dziejów Sztuki, którą wpisuje się w aspiracje naśladowania edukacji uczelni wyższych. Z kolei bardzo bogatą i ciekawą ofertę wykładów ma Zamek Królewski w Warszawie. Na przykładzie tych dwóch różnych, ale rozbudowanych form działań, można też dostrzec jeszcze jedną tendencję – edukacją związaną z uniwersytetami trzeciego wieku w muzeum zajmują się zazwyczaj profesjonalni edukatorzy. Świadczy to o tym, że mimo aspiracji do zbudowania systemu wzorowanego na uczelni wyższej, praktycznie liczy się atrakcyjność i sposób przekazu wiedzy, obok jej poziomu merytorycznego. Liczą się też wartości, które na pierwszy rzut oka łatwo pominąć, takie jak atrakcyjność miejsca czy dostępność ekonomiczna.

Uniwersytety trzeciego wieku są bez wątpienia instytucjami o dużym znaczeniu społecznym. Walczą z postępującą plagą cywilizacyjną, jaką jest społeczna alienacja i samotność – szczególnie w wieku starszym. Można po-

wiedzieć, że stają się centrum życia towarzyskiego dla tej grupy wiekowej. Potrafią stworzyć nowe środowisko, a jego dynamika w dużym stopniu zależy od różnorodności przygotowanych propozycji. Muzea przyciągają już samym miejscem. Atrakcyjność wykładów w Zamku Królewskim to również atmosfera miejsca, rodzaj odświętnego wydarzenia. W mniejszych ośrodkach muzeum postrzegane jest zazwyczaj jako ważna instytucja kulturalna, może skupiać lokalną elitę, a jest to bardzo pożądana forma elitarności. Mniejsze muzea mogą odgrywać ważną rolę w integracji społeczności lokalnych, podobnie jak uniwersytety trzeciego wieku. Nawet jeżeli mówimy o mniej aktywizujących formach działania (np. wykładach – najlepiej w wygodnej, klimatyzowanej, dobrze wyposażonej sali), to również ważne jest, czy po zajęciach jest miejsce, gdzie można podzielić się między sobą wrażeniami. Czy po wykładzie lub warsztatach można udać się do kawiarni, bufetu? Czy oferują one przyjazne (czyli w tym przypadku spokojne) otoczenie do podzielenia się refleksjami, a nie wystraszą emeryta swoimi cenami?

Tutaj dotykamy szerokiego tematu przemian, jakie zachodzą od jakiegoś czasu w światowym muzealnictwie. Ich ekstremalnym przypadkiem jest postrzeganie muzeum jako „kombinatu rozrywkowego”. Dyskusja jest szczególnie nabrzmiała w odniesieniu do muzeów sztuki. Starsi poko-



5. Uczestnicy zajęć na ursynowskim Uniwersytecie Trzeciego Wieku w Galerii Portretu Staropolskiego i Europejskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie; zajęcia prowadzi dr P. Freus

5. Ursynów University of the Third Age students in the Gallery of Old Polish and European Portrait at the National Museum in Warsaw; lecture conducted by dr P. Freus

(Fot. 2 – A. Skiepmo, Dział Edukacji MNW; 3 – Zamek Królewski w Warszawie; 4, 5 – M. Talunas, Dział Edukacji MNW)

leniowo widzowie nadal traktują muzeum jako „świętynię sztuki”, jednak to nie powód, aby pozostało ono bierne w stosunku do ich potrzeb, nawet tych nieświadomych. W dzisiejszym świecie wzrastająca dynamika życia dotyka również osoby starsze, dla których często ambicją jest dotrzymanie jej kroku. Okazuje się, że postrzeganie muzeum jako miejsca nie tylko zdobycia wiedzy, ale też refleksji i aktywności ma swoje wcześniejsze przesłanki. *Myślenie o sztuce w kategoriach rozrywki jest powrotem do jakości związanych z zaciekawieniem i przyjemnością, które kojarzone są zazwyczaj z pierwszymi prywatnymi muzeami czasów renesansu [...] [jednak] bycie zabawnym w dystygowany sposób jest równie trudne dla muzeum, jak wykreowanie ożywionej przestrzeni neutralnej (co, w większości przypadków, pozostaje z definicji we wzajemnej sprzeczności)*⁸.

Wróćmy jednak do kwestii ekonomicznych, które w polskich warunkach mogą mieć znaczenie pierwszorzędne. *Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce* zaleca: *Nadal poważną barierą jest opłata za wstęp do muzeów. W celu ułatwienia dostępu należy podjąć kroki w kierunku zwiększenia liczby dni darmowego wejścia do muzeów, w szczególności do placówek, których organizatorem jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego – z racji rangi tych instytucji i roli, jaką pełnią dla kultury polskiej*⁹. Bariera ekonomiczna może być dla polskiego emeryta znaczącą przeszkodą w regularnym odwiedzaniu muzeum, nawet jeżeli jest uprawniony do biletu ulgowego. Mało rozpowszechnione są u nas bilety grupowe (np. kiedy bilet grupowy kosztuje tyle samo co ulgowy, dla emeryta nie ma to żadnego znaczenia i nie jest dla niego bodźcem do przyścia do muzeum w grupie). W innych krajach (np. Austria) wejście w grupie zorganizowanej oznacza sporą oszczędność na bilecie. Uniwersytet trzeciego wieku, ze swoimi strukturami organizacyjnymi, może być pośrednikiem w ułatwieniu dostępu do muzeum. Niektóre uniwersytety pośredniczą w sprzedaży biletów do teatrów czy filharmonii. W takich przypadkach liczy się sama zachęta do wzięcia udziału w imprezie, ale też są to często bilety po preferencyjnej cenie – specjalnie przygotowanej przez daną instytucję.

Czy muzeum może mieć jeszcze jakieś konkretne korzyści ze współpracy z uniwersytetem trzeciego wieku? W Polsce dopiero zaczynają rozwijać się struktury wolontariatu w muzeach. W odróżnieniu od tradycji zachodniej, mało popularna jest forma angażowania osób starszych. W stworzeniu odpowiedniego systemu może być pomocna współpraca z uniwersytetem trzeciego wieku, który ma już wypracowane metody działania i skupia zainteresowaną grupę osób. Wprowadzenie takiego programu w muzeum jest jednak przedsięwzięciem czasochłonnym i skomplikowanym. Obie strony muszą być zadowolone, muzeum powinno mieć efektywną pomoc w działaniu, a wolontariusz satysfakcją ze swojego zaangażowania. Dużo muzealnych propozycji edukacyjnych jest zaplanowanych na weekendy lub w godzinach wieczornych (jeżeli muzeum ma takie dni

wyznaczone). Nie ma innego wyjścia, jeżeli skierowane są do publiczności pracującej (dorośli, studenci, ale również programy familijne). Seniorzy dysponują czasem w dni powszednie i obok szkół mogą być bardzo ważną grupą publiczności odwiedzającą wtedy muzeum. Atutem uniwersytetów trzeciego wieku jest ich zorganizowanie, jeżeli muzeum będzie zainteresowanie przygotowaniem specjalnego programu dla seniorów, znajdzie tutaj już gotowego odbiorcę. Co więcej, słuchacz uniwersytetu trzeciego wieku może być ważną częścią promocji muzeum i imprez przez nie przygotowywanych. Jak pamiętamy z wyników ankiety, uczestnictwo w zajęciach uniwersytetu przyczynia się do częstszego odwiedzania muzeum. W przeszłości informacja o imprezach kulturalnych, która miała dotrzeć do najbardziej zainteresowanej publiczności, wieszana była na tablicy ogłoszeń w bibliotece. Obecnie poza telewizją czy radiem istnieje internet i bardzo rozbudowane programy promocyjne. Działania te są weryfikowane poprzez jedno kryterium – skuteczność. Uniwersytety trzeciego wieku bardzo chętnie informują o imprezach kulturalnych, pełnią funkcję „bibliotecznej tablicy”. Informacja, najlepiej przekazana ustnie np. przed zajęciami, trafia do najbardziej zainteresowanego widza. Emeryt ma nie tylko czas, aby wybrać się na wystawę, ale też możliwość zachęcenia do tego swojej rodziny i znajomych. A, jak wiadomo, taki typ „marketingu” jest bardzo skuteczny.

Zgodnie z *Raportem o stanie edukacji muzealnej w Polsce* 155 muzeów ma przygotowany „stały program lekcji muzealnych dla grup” w kategorii „trzeci wiek” (w tym mieści się program dla słuchaczy uniwersytetów trzeciego wieku). Jest to dosyć dużo, ale powinno być znacznie więcej – wnioski są podobne, jak w odniesieniu do całego stanu edukacji muzealnej w naszym kraju. Dane statystyczne nie oddają też w pełni poziomu i różnorodności programów, a na tym polu jest wiele do zrobienia. Autorzy *Raportu* musieli przyjąć pewne kryteria i stąd mało fortunne sformułowanie *lekcje muzealne na przykład dla uniwersytetów trzeciego wieku*. Ideą uniwersytetów trzeciego wieku nie jest powrót do szkoły. Choć chętnie odwołują się do systemu szkolnictwa wyższego, ich cele i zadania są bardzo szerokie. Kształcenie ustawiczne zakłada rozwój przez całe nasze życie, włączając w to okres „złotej jesieni”. Warto stworzyć okazje, aby móc jak najczęściej w tym czasie odwiedzać muzeum.

Na koniec jeszcze jedno – bardzo delikatne – zagadnienie, które najłatwiej byłoby pominąć. Trzeba odnotować śladowe, ale jednak niepokojące zjawisko traktowania seniorów z pewną dozą pobłażliwości, a nawet lekceważenia. Jest to, niestety, wypadkowa szerszych zachowań społecznych. W sytuacji kontaktu z kulturą powinniśmy być szczególnie wrażliwi na takie sygnały. Powinniśmy o to zadbać nie tylko dlatego, że kiedyś być może skorzystamy z oferty uniwersytetu trzeciego wieku. A dobrze by było znaleźć tam szeroką i ciekawą propozycję przygotowaną razem z muzeami.

Słowa – klucze: andragogika, edukacja muzealna, edukacja ustawiczna, Uniwersytet Trzeciego Wieku.

Przypisy

- ¹ *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, red. M. Szeląg, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012.
- ² Ankieta przeprowadzona była – co ważne – wśród słuchaczy uczęszczających na wykłady z historii sztuki, a więc wśród osób najbardziej zainteresowanych działalnością muzeów.
- ³ J. Byszewski, *Czy raport może być inspirujący?*, w: *Edukacja muzealna...*, s. 285-286.
- ⁴ Ostatnio na ten temat: J. Waniek, *Terapia muzealna*, w: D. Folga-Januszewska, B. Gutowski, *Ekonomia muzeum. Materiały polsko-brytyjskiej konferencji naukowej*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2010, s. 43-48.
- ⁵ G. E. Hein, *Edukacja muzealna*, w: *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. M. Szeląg, J. Skutnik, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 75-76.
- ⁶ *Edukacja muzealna...*, s. 84.
- ⁷ *Edukacja muzealna...*, red. M. Szeląg, J. Skutnik, s. 45.
- ⁸ V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005, s. 590, 592.
- ⁹ *Edukacja muzealna...*, s. 279.

UNIVERSITY OF THE THIRD AGE. A CHALLENGE AND AN OPPORTUNITY FOR THE MUSEUM

Przemysław Głowacki

The first University of the Third Age in Poland was established in 1975, and from that date the concept has been developing dynamically. The Senate of the Republic of Poland announced 2012 to be the Year of Universities of the Third Age, confirming the prominent significance of these institutions. University of the Third Age students are particularly interested in offers suggested by museums.

At present, 155 museums provide programs addressed to this group of recipients. This number should be even

larger, and the offer - more diversified. Apart from lectures and tours there also exists the need for undertakings demanding even more involvement and making use of the methods and ideas employed by museum education. There are great chances for cooperation between museums and the University of the Third Age. The benefits of this collaboration could prove conducive for the students - potential members of the museum public.

Keywords: adult education, museum education, continuing education, University of the Third Age.

Przemysław Głowacki

Historyk sztuki, edukator muzealny, popularyzator wiedzy o sztuce; absolwent Historii Sztuki na UW, studiował kulturoznawstwo na UJ; pracował w Muzeum Narodowym w Warszawie (2000-2013); uczył w gimnazjum i liceum, prowadził zajęcia na Wydziale Nauk Humanistycznych UKSW oraz Wydziale Pedagogicznym UW; współpracuje z wieloma instytucjami kulturalnymi i edukacyjnymi; prowadzi blog artdone.pl; e-mail: pag1pag@yahoo.com

WÓZEK W MUZEUM, CZYLI PROGRAM MIŚ

Anna Manicka

Muzeum Narodowe w Warszawie

W czasach, kiedy zabieranie małego dziecka przez matkę¹ w najdziwniejsze miejsca stało się najpierw modą, a potem normą, muzeum zyskało swoją wielką szansę. Młode matki chodzą dzisiaj z małutkimi dziećmi (poniżej roku) na specjalne seanse do kina², gdzie na sali panuje podniesiona temperatura, a dźwięk jest odpowiednio ściszony, żeby dziecko mogło zasnąć, do restauracji, w których na nieco starsze dzieci czeka specjalne menu, krzeselko, a czasem kącik do zabawy. *Notabene* takie kąciki do zabawy dzieci buduje się dzisiaj niemal wszędzie, np. na kręgielni albo w kasynie³. Oczywiście, są takie miejsca, gdzie ani z nosidłem na brzuchu, ani z kilkulatkiem za rączkę nie chodzi się pod żadnym pozorem. Są to teatr, filharmonia, a jeszcze parę lat temu do takich miejsc należało muzeum.

Powyższe przykłady opisują sytuacje, w których dziecko ma w założeniu nie przeszkadzać matce w prowadzeniu w miarę normalnego, niepozbawionego rozrywek życia. Jak widać, część tych rozrywek (teatr, filharmonia) absolutnie wymaga opieki do dziecka. Dziecko ma jednak też swoje rozrywki, przy czym udział w nich wymaga przynajmniej biernego, a najczęściej czynnego udziału matki.

Dzieci mają swoje teatry, swoje koncerty w filharmonii⁴ i od jakiegoś czasu swoje warsztaty i programy w każdym szanującym się muzeum, czy to muzeum sztuki, muzeum technicznym, przyrodniczym, czy historycznym. Przekonanie, że każde muzeum musi mieć program dla dzieci zostało z czasem doprowadzone *ad absurdum*⁵, ale i tak jest to zjawisko pozytywne. Doszło do sytuacji, kiedy nie brakuje sztuk teatralnych, koncertów, programów i wystaw dla małych dzieci, po czym następuje luka wiekowa, przypadająca mniej więcej na okres obecnego liceum i potem zaczyna się oferta dla dorosłych.

Nie ma również teatrzyków, koncertów i wystaw dla dzieci przedprzedszkolnych. Można zadać sobie pytanie, czy jest

to luka czy uzasadniony brak. Z jednej strony wspomaganie intelektualnego rozwoju dziecka zaczyna się dzisiaj, praktycznie rzecz biorąc, od okresu płodowego, np. poprzez słuchanie przez matkę muzyki relaksacyjnej i klasycznej. Na listach różnego rodzaju składanek muzycznych dla dzieci królują Bach i Mozart⁶. Kluczowym jednak pojęciem w tej kwestii, odnoszącym się również do przypadku muzeum, jest „słuchanie przez matkę”. Małe dziecko zaczyna dokonywać pierwszych świadomych wyborów w wieku przedszkolnym (na szczęście dla rodziców!), wcześniej na ogół to rodzice wiedzą lepiej od dziecka, czy i czego dziecko chce i co mu się podoba. Przeważnie matka stanowi coś w rodzaju filtra dla dziecka – wszystkie ważne informacje przechodzą najpierw przez nią, dlatego też jeśli chcemy stymulować małe dziecko (od roku do trzech lat), matka musi być sama zainteresowana tematem. Z pozorów jest to truizm, ale nie do przecenienia. W jednym z modnych swego czasu podręczników rozwoju małego dziecka znajdowała się rada, jak zachęcić małe dziecko do czytania – przede wszystkim trzeba trzymać stosik książek na własnym stoliku nocnym, aby dziecko widziało, że jest to coś wartego uwagi, ale dopóki matka nie będzie sama naprawdę czytała, dziecko nie będzie zainteresowane owym stosikiem książek – i tak samo jest z wizytą w muzeum.

Wózek w muzeum, czyli względy praktyczne

Wizyta z małym dzieckiem w muzeum – wielkomiejskim muzeum – wbrew pozorom nie stanowi już dzisiaj problemu w wymiarze praktycznym, np. w kontekście wózka, zarówno głębokiego, jak i spacerowego. Można wjechać wózkiem windą na wyższe piętra i potem na salę ekspozycyjną, można również zostawić go w szatni i zabrać dziecko za rękę albo na rękach, a nawet na barana. Jak się wydaje,

pierwsze w tej mierze były wózki inwalidzkie, z natury rzeczy cięższe i mniej sterowne, i to one utarowały drogę wózkom dziecięcym. Wizyta z małym dzieckiem nie stanowi również problemu w kontekście łazienki, chociaż przewijaki są w Polsce rzadkością⁷. Podobnie, jak nie ma ustronnych miejsc do karmienia piersią, ale nie ma ich prawie nigdzie, nawiasem mówiąc, wiele osób w Polsce ciągle gorszy się widokiem matki karmiącej z odkrytą piersią.

Nie ma problemu z nakarmieniem starszego dziecka w muzealnej kawiarni. W większości przypadków nie są to bardzo eleganckie miejsca, ponieważ muzea na świecie postawiły raczej na wygodę i możliwość zaspokojenia głodu – zjedzenia obiadu – za rozsądne pieniądze, a nie na szklane blaty i gięte stoliki. W dużych muzeach znajduje się przeważnie więcej niż jedna kawiarnia i któraś jest ta mniej elegancka. Zarządzający tymi placówkami na ogół nie protestują przeciwko przyniesieniu własnego jedzenia dla dzieci, bywa, że zgadzają się na podgrzanie słoiczka z przecierem. Zdarza się, że menu dostosowane jest do potrzeb dzieci, tzn., że można kupić budyń, galaretkę, soczki w butelkach etc. Obsługa na salach jest przeważnie życzliwie nastawiona do małych zwiedzających, nikt nie upomina matki, żeby zabrała dziecko, jeżeli nie przekracza linii na podłodze i niczego nie dotyka. Jeśli nie przeszkadza to innym zwiedzającym, dziecko może głośno mówić i nie jest to żaden problem.

Tym samym zostały spełnione wszystkie względy praktyczne i socjologiczne – matka nie musi się obawiać, że zostanie wyproszona z muzeum w razie gdyby dziecko zaczęło głośno płakać, ani nie musi się obawiać, że nie będzie miała gdzie umyć dziecka w wypadku jakichś kłopotów.

Razem czy osobno

Matka, która to z własnej potrzeby i inicjatywy, czy z czyjejś namowy zapagnie pokazywać dziecku świat poprzez muzeum, ma dwa wyjścia. Po pierwsze w dużym mieście może szukać skierowanych do siebie ofert, składanych przez różnego rodzaju instytucje kultury, w tej liczbie także muzea. Po drugie może szukać takich ofert składanych przez różne organizacje kobiece, kluby mam, klubiki dla małych dzieci etc.

Wyjście pierwsze ma ten mankament, że w zasadzie nie ma w polskich muzeach ofert skierowanych do matek dzieci przedprzedszkolnych. Wszystkie programy zaczynają się od przedszkola, czyli od trzeciego roku życia. Czasami zdarzają się wyjątki w przypadku specyficznych wystaw tematycznych, prezentujących rzeźbę i malarstwo animalistyczne, czyli zwierzęta w sztuce, *design* zabawkarski, zabawkowe i współczesne zabawki, etc.

W zasadzie jednak młoda matka jest skazana na samą siebie. Ta sytuacja wymaga samodzielnej wyprawy do muzeum i tam np. skorzystania z programu opisanego poniżej, wymyślonego i zrealizowanego przez niżej podpisaną w Muzeum Narodowym i wybranych muzeach technicznych w Warszawie⁸.

Program MIŚ, założenia i zasady

1. Pierwszą i podstawową zasadą programu jest udział w nim niewielkiej liczby osób. W szczególnych przypadkach program MIŚ znakomicie nadaje się dla jednej mamy z dzieckiem albo z dwójką dzieci. Nie ma powodu szukania



1. Na wystawie obrazów Marka Rothki w Muzeum Narodowym w Warszawie

1. At an exhibition Mark Rothko at the National Museum in Warsaw

dotychczasowych uczestników, a jeśli takowi się znajdą, ich liczba nie powinna przekraczać trzech matek z dziećmi. Jest to kwestia praktyczna, ale i społeczna – dzieci w tym wieku niekoniecznie nawiązują ze sobą kontakty towarzyskie, nawet jeśli znają się z piaskownicy, mogą spędzić cały czas wczepione w matki i nie ma w tym nic dziwnego ani nieprawidłowego. Jedynymi dodatkowymi uczestnikami programu są pluszowe zwierzęta albo lalki, te ukochane, mające imiona, śpiące razem z dziećmi. To oznacza, że miś idzie do muzeum razem z mamą i dzieckiem i to ono go tam prowadzi. Najpierw jest mama, dziecko idzie z mamą, a z dzieckiem idzie miś. Mama opowiada dziecku albo dzieciom, a dziecko opowiada misiowi.

2. Drugą podstawową zasadą programu jest zainteresowanie matki samym muzeum, przynajmniej w ogólnych zarysach. Nie chodzi o jakąkolwiek wiedzę specjalistyczną, np. na temat kopalnictwa węgla albo na jakiej zasadzie działa lodówka, nie mówiąc o wiedzy na temat konkretnego artysty albo okresu w sztuce. Na tym etapie rozwoju dziecka ogólna wiedza matki o świecie jest dla niego najzupełniej wystarczająca. Konieczne jest natomiast przynajmniej minimalne zainteresowanie matki przedmiotem muzeum. To oznacza, że nie ma większego sensu zwiedzanie kolekcji numizmatycznej, jeśli temat nas nudzi. Oczywiście może się tak zdarzyć, że jeśli nasze dziecko będzie się w szczególności



2. Przed obrazem Marka Rothki w Muzeum Narodowym w Warszawie

2. In front of a painting by Mark Rothko at the National Museum in Warsaw

sposób interesowało pieniędzmi i nie zaspokoją go plastikowe monety i banknoty, to dowiemy się w takim muzeum różnych fascynujących rzeczy, które zmienią nasze zdanie na dany temat. Powinniśmy jednak odwiedzać te muzea, w których coś nas interesuje.

3. Trzecią podstawową zasadą programu jest powtarzalność i określony czas wizyty. Wizyta w danym muzeum może być jednorazowa, tzn. że chodzenie do muzeum musi stać się nawykiem, takim jak wielokrotne chodzenie do ZOO. Wielokrotnie odwiedza się te same rzeczy. Trzeba się z nimi zaprzyjaźnić, a potem je odwiedzać. W przyszłości tego rodzaju nawyk często procentuje lepszą umiejętnością skupienia i koncentracji na jednym przedmiocie. Poza tym, co tylko z pozoru jest oczywiste, wizyta w muzeum z małym dzieckiem musi trwać krótko, tzn. tyle, ile dziecko jest w stanie wytrzymać. Czasem jest to dwadzieścia minut!

4. Czwarta zasada MISIA dotyczy wszystkich programów edukacyjnych i obejmuje wszystkich zwiedzających. Chodzi o to, żeby znaleźć jakieś odniesienia w codziennym życiu do tego, co się widziało w muzeum. Dla dziecka jest to szczególnie ważne, a więc jeśli muzeum kolejnictwa, to koniecznie trzeba potem iść na stację kolejową, a w niektórych przypadkach przejechać się koleją, albo – zabytkową koleją, jeśli w pobliżu naszego miasta jest taka możliwość. Rozwiązuje się również problem prezentów – oczywiście

kolejka. Nie mówiąc o tym, że nasi mężowie na ogół bawili się kolejką PICO i teraz chętnie ją odkurzą. Ogólnie chodzi o kompleksowy program towarzyszący naszej wizycie. Te programy mogą być bardzo różne i mogą dotyczyć zarówno całych ekspozycji, jak i pojedynczych eksponatów, a nawet części eksponatów. W muzeum sztuki mogą dotyczyć jednego obrazu, a nawet konkretnego motywu. Różne dzieci mogą być zainteresowane różnymi rzeczami.

5. Piąta zasada dotyczy komunikacji między dzieckiem albo dziećmi i dorosłymi. Najważniejsze pytanie skierowane do dziecka w tym wieku, po wizycie w muzeum, brzmi zawsze: *co ci się najbardziej podobało?* Odpowiedź nie tylko informuje nas o ewentualnych preferencjach naszego dziecka, jeśli ma takowe, ale też podnosi poczucie własnej wartości u dziecka, pozwala na przyszłość dokonywać wyborów. Może tak się zdarzyć, że dziecko nie będzie potrafiło odpowiedzieć, wtedy trzeba je naprowadzić, opowiadając, co nam się podobało i dlaczego. Możliwe, że nasze dziecko, zapytane ponownie, powtórzy naszą odpowiedź. Inny wariant tego samego pytania, to: *co ci się nie podobało?* No i też dobrze jest wiedzieć, co przestraszyło albo zdenerwowało dziecko w muzeum. Czasem bywa, że naszemu dziecku najbardziej podobają się gaśnice albo defensory, deser w kawiarni albo podłoga, po której można się ślizgać.

3. Z wózkem na wystawie Marka Rothki w Muzeum Narodowym w Warszawie

3. With a baby carriage at an exhibition Mark Rothko at the National Museum in Warsaw



Na tym jednak nie koniec rozmowy o muzeum – po powrocie do domu trzeba opowiedzieć o wizycie tacie i dziadkom. Mama opowie, a babcia pewnie zapyta: *co ci się najbardziej podobało?* Może się też okazać, że babcia też zechce pójść z wnukiem do muzeum i pójdą oglądać zupełnie co innego. Poza tym komunikacja niekoniecznie musi być werbalna, dziecko może narysować swój ulubiony eksponat albo wyszukać jego odpowiednik w naturze, albo w książce, albo w telewizji. Albo w sklepie. Może zapragnie go nabyć albo... zjeść⁹.

6. Szósta zasada jest oczywista, ale rzeczy oczywiste należy powtarzać. Matka nie rozstaje się z dzieckiem nawet na chwilę i nie powierza go obsłudze muzeum, ani innej mamie – chyba że dziecko wyraźnie tego chce, a i tak trzeba cały czas być w pogotowiu. Nikt nie zastąpi dziecku matki w objaśnianiu świata i jego wytworów przechowywanych w muzeum.

7. Siódma zasada jest najważniejsza: wszystko z umiarem. Nie przesadzaj ze stymulowaniem malutkiego dziecka, nawet jeśli ci się wydaje, że jemu się to podoba.

Program MIŚ w praktyce

Moje doświadczenia chodzenia z dzieckiem do muzeum polegały na wielokrotnych wizytach w Muzeum Kolejnictwa w Warszawie i w Muzeum Narodowym w Warszawie (w Galerii Sztuki Średniowiecznej), rzadziej w Muzeum Techniki w Warszawie. Co najmniej połowę tych wizyt odbyliśmy tylko we dwojkę. W pozostałych towarzyszyły mi inne matki z dziećmi, znajome z piaskownicy. Nasze dzieci miały wtedy od 1,5 do 2,5 lat. Mimo że było to ponad czternaście lat temu (w latach 1998–1999) w Muzeum Techniki w Warszawie zmieniło się bardzo niewiele, w pozostałych muzeach widać wyraźne zmiany, jeśli chodzi o udogodnienia techniczne (wyjazdy, windy, łazienki, kawiarnie).

Muzeum Kolejnictwa w Warszawie pod względem możliwości przewinięcia czy nakarmienia dziecka było zdecydowanie na szarym końcu. Dlatego braliśmy zawsze własne jedzenie, po to aby móc karmić dzieci przeważnie na dworze, siedząc w zabytkowej drezynie. Chodziliśmy tam często z powodów praktycznych – było to najbliższe muzeum i był do niego dobry dojazd. Chodziliśmy tam wielokrotnie, ponieważ, jak się okazało, jest to świetne miejsce do wyjścia z dzieckiem, kiedy pada deszcz. Alternatywą była galeria handlowa, z natury droższa i bardziej hałaśliwa.

Inne zalety tego muzeum wynagradzały nam jednak całkowicie pewne niedostatki praktyczne, a mianowicie – wolno w nim było dotykać modeli kolejek, wolno było siadać na fotelu maszynisty, a na dworze – wchodzić do prawdziwych pociągów¹⁰. Ogromną atrakcją stanowiły makiety kolejowe. Do tego muzeum nasze dzieci zabierały małe plastikowe zwierzęta – po to, żeby je wsadzać do kolejek i żeby udawać, że je wożą. Zwierzęta jeździły po Polsce i po świecie, najchętniej tam, gdzie dzieci albo ich rodzice byli osobiście. Efektem naszych wypraw były m.in. codzienne wyprawy jednej z matek na pobliski Dworzec Zachodni, żeby odprawić „popo”, który z biegiem czasu awansował do miana „posiąku”, a także zakup przez wszystkie matki kolejki lego duplo i regularne dokupowanie kolejnych elementów.

Muzeum Techniki w Warszawie, jeśli chodzi o jakiegokolwiek udogodnienia dla matek, wypadło równie źle, jak Muzeum Kolejnictwa, ale inne jego zalety wynagradzały



4. Przed obrazem *Bociany* Józefa Chełmońskiego w Galerii Malarstwa Polskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie

4. In front of *Storks* by Józef Chełmoński at the Gallery of Polish Painting in the National Museum in Warsaw

(Wszystkie fot. M. Świątkiewicz)

nam niedostatki. A mianowicie – kolekcja dawnego sprzętu gospodarstwa domowego, na którą wszystkie matki reagowały bardzo entuzjastycznie, a za nimi i dzieci. Ku naszemu zdziwieniu dzieci bezbłędnie rozpoznawały stare pralki i żelazka i z pełnym zrozumieniem przyjmowały wizję drewnianej balii jako wanny, w której można się wykąpać. Dla dzieci fakt, że były to stare przedmioty, że odzwierciedlały historię rozwoju tego rodzaju sprzętu, nie miał żadnego znaczenia. Nagle okazywało się, że żelazko może wyglądać tak i inaczej. Byleby było trochę podobne. Na tej zasadzie gorzej było z wagą, bo taką z szalkami i odważnikami rzadko dzisiaj się spotyka nawet na bazarze. Ulubionymi eksponatami były jednak zawsze: przepołowiony „maluch” (oczywiście samochód marki Fiat 126) i stare patefony, tym bardziej że nasze dzieci tańczyły do muzyki puszczonej z wałków i płyt różnego rodzaju. Tutaj również nie było żadnego przełożenia na współczesny sprzęt grający, chodziliśmy potańczyć przy patefonach do muzeum, a w domu słuchaliśmy muzyki z kaset i jedno z drugim się dzieciom nie łączyło (oczywiście do pewnego momentu). Przy przekrojonym „maluchu” zawsze szukaliśmy drugiej połowy. Zastanawialiśmy się, kto ją zabrał i czy nią jeździ. Szukaliśmy innych przepołowionych

rzeczy (w każdym tego typu muzeum można znaleźć różnego rodzaju makiety bez przedniej ściany, bez dachu etc.). Nasze dzieci nie kojarzyły faktu przepoławiania eksponatu z chęcią pokazania, co ma w środku, ale problem szukania drugiej połowy zawsze je bawił i zachęcał do poszukiwań.

Muzeum Narodowe w Warszawie należało do tych miejsc, gdzie wreszcie łazienka nie budziła niechęci, w zasadzie można było umyć dziecko i wreszcie na miejscu była mała restauracja. Nie porażała ofertą, ale można było nakarmić dzieci zupką ze słoiczka, a nawet kupić soczek albo galaretkę. Zdecydowaliśmy się na jedną galerię, żeby móc do niej wracać i była to galeria sztuki średniowiecznej. Powód był prosty: jest to sztuka przedstawiająca, realistyczna, a jej tematyka była nam wszystkim dosyć dobrze znana. Ta galeria działała na zasadzie kolorowych obrazków i rzeźb do oglądania. Doskonale się sprawdzała przy okazji Wielkanocy i Bożego Narodzenia, ale i w ciągu roku odwiedzaliśmy ją kilkakrotnie. Przede wszystkim opowiadaliśmy dzieciom o ich rówieśniku – małym Jezusie. A że sztuka średniowieczna wielokrotnie nawiązywała do apokryfów, mieliśmy okazję zobaczyć małego Jezusa w najprawdziwszym drewnianym chodziku, a także Jezusa bawiącego się u kolan matki, zijącej sukienkę na manekinie. Dodatkowo za każdym razem dokładnie oglądaliśmy roślinki na ziemi pod stopami Świętej Rodziny, jako że część tych roślin rośnie na najbliższym trawniku i oczywiście potem szukaliśmy

ich na dworze, a nawet przynosiliśmy do muzeum, żeby porównać. Oglądaliśmy wszystko po kawałeczku – a to złotą sukienkę Matki Boskiej (*chciałabym mieć sukienkę z takiego materiału*), a to loczki świętych (*moje się nie kręcą*), a to jednorożca (*to jest wymyślone zwierzę, ale jakie ładne*). Efekt tych wizyt był zaskakujący i zabawny – po pójściu do przedszkola, na religii nasze dzieci wiedziały różne zaskakujące rzeczy z Pisma św., bo widziały je w muzeum.

Program MIŚ i w ogóle idea stymulowania dziecka przedprzedszkolnego nie jest niczym nowym ani innowacyjnym. Są to proste zajęcia dla matki z malutkim dzieckiem, która akurat nie pracuje i chce, żeby jej dziecko lepiej się rozwijało, było ciekawe świata i gotowe na jego odkrywanie. Program MIŚ pokazuje, że aktywna i szczęśliwa matka potrafi przeprowadzić takie zajęcia sama albo z niewielką pomocą i ku obopólnej korzyści. I że są to nie tyle zajęcia, co pewien styl życia. Zapewne pomocna w tej mierze byłaby jakaś prosta (i krótka) książeczka dla matek, która mogłaby je zainspirować w tej mierze. Rola samego muzeum jest w tym przypadku niewielka, głównie ze względu na silną więź łączącą w tym okresie matkę i dziecko – główną pomocą instytucji jest w takiej sytuacji zapewnienie warunków praktycznych i zadbanie o to, żeby personel muzeum był życzliwy i pomocny.

Słowa – klucze: wózek, wiek przedprzedszkolny, małe dziecko, matka, stymulowanie rozwoju.

Przypisy

¹ Pisząc „matka”, mam na myśli niemal wyłącznie matkę ewentualnie ojca lub babcię, zajmujących się małym dzieckiem (od roku do trzech lat) i niepracujących zawodowo. Żadna niania ani przygodna opiekunka nie będzie czuła potrzeby, nie mówiąc o obowiązku nawiązywania z dzieckiem „intelektualnej” relacji opisanej w niniejszym artykule.

² www.mamatezmoze.pl [dostęp: 08.04.2013].

³ Szczególnym przypadkiem takiego miejsca był kącik zabaw dla dzieci w kasynie w miejscowości nadmorskiej w okresie letnim (było to w Złotych Piaskach w Bułgarii w roku 2009). Odsyłano tam zarówno dzieci przedszkolne, jak i nastolatki, zgodnie z zasadą, że do kasyna mają wstęp wyłącznie osoby pełnoletnie.

⁴ Np. koncerty Jadwigi Mackiewicz, popularnej Cioci Jadzi, prowadzone w warszawskiej Filharmonii od 40 lat, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,498264.html> [dostęp: 08.04.2013].

⁵ Np. w Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie.

⁶ <http://ciekawnik.pl/dzieci-i-my/1047-muzyka-dla-plodu-i-niemowlat> [dostęp: 12.04.2013].

⁷ Jest np. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

⁸ A. Manicka, *Wychowanie przez muzeum – muzeum jako czynnik wychowania dzieci przedszkolnych i młodszych*, „Zdarzenia muzealne” 2000, nr 22, s. 38. W tekście tym jedynie wspominam o programie MIŚ, nie używając jego nazwy, ponieważ w zasadzie *Wychowanie...* dotyczy dzieci przedszkolnych. W szerszym, praktycznym wymiarze pisałam o MISIU w miesięczniku dla rodziców „Dziecko” (*Mama w muzeum*, „Dziecko” 1998, nr 4).

⁹ Taki przypadek nastąpił po wystawie Alfonsa Muchy w Muzeum Narodowym w Warszawie, kiedy dwulatek niespodziewanie zażądał na śniadanie kakao, co było wynikiem oglądania plakatu reklamującego kakao Muchy.

¹⁰ W 1998 r. zabroniono tego ze względu na wypadek, jaki się wydarzył przy wchodzeniu do wagonów. Obecnie znowu jest taka możliwość.

THE BABY CARRIAGE IN THE MUSEUM, OR THE MIŚ PROGRAMME

Anna Manicka

For more than a decade young mothers increasingly frequently tour museums together with their pre-kindergarten age small children. This is a question of both greater

awareness, a willingness to stimulate the child's development from the youngest age, the technical facilities offered by museums, predominantly escalators and ramps, cafes

adapted to the needs of the little client and the new attitude of the museum staff towards such young visitors.

The MIŚ programme was devised and implemented by the author of the article in 1997–1998 at three Warsaw museums: Railway, Technology and National (Gallery of Mediaeval Art). Actually, this is more of a lifestyle idea and an element of the child's growth than an institutionalised form of the activity of the museum. The young mother who wishes to enhance the development of her child by going

to a museum must be interested in a concrete museum and should visit it as regularly as possible. She should also talk to the child about it and discover many reference in daily life to what they saw at the museum (at this stage, the mother's knowledge about the surrounding world is totally sufficient). A museum tour could inspire interesting tours of other places, e.g. a train trip, and result in well-conceived purchases of toys referring to the museum experience.

Keywords: baby carriage, pre-kindergarten age group, small child, mother, development stimulation.

dr Anna Manicka

Historyk sztuki i muzealnik, od 24 lat pracuje w warszawskim Muzeum Narodowym, obecnie w Gabinecie Grafiki i Rysunków Współczesnych; edukacja w muzeum nie należy do jej głównych zainteresowań, które koncentrują się na sztuce dwudziestolecia międzywojennego, a także współczesnej grafice artystycznej; w tej chwili zajmuje się problemem katastrofizmu w sztukach plastycznych; artystą jej życia jest Bronisław Wojciech Linke (1906-1962); e-mail: AManicka@mnw.art.pl



Fot. A. Wiśnicka

Z ZAGRANICY

from abroad



MOMA – MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W NOWYM JORKU. GENEZA SUKCESU

Aleksandra Magdalena Dittwald

Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museum of Modern Art) w Nowym Jorku, zwane potocznie MoMA, jest jedną z pierwszych i najbardziej znanych instytucji poświęconych całkowicie sztuce współczesnej i nowoczesnej. Znajduje się w finansowej dzielnicy Nowego Jorku na Manhattanie, w niedalekim sąsiedztwie Centrum Rockefellera i Times Square. Posiada największą i najbardziej wszechstronną kolekcję współczesnego malarstwa i rzeźby, począwszy od prac artystów z końca XIX w. do czasów współczesnych. Zbiory muzeum obejmują także rysunki, grafikę, ilustracje do książek, modele architektoniczne, nowoczesne wzornictwo, fotografię i film.

MoMA odegrała istotną rolę w popularyzacji sztuki współczesnej i nowoczesnej oraz w kształtowaniu opinii publicznej na jej temat, poprzez nowatorskie wystawy, niezliczone publikacje i szeroki zakres programów edukacyjnych.

Historia muzeum

Na początku XX w. sztuka amerykańska zdominowana była przez tradycyjne malarstwo rodzajowe, historyczne,

1. MoMA, po przebudowie w 2004, proj. Yoshio Taniguchi, widok od strony 53 ulicy

1. MoMA, after reconstruction 2004, designed by Yoshio Taniguchi. View from 53 Street



portrety realistyczne i pejzaże. Przez dziesiątki lat prymat wiodła konserwatywna i elitarna Narodowa Akademia Sztuk Pięknych, nie dopuszczając do oficjalnych wystaw sztuki młodych artystów, którzy mieli inną wizję malarstwa. Nawet artyści amerykańskiego realizmu *Ashcan painters* uważani byli za zbyt nowatorskich i postępowych¹. Nowe kierunki w sztuce europejskiej były za oceanem mało znane. Jedynie nieliczna grupa kolekcjonerów potrafiła docenić ich wartość.

W 1913 r. grupa młodych artystów amerykańskich, zrzeszonych w Towarzystwie Amerykańskich Malarzy i Rzeźbiarzy, zorganizowała Międzynarodową Wystawę Sztuki Nowoczesnej w nowojorskim Arsenale, powszechnie znaną jako „Armory Show”. Na wystawie zaprezentowano najnowsze i najbardziej awangardowe przykłady sztuki europejskiej z ich amerykańskimi odpowiednikami. W „Armory Show” wzięło udział ponad 300 artystów, wystawiono ok. 1100 prac, w tym obrazy, rzeźbę i sztukę dekoracyjną. Obok dzieł Cezanna, Matisa, Picassa, Braqua, Brancusiego, Kandinskiego i Duchampa zwiedzający mogli zobaczyć prace współczesnych artystów amerykańskich, Mary Cassatt, Artura Davisa, Edwarda Hoppera, Roberta Henri, Maurica Prendegasta, Henry Twachtmana i wielu innych. Była to największa i najbardziej wszechstronna wystawa sztuki nowoczesnej i współczesnej, jaką zorganizowano w tym okresie na świecie, a zarazem pierwsza oficjalna prezentacja nowoczesnej sztuki europejskiej w Stanach Zjednoczonych. Uświadomiła ona Amerykanom, że istnieją inne formy sztuki, poza propagowanymi przez konserwatywną Akademię. Wystawa „Armory Show” otworzyła drogę dla nowej percepcji sztuki współczesnej w Ameryce².

W latach 20. XX w. kolekcjonowanie dzieł współczesnych artystów europejskich, jak i młodych twórców amerykańskich stało się popularne nie tylko wśród elitarnej grupy koneserów sztuki, lecz także wśród bogatych mecenasów i filantropów.

Inicjatorkami powstania MoMA były trzy kobiety: Abby Aldrich Rockefeller, żona magnata naftowego, Lillie Plummer Bliss, córka przedsiębiorcy odzieżowego, i Mary Quinn Sullivan, nauczycielka sztuki i żona zamożnego prawnika. Wszystkie trzy łączyła wspólna pasja kolekcjonowania i propagowania sztuki nowoczesnej.

Lillie Bliss rozpoczęła kolekcjonowanie dzieł europejskich impresjonistów już pod koniec XIX wieku. W 1913 r. wspomagała finansowo organizację wystawy „Armory Show” i była jednym z głównych kolekcjonerów udostępniających swoje zbiory na tę, jak i na inne późniejsze wystawy sztuki współczesnej. W ciągu 30 lat zgromadziła ponad 150 cennych dzieł, w tym prace Cezanna, Renoira, Gauguina, Modiglianego, Seurata i Picassa. Abby Rockefeller, żona najbogatszego przedsiębiorcy na świecie – Johna D. Rockefellera Jun., wbrew pozorom miała ograniczone możliwości finansowe. Jej mąż nie tolerował sztuki współczesnej i Abby kupowała w tajemnicy przed nim na ogół tańsze prace: rysunki, akwarele, ryciny. W ciągu kilkunastu lat zgromadziła okazałą kolekcję ponad tysiąca obiektów, zarówno artystów europejskich, jak i amerykańskich. Również Mary Sullivan była wielbicielek sztuki nowoczesnej i wraz z mężem posiadała interesującą kolekcję, w której znajdowały się dzieła Modiglianego, Degasa, van Gogha i Cezanna. Sullivanowie mieli wielu przyjaciół w zamożnych kręgach,

a jednym z nich był John Quinn, najbardziej znany w latach 20. XX w. kolekcjoner sztuki współczesnej. Brał on czynny udział w zorganizowaniu „Armory Show”, udostępnił część swoich zbiorów na wystawę, a po jej zakończeniu zakupił wiele nowych prac młodych artystów. W swojej kolekcji posiadał m.in.: 50 obrazów Picassa, 27 rzeźb Brancusiego, 19 obrazów Matisa, 11 Seurata, kilka obrazów van Gogha, Redona, Deraina i Rousseau. Po śmierci Quinna w 1924 r. unikatowa kolekcja, którą gromadził przez całe życie, została niestety rozproszona; jej właściciel w zapisie przekazał tylko jeden obraz Seurata do paryskiego Luwru, pozostałe zostały sprzedane na aukcjach³. *Gdyby istniało muzeum sztuki współczesnej w Ameryce, być może Quinn przekazałby mu część swojej kolekcji* rozważały często inicjatorki MoMA⁴.

W 1929 r. Lillie Bliss, Abby Rockefeller i Mary Sullivan zdecydowały się założyć muzeum promujące najnowsze kierunki sztuki europejskiej i młodych artystów amerykańskich. Do współpracy zaprosiły biznesmena A.C. Goodyear’a, znanego z zamiłowania do sztuki nowoczesnej, byłego dyrektora galerii Albright-Knox w Buffalo i powierzyły mu funkcję przewodniczącego komitetu organizacyjnego. W stosunkowo krótkim czasie udało im się zaangażować do współpracy dalsze wpływowe osoby⁵ i powołać pierwszego dyrektora muzeum. Został nim młody, 27-letni historyk sztuki Alfred Barr. Komitet organizacyjny nowego muzeum działał szybko i efektywnie. Po sześciu miesiącach od inauguracyjnego spotkania nowe muzeum miało przygotowaną pierwszą wystawę. Uroczyste otwarcie MoMA dla szerokiej publiczności odbyło się 7 listopada 1929 r. w wynajętych pokojach na 12. piętrze budynku Heckschera w centrum Nowego Jorku. Pierwsza wystawa zatytułowana „Cezanne, Gauguin, Seurat, van Gogh” prezentowała ponad 100 prac tych artystów. Wszystkie obrazy zostały wypożyczone, gdyż w owym czasie muzeum nie posiadało własnej kolekcji. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem, odwiedziło ją w ciągu miesiąca ponad 40 tys. osób, pomimo że jej otwarcie zbiegło się w czasie z początkiem kryzysu ekonomicznego lat 30. Druga wystawa MoMA poświęcona 19 żyjącym amerykańskim artystom została przyjęta chłodno, jednakże następna – „Malarstwo w Paryżu” ponownie była chwalona przez krytyków sztuki i zdobyła uznanie publiczności. MoMA przygotowywała około 6 wystaw rocznie i wkrótce stała się instytucją kształtującą artystyczne gusta społeczeństwa amerykańskiego. Każda nowa wystawa była wydarzeniem artystycznym w Nowym Jorku. W szczególności pokazywana w kilku miastach amerykańskich wystawa monograficzna „Vincent van Gogh” cieszyła się dużym powodzeniem.

Początkowy sukces MoMA był w dużej mierze zasługą jej pierwszego dyrektora, Alfreda Barra. Był on dobrze zorientowany w najnowszych nurtach sztuki europejskiej. Często odwiedzał Europę, w szczególności Francję i Niemcy. Fascynował go francuski impresjonizm, kubizm i niemiecki Bauhaus. Nie ukrywał swoich preferencji artystycznych, w jego przekonaniu współczesne malarstwo europejskie było znacznie lepszej jakości niż amerykańskie. Barr nie tylko organizował nowe wystawy, lecz w sposób bezpośredni lub pośredni wpływał na ich tematykę. Przygotowywał także w pełni ilustrowane katalogi wystaw i rzeczowe podpisy pod obiektami muzealnymi z sugestiami interpretacji. Barr

był otwarty na nowe formy sztuki i dzięki jego inicjatywie w muzeum powstał departament filmu i fotografii. On też zainicjował wystawy poświęcone nowoczesnej architekturze, które prezentowane były później w innych miastach amerykańskich. Za jego kadencji powstał w muzeum dział marketingu, którego zadaniem było zbieranie funduszy, utrzymywanie dobrych kontaktów z bogatymi mecenasami sztuki i promowanie nowych wystaw muzealnych.

Jednym z dylematów młodego dyrektora było pytanie: czy muzeum sztuki współczesnej powinno mieć stałą kolekcję? Barr zdawał sobie sprawę z przemijającego charakteru sztuki nowoczesnej, jak sam twierdził, *to, co jest nowoczesne dzisiaj, nie będzie nowoczesne w 1952 r. lub 1982 r.* Z drugiej strony, zdawał sobie sprawę, że muzeum, aby przetrwać musi posiadać własną, stałą kolekcję, *która będzie się składać z najlepszych prac niedawnej przeszłości*⁶.

W pierwszych latach swojego działania MoMA posiadała tylko kilka własnych artefaktów, które pochodziły z doro-

wizn Paula Sachsa i Stephena Clarka. Dopiero dzięki zapisowi Lillie Bliss, która przekazała swoją kolekcję muzeum, oraz funduszom Rockefellerów MoMA po pięciu latach działania mogła się poszczycić własnymi zbiorami.

Lillie Bliss zmarła w 1931 r. i w zapisie pozostawiła MoMA kolekcję 150 obrazów, w tym prace Cezanna, Daumiera, Picassa, Modiglianiego, Gauguina, Matisa, Redona i Rousseau. Dwa miesiące po jej śmierci, dla uczczenia założycielki i hojnej donatorki, MoMA zorganizowała wystawę: „Prace 24 artystów z kolekcji Lillie Bliss”.

Przekazanie zbiorów dla MoMA uwarunkowane było jednakże posiadaniem przez muzeum funduszy na ich zabezpieczenie i konserwację. Wysokość wymaganej kwoty ustalona została na 600 tys. dolarów⁷, a okres jej uzyskania na 3 lata. W czasie Wielkiego Kryzysu było to zadanie niełatwe. Rada nadzorcza muzeum, dzięki szerokiej kampanii marketingowej, zebrała 500 tys. dolarów, z czego 200 tys. podarowała Abby Rockefeller. Brakujące 100 tys. ofiarował anonimowy donator, którym później okazał się syn Abby – Nelson Rockefeller. Zapis Lillie Bliss stworzył podwaliny dla stałej kolekcji MoMA. Pozwalał on także muzeum sprzedawać wybrane dzieła z jej kolekcji w celu pozyskania funduszy na zakup innych. W ten sposób MoMA zakupiła m.in. *Gwiezdną Noc* van Gogha oraz *Panny z Avinionu* Picassa.

Mary Quinn Sullivan zrezygnowała z udziału w radzie muzeum w 1933 r. ze względu na kłopoty finansowe po śmierci męża. Jej rodzinne zbiory trafiły na aukcje. Abby Rockefeller zakupiła dwie prace z jej kolekcji i podarowała MoMA w jej imieniu.

W 1935 r. Abby Rockefeller ustanowiła z własnych pieniędzy stały fundusz w wysokości 1 tys. dolarów, przeznaczony na zakup nowych prac dla muzeum. Dzięki tym pieniądzom Alfred Barr zakupił dla MoMA obrazy de Chirico, Arpa, Miro, Magritta, Tanguy i wiele innych. W 1938 r. wysokość funduszu wzrosła do 31,5 tys. dzięki dodatkowej dotacji Abby i jej syna Nelsona.

Kolekcja MoMA powoli wzbogacała się dzięki darowiznom wielu zamożnych kolekcjonerów. W 1937 r. Olga Guggenheim podarowała MoMA 69 dzieł, w tym obrazy Picassa *Dziewczyna przed lustrem* oraz Rousseau *Śpiąca cyganka*. W 1941 r. Stephen Clark przekazał MoMA 22 dzieła, wśród których znalazły się m.in. obrazy Picassa, Bonnard i Matisa oraz znana rzeźba Maillola – *La Méditerranée*.

Alfred Barr z uwagą i niepokojem śledził polityczne zmiany zachodzące w hitlerowskich Niemczech. Wielu niemieckich artystów i kolekcjonerów sztuki emigrowało do Francji, Szwajcarii lub Ameryki, gdzie, aby przetrwać, sprzedawało swoje kolekcje. Był to okres wzmożonych zakupów dla wielu muzeów. W czerwcu 1939 r. w Lucernie odbyła się aukcja „zdegenerowanej sztuki”, odrzuconej i potępionej przez nazistowskie Niemcy. MoMA zakupiła na niej m.in. obrazy Paula Klee *Dookoła ryby*, Henri Matisa *Niebieskie okno* i rzeźbę Wilhelma Lehmbrucka *Kłęcząca kobieta*.

W 1939 r., sześć tygodni po wybuchu II wojny światowej w MoMA została otwarta retrospektywna wystawa Pablo Picassa. Jej centralnym punktem była *Guernica*. Namalowany przez Picassa obraz na wystawę światową w Paryżu w 1937 r. był wyrazem hołdu dla zbombardowanego w czasie hiszpańskiej wojny domowej baskijskiego miasta. Obraz pokazywano w wielu miastach zarówno europejskich, jak i amerykańskich. Przez wiele lat *Guernica* była



2. Vincent van Gogh, *Gwiezdną noc*, zakupiony w 1941 dzięki zapisowi Lillie Bliss

2. Vincent van Gogh, *The Starry Night*, acquired in 1941 through the Lillie P. Bliss bequest

3. Pablo Picasso, *Panny z Avinionu*, zakupiony w 1939 dzięki zapisowi Lillie Bliss

3. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, acquired in 1939 through the Lillie P. Bliss bequest.



4. Pablo Picasso, *Dziewczyna przed lustrem*, podarowany przez Olgę Guggenheim w 1938

4. Pablo Picasso, *Girl before a Mirror*, gift of Olga Guggenheim in 1938

5. Henri Rousseau, *Śpiąca cyganka*, darowizna Olgi Guggenheim w 1939

5. Henri Rousseau, *The Sleeping Gypsy*, gift of Olga Guggenheim in 1939

jedną z głównych atrakcji MoMA. Zgodnie z życzeniem Picassa przechowanie obrazu powierzono MoMA do czasu nastania w jego ojczyźnie demokratycznych rządów. *Guernica* wróciła do Hiszpanii w 1981 r., kilka lat po śmierci gen. Franko. Obecnie znajduje się w muzeum Królowej Zofii w Madrycie.

W czasie II wojny światowej MoMA organizowała także wystawy o tematyce wojennej: „Plakaty Obrony Narodowej”, „Bitwa o Anglię”, „Kamuflaż dla obrony cywilnej”



6. Paul Cezanne, *Kąpiący się*, pochodzący z kolekcji Lillie Bliss, z 1934

6. Paul Cezanne, *The Bather*, from Lillie Bliss collection, 1934

czy „Marines pod obstrzałem”⁸. Abby Rockefeller, wierząc w uzdrawiającą moc sztuki, otworzyła w 1944 r. w muzeum centrum rehabilitacji dla weteranów wojennych.

Alfred Barr pełnił funkcję dyrektora muzeum do 1943 roku. Jego zasługi dla stworzenia stałej kolekcji MoMA są niekwestionowane. Krytycy zarzucali mu administracyjny nieład oraz ignorowanie artystów amerykańskich kosztem europejskich. Bezpośrednią przyczyną dymisji był konflikt z jednym z ważnych donatorów i członkiem rady nadzorczej – S. Clarkiem. Barr pozostał jednak wierny instytucji, której poświęcił całe swoje życie, po dymisji ze stanowiska dyrektora pełnił w muzeum funkcję głównego kuratora zbiorów.

Abby Rockefeller zmarła w 1948 r. i pozostawiła dla MoMA bogatą kolekcję rycin, liczącą ponad 1600 obiektów. Przekazała także muzeum swoje finansowe oszczędności w wysokości 850 tys. dolarów. Po śmierci Abby do rady nadzorczej muzeum przyjęty został jej syn David i synowa Blanchette. Rok później nowym dyrektorem MoMA został wybrany Rene d’Harnoncourt. Za jego kadencji w MoMA powstał w 1952 r. dział współpracy zagranicznej, którego zadaniem była promocja sztuki amerykańskiej na świecie, uczestnictwo w międzynarodowych biennale sztuki oraz organizacja wspólnych wystaw z muzeami spoza Ameryki.

Kolekcja muzeum rosła i rozwijała się w ciągu lat różnymi drogami. W dużym stopniu zależna była od gustu i idei kolejnych dyrektorów, kuratorów i członków rady nadzorczej.

MoMA stosunkowo wcześniej dostrzegła przemiany zachodzące w powojennej sztuce amerykańskiej. W latach 50. XX w. muzeum zorganizowało kilka wystaw poświęco-



7. Paul Cezanne, *Martwa natura z jabłkami*, pochodzący z kolekcji Lillie Bliss, z 1934

7. Paul Cezanne, *Still Life with Apples*, from Lillie Bliss collection, 1934

8. *Abakan* Magdaleny Abakanowicz w galerii architektury i wzornictwa

8. *Abakan*, of Magdalena Abakanowicz in architecture and design gallery



nych nowemu ruchowi artystycznemu, znanemu pod nazwą *Ekspejonizm Amerykański*. Jego przedstawicielami byli m.in.: B. Newman, J. Pollock, W. de Kooning, M. Rothko i D. Smith. Wystawa z 1958 r. „Nowe Amerykańskie Malarstwo” pokazywana była w wielu europejskich miastach i jej celem była promocja nowej sztuki amerykańskiej na starym kontynencie. Obecnie MoMA posiada ponad 200 obrazów i rzeźb artystów identyfikujących się z tym ruchem artystycznym.

W 1958 r. w trakcie prac remontowych w muzeum wybuchł pożar, w wyniku którego zostało uszkodzonych kilka obrazów; większość z nich udało się odrestaurować. Całkowitemu zniszczeniu uległ popularny i lubiany przez publiczność obraz Claude’a Moneta *Nenufary*. Na szczęście dla MoMA, Monet namalował kilkaset obrazów o tej tematyce i muzeum w stosunkowo krótkim czasie udało się zakupić nowy⁹.

Od początku swego istnienia MoMA starała się respektować wolność wypowiedzi artystów i nie dyskryminować ich prac ze względu na poglądy polityczne. W 1932 r. na wystawę poświęconą amerykańskim freskom Hugo Gellert przysłał pracę *My kolesie musimy się trzymać razem – Al Capone*¹⁰. Artysta obok słynnego gangstera przedstawił znane postacie amerykańskiego biznesu i sceny politycznej, w tym Johna D. Rockefellera. Mimo wielu obiekcji dyrekcja muzeum pozwoliła na prezentację fresku Gellerta na wystawie.

W 1969 r. przedstawiciele muzeum obiecali sfinansować i rozpropagować plakat zaprojektowany przeciwko wojnie

w Wietnamie. Do plakatu artyści wykorzystali szokujące, kolorowe zdjęcia masakry kobiet i dzieci w Mý Lai w Wietnamie Południowym, autorstwa amerykańskiego fotografa wojennego Ronalda L. Haeberle. Na plakacie znajdowały się napisy wykonane półprzezroczystą czerwoną farbą, symbolizującą krew ludzką. Na górze umieszczono pytanie *And babies?*, a na dole odpowiedź *And babies*. Kierownictwo muzeum jednakże, po zapoznaniu się z projektem, w ostatnim momencie wycofało się ze współpracy. W oficjalnym komunikacie prasowym podano, że propagowanie plakatu nie należało do działalności statutowej muzeum. Pomimo odmowy wsparcia finansowego ze strony MoMA, plakat ukazał się w liczbie 50 tys. sztuk. W czasie przedłużającej się wojny wietnamskiej pacyfiści organizowali protesty w MoMA pod obrazem Picassa *Guernica*, a rozwijając plakaty *And babies* nawiązywali w ten sposób do obu tragedii ludności cywilnej.

Według historyka kultury M. Paul Holsingera, *And babies*¹¹ był najlepszym antywojennym plakatem, ukazującym rzeczywiste nastawienie większości społeczeństwa amerykańskiego do wojny w Wietnamie. Obecnie plakat znajduje się w kolekcji muzealnej w departamencie architektury i wzornictwa.

Na początku XXI w. MoMA posiadała w swoich zbiorach ponad 1 mln artefaktów. Przechowywanie i konserwacja tak dużej liczby obiektów stały się istotnymi czynnikami wpływającymi na koszty działania muzeum. Rada nadzorcza zastanawiała się, czy kontynuować w dalszym ciągu zakupy najnowszej sztuki, czy ograniczyć się do wystaw

„starych mistrzów”, którzy zawsze przyciągali tłumy miłośników sztuki. David Rockefeller przekonał radę nadzorczą, że MoMA powinna kontynuować pierwotną ideę muzeum – promowania najnowszych nurtów w sztuce.

W 2000 r. MoMA nawiązała współpracę z nowojorskim Centrum Sztuki Współczesnej – PS1, znajdującym się w dzielnicy Queens. MoMA-PS1¹² nie posiada stałej kolekcji, jej zadaniem jest organizacja wystaw, prezentacja i promocja najnowszych kierunków w sztuce XXI wieku.

Działy muzeum

Muzeum posiada największą i najbardziej wszechstronną kolekcję współczesnego malarstwa i rzeźby, liczącą ponad 3600 dzieł. Tylko niewielka część zbiorów prezentowana jest w czterech stałych galeriach, poświęconych malarstwu i rzeźbie. Jedną z nich jest ogród z rzeźbami, w którym prezentowane są dzieła artystów z końca XIX w. do czasów współczesnych. Pozostałe trzy galerie podzielone są według cezurury czasowej: lata 1880–1940, 1940–1980, 1980 – do czasów współczesnych.

W 1932 r. został otwarty w muzeum dział poświęcony architekturze i wzornictwu. Zgromadzono w nim 28 tys. prac, począwszy od projektów budynków wykonanych na papierze i kalce, poprzez modele architektoniczne, do rysunków

9. Widok z galerii na ogród z rzeźbami dedykowany Abby Aldrich Rockefeller, proj. Philip Johnsona, w 1953

9. View from gallery on the sculpture garden dedicated to Abby Aldrich Rockefeller, designed by Philip Johnsona, in 1953



10. Fragment ekspozycji rzeźb Constantina Brancusiego

10. Part of exhibition of Constantin Brancusi sculptures

11. Fernand Leger, *Trzech muzyków*, zakup dzięki funduszom Olgi Guggenheim w 1955

11. Fernand Leger, *Three musicians*, purchased with Olga Guggenheim funds in 1955

i fotografii architektury. Znajdują się w nim także materiały poświęcone głównym kierunkom artystycznym i ich twórcom, począwszy od Arts & Crafts Movement do czasów współczesnych. Muzeum posiada także bogate archiwum prac Miesa van der Rohe i Philipa Johnsona. Kolekcja wzornictwa obejmuje obiekty sprzętu gospodarstwa domowego, meble, naczynia, narzędzia i tkaniny, a także samochody

sportowe i helikopter. W dziale grafiki użytkowej znajdują się plakaty oraz przykłady typografii i reklam.

Z inicjatywy Alfreda Barra powstał w 1935 r. w MoMA department filmowy. Jego twórca uważał bowiem, że w muzeum sztuki nowoczesnej nie może zabraknąć filmu, *jedyną wielką formą sztuki charakterystyczną dla XX w.*¹³ Obecnie muzeum posiada 25 tys. tytułów i jest jednym z największych archiwów filmów amerykańskich i międzynarodowych. W kolekcji znajdują się: filmy nieme, fabularne, dokumentalne, animacje, wideo, filmy o artystach, a także filmy eksperymentalne. Muzeum oprócz filmów posiada kolekcję ponad 4 mln fotosów filmowych.

W budynku MoMA znajdują się dwie sale kinowe, gdzie odbywają się pokazy filmów fabularnych, dokumentalnych i eksperymentalnych. Na terenie muzeum działa dyskusyjny klub filmowy. Począwszy od lat 70. XX w. MoMA organizuje festiwal *Nowi Reżyserzy/Nowe Filmy*, prezentujący prace debiutujących filmowców z całego świata. W ostatnich latach muzeum organizuje także festiwale filmów dokumentalnych i pokazy filmów zrekonstruowanych i zdigitalizowanych.

W 1996 r. MoMA otworzyła nowoczesne centrum filmowe – The Celeste Bartos Film Preservation Center, w Hamelin, w Pensylwanii, którego funkcją jest przechowywanie, konserwacja i digitalizacja materiałów filmowych. MoMA wypożycza filmy szkołom, muzeom i instytucjom edukacyjnym, a także międzynarodowym festiwalom filmowym, indywidualnym kolekcjonerom oraz różnym organizacjom filmowym.

Najnowszy dział muzeum Media i Performance, założony w 2006 r., kolekcjonuje dokumentacje wideo sztuk trwających w czasie: sztuki performance, happeningów, sztuki akcji reprezentującej ruch, światło i dźwięk, instalacji i interwencji artystycznych oraz innych prac, które były przygotowane dla muzeum lub wykonywane na jego terenie. Pierwsze materiały pochodzą z początku lat 60.

Muzeum rozpoczęło zbieranie fotografii już w 1930 r., ale dział poświęcony zdjęciom został otwarty dopiero w roku 1940. W zbiorach znajduje się ponad 25 tys. prac, zarów-

no artystów fotografików, dziennikarzy, naukowców, jak i przedsiębiorców i amatorów.

Dział druków i ilustracji do książek został założony w 1929 roku. Pierwsze osiem druków podał Paul Sachs. W 1940 r. Abby Rockefeller przekazała muzeum 1600 rycin pochodzących z jej prywatnej kolekcji. Obecnie muzeum ma ponad 53 tys. prac, począwszy od najstarszych z końca XIX w. do współczesnych. Trzon kolekcji stanowią tradycyjne techniki, takie jak drzeworyt, akwaforta, litografia i formy sitodruku. W kolekcji znajdują się także druki wykonane najnowszymi technikami cyfrowymi. Unikatową częścią kolekcji są różne stadia druku, ilustrujące proces twórczy od projektu, poprzez sporządzenie matrycy, odbitek próbnych, do wykonania oryginalnej ryciny.

MoMA posiada jedną z najbardziej wszechstronnych kolekcji rysunków z XX wieku. Zgromadziła ponad 10 000 prac na papierze, w tym rysunki ołówkiem, tuszem i węglem, a także akwarele, gwasze, kolaże i prace z użyciem technik mieszanych.

Historia budynku

MoMA początkowo nie miała stałej lokalizacji. W ciągu dekady muzeum przenosiło się kilkakrotnie do coraz większych obiektów. John Rockefeller, mąż Abby, był zagorzałym przeciwnikiem sztuki współczesnej oraz idei powstania muzeum i konsekwentnie odmawiał przeznaczenia środków finansowych na to przedsięwzięcie. Pod koniec lat 30. XX w. ofiarował jednak pod budowę muzeum należące do niego grunty w centrum Manhattanu, położone przy 53rd Street W.

Pierwszy budynek MoMA został zaprojektowany przez Philipa Goodwina i Edwarda Durell-Stona w stylu międzynarodowym i oficjalnie otwarty w 1939 roku. Nowoczesny gmach pozbawiony był zbędnej ornamentyki i przypominał bardziej budynek biurowy niż muzeum. Jego styl i lokalizacja podkreślały symboliczne znaczenie sztuki nowoczesnej we współczesnym społeczeństwie, jej dostępność i uniwersalność. Był pierwszym budynkiem muzealnym mającym minimum ścian wewnętrznych, dzięki czemu można było kształtować wnętrza zgodnie z potrzebami ekspozycji. W ciągu lat MoMA dokupowała sąsiednie tereny, rozbudowywała i wielokrotnie przebudowywała swoją siedzibę. W latach 50. i 60. XX w. Philip Johnson zaplanował dalsze rozbudowy muzeum, a także zaprojektował ogród z rzeźbami – The Abby Aldrich Rockefeller Garden. W 1984 r. Cezar Pelli rozbudował zachodnie skrzydło muzeum, zwiększył znacznie powierzchnię wystawienniczą, dodał pomieszczenia administracyjne, księgarnię oraz audytorium i restaurację. Wzniósł również na działce muzealnej 53-piętrowy wieżowiec mieszkalny, z którego dochód zasilił na stałe budżet muzeum.

Do największej i najbardziej radykalnej przebudowy doszło na początku XXI wieku. W 1997 r. ogłoszono konkurs na przebudowę MoMA, przed którego uczestnikami postawiono zadanie dostosowania budynku muzeum do współczesnych potrzeb, w tym poprawienia funkcjonalności obiektu, zwiększenia zarówno przestrzeni wystawienniczej, jak i przeznaczonej na działalność dydaktyczną oraz ogólnego zharmonizowania całości. Warunkiem było również zachowanie historycznych, kulturowych i społecznych wartości muzeum. Konkurs wygrał architekt z Japonii, Yoshio Taniguchi.

Zaprojektował on nowoczesne muzeum, w którym architektura nie rozprasza uwagi zwiedzających, pozwala



12. Fragment wystawy fotografii

12. Part of the exhibition of photography



13. Ogród z rzeźbami, w tle rzeźba Henri Matisse'a *Plecy I, II, III, IV*

13. The sculpture garden, in the background sculpture of Henri Matisse *The Back I, II, III, IV*

skoncentrować się głównie na sztuce. Nowe muzeum charakteryzuje się delikatnością formy i eleganckim wykończeniem. Wykonane jest głównie z przyciemnionego szkła i aluminium. Taniguchi przywrócił oryginalną fasadę budynku z 1939 r. i wschodnie skrzydło z roku 1964. Skupił uwagę na ogrodzie z rzeźbami, przywracając mu centralną funkcję w muzeum, zgodnie z pierwotnym projektem z 1953 roku. Odnowiony, nieznacznie powiększony ogród, z posadzonymi na nowo drzewami i licznymi sadzawkami, pełni funkcję zewnętrznej galerii z rzeźbami i jest miejscem organizowania w sezonie letnim okolicznościowych spotkań i bankietów.

Ogród otoczony jest z trzech stron budynkami i oddzielony wysokim murem od strony ulicy. Po przeciwnych stronach ogrodu architekt zaprojektował dwa symetryczne budynki, zwieńczone nadwieszonymi, płaskimi dachami. W jednym z nich znajdują się sale wystawowe, drugi pełni funkcje edukacyjne. Pięciopiętrowy budynek, który mieści stałe kolekcje i wystawy czasowe, zawiera zarówno pomieszczenia o standardowej, jak i o podwójnej wysokości. Wysokie na 33,5 m atrium, wypełnione naturalnym światłem, zaprojektowane zostało z myślą o wystawianiu instalacji i rzeźb dużego gabarytu. Z kolei przestronne sale zlokalizowane na najwyższej kondygnacji mogą być, w zależności od potrzeb, dzielone na mniejsze przestrzenie i pomieścić równocześnie kilka niezależnych wystaw. Drugi, symetrycz-

ny budynek został podzielony na osiem kondygnacji. Na najwyższych piętrach mieści się biblioteka i archiwum. Pozostałe kondygnacje przeznaczone są na szeroko zakrojoną działalność edukacyjną i badawczą. W budynku znajdują się również oddzielne wejście dla grup szkolnych, audytorium na 125 osób, pomieszczenia na warsztaty dla nauczycieli oraz obszerny hol z widokiem na ogród z rzeźbami.

W nowym MoMA nie ma ustalonego kierunku zwiedzania, korzystając zarówno z klasycznych, jak i ruchomych schodów lub wind, można swobodnie przemieszczać się po całym gmachu.

Koszt przebudowy wyniósł 425 mln dolarów¹⁴. Całkowita powierzchnia muzeum wzrosła niemal dwukrotnie i wynosi obecnie 58,5 tys. m², w tym 11,6 tys. m² stanowi powierzchnia wystawiennicza. Dzięki przebudowie może być większa liczba zwiedzających, która z 1 mln osób rocznie wzrosła do niemal 1,8 mln.

Ostatnia przebudowa MoMA jednym przypomina *plaster miodu wypełniony delikatnym światłem*¹⁵, a dla innych jest *pięknym budynkiem, ale źle rozwiązany funkcjonalnie*¹⁶.

Na czas trwania prac związanych z przebudową muzeum zamknęło gmach w centrum Manhattanu i czasowo przeniosło swą działalność do, kilka lat wcześniej przebudowanego, budynku fabrycznego w dzielnicy Queens – MoMA QNS i do PS1.

Na nowo otworzyło swe podwoje w listopadzie 2004 r. – w 75. rocznicę powstania. Całkowite zakończenie przebudowy nastąpiło dwa lata później, z chwilą oddania do użytku części edukacyjnej.

W 2007 r. MoMA sprzedała część gruntów firmie deweloperskiej pod budowę wieżowca. Istotnym elementem transakcji było zarezerwowanie kilku pięter w przyszłym budynku na potrzeby muzeum. W trakcie ostatniej przebudowy architekt Taniguchi wziął pod uwagę ewentualną przyszłą ekspansję i przystosował do niej swój projekt¹⁷.

W 2011 r. MoMA zakupiła Amerykańskie Muzeum Sztuki Ludowej (American Folk Art Museum), znajdujące się na sąsiedniej działce. Przedstawiciele muzeum początkowo zamierzali wyburzyć budynek, jako niepasujący stylistycznie do minimalistycznej bryły MoMA, lecz pod wpływem opinii publicznej wstrzymali tę decyzję na czas nieokreślony¹⁸.

Mecenat Rockefellerów

Rodzina Rockefellerów była związana z MoMA od początku jej powstania. Abby, jedna z inicjatorek muzeum i jej syn Nelson, wspierali tę instytucję finansowo, a także pełnili ważne funkcje w jej radzie nadzorczej. John, mąż Abby, który początkowo odnosił się bardzo niechętnie do całego przedsięwzięcia, pod koniec lat 30. XX w. przekazał muzeum własne grunty w centrum Nowego Jorku. Po śmierci Abby John podarował w latach 1949–1951 MoMA ponad 5 mln dolarów, *aby umożliwić muzeum realizację idei zapoczątkowanej przez jego żonę*¹⁹. Była to największa w owym czasie dotacja pochodząca od indywidualnego fundatora. Dla uhonorowania i upamiętnienia wkładu Abby Rockefeller MoMA otworzyła w 1949 r. gabinet rycin i nazwała go jej imieniem. Również otwarty cztery lata później ogród z rzeźbami został jej dedykowany.

Nelson Rockefeller działał w radzie nadzorczej MoMA od 1932 r. i wielokrotnie wspierał muzeum finansowo. W latach 1939–1941 i 1946–1953 pełnił funkcję prezy-

denta. Nelson był także zagorzałym kolekcjonerem sztuki współczesnej i iberoamerykańskiej. Posiadał unikatową kolekcję rzeźb, w której były m.in. prace Lipchitza, Moora, Nadelmana, Arpa, Maillola. W jego kolekcji obrazów znajdowało się wiele dzieł Picassa, Matissa, Braqua i Grisa. W ciągu lat podarował MoMA kilkadziesiąt obrazów, w tym Rousseau *Sen*, Matissa *Taniec*, de Chirico *Pieśń Miłosną*. W 1969 r. MoMA zorganizowała wystawę „Sztuka XX w. z kolekcji Nelsona Rockefellera”.

W 1948 r. do rady nadzorczej MoMA dołączyła Blanche Rockefeller, synowa Abby; w latach 1959–1964 i 1972–1985 pełniła funkcję prezydenta MoMA. Blanche kolekcjonowała prace amerykańskich ekspresjonistów i wspierała wystawy promujące młodych amerykańskich artystów. Podarowała MoMA ponad 200 różnych dzieł, m.in. rzeźbę C. Oldenbura *Geometryczna Mysz*, *Skala A* i płótno W. de Kooninga *Kobieta II*.

W 1948 r. do rady nadzorczej MoMA dołączył też David Rockefeller, najmłodszy syn Abby i stał się z czasem najhojniejszym mecenasem tej instytucji. Współfinansował wszystkie ważniejsze przebudowy, a w ostatnich latach podarował MoMA 100 mln dolarów, największą w historii muzeum darowiznę. David wraz z żoną Peggy początkowo kolekcjonowali tradycyjne malarstwo, lecz niewątpliwie pod wpływem kontaktów z MoMA stali się wielbicielami impresjonizmu, postimpresjonizmu i fowizmu. Podarowali MoMA kilkadziesiąt dzieł, w tym prace Picassa, Deraina i Bonnarda. Ich zbiory „Najlepsze dzieła z kolekcji Davida i Peggy Rockefellerów: od Moneta do Picassa” można było obejrzeć na wystawie w MoMA w 1994 roku.

Po ostatniej przebudowie, w uznaniu ich zasług dla MoMA, nowy budynek mieszczący sale wystawowe został im dedykowany.

Działania popularyzacyjne muzeum

Przez 84 lata swego istnienia MoMA zorganizowała ponad 2 tys. różnorodnych wystaw. Były one istotnym ele-

mentem popularyzacji sztuki współczesnej i nowoczesnej w Stanach Zjednoczonych oraz sztuki amerykańskiej na świecie. Każdy ważniejszy ruch artystyczny od końca XIX do początku XXI w. był prezentowany w MoMA. Wielu czołowych artystów sztuki nowoczesnej miało w tej placówce swoje wystawy monograficzne, począwszy od Vincenta van Gogha, Pabla Picassa, Henri Matissa, Diego Rivery do Jacksona Pollocka, Piet Mondriana, Marka Rothko, Andy Warhola i Gabrila Orozco. Od początku lat 30. MoMA organizowała także wystawy poświęcone architekturze i przyczyniła się do popularyzacji stylu międzynarodowego i nowych kierunków w architekturze XX wieku.

Kilka wystaw MoMA poświęconych było sztuce polskiej. W 1961 r. na wystawie „15 Polskich Malarzy” można było zobaczyć m.in. prace Kantora, Tchórzewskiego, Pągowskiej, Potworowskiego, Fangora i Nowosielskiego. Wystawa z 1976 r. poświęcona była polskim konstruktywistom, natomiast w 2009 r. plakatowi polskiemu. Plakaty Franciszka Starowiejskiego stanowiły temat wystawy w 1985 r., a rzeźby Aliny Szapocznikow w grudniu 2012 roku.

Wystawy MoMA nie ograniczają się tylko do malarstwa, rzeźby i architektury. Muzeum stara się pokazywać także inne formy sztuki. W ostatnich latach dużą popularnością cieszyła się wystawa fotografii Henri Cartier-Bressona, jednego z najwybitniejszych francuskich fotoreporterów XX wieku. Dużą frekwencję miała także wystawa zatytułowana „Tim Burton”, poświęcona amerykańskiemu reżyserowi, scenarzyście i producentowi, połączona z pokazem jego filmów. Nie mniejszym powodzeniem cieszyła się wystawa-performance Mariny Abramović, serbskiej artystki intermedialnej, „Artysta jest obecny”. Abramović siedziała na krześle w milczeniu podczas performance, który trwał niemal trzy miesiące. Na Facebooku zapisywano chętnych do udziału w performance pod hasłem *Siedź razem z Mariną*.

Od początku swojego działania MoMA starała się, aby wystawom towarzyszyły rzetelne, wyczerpujące i dostępne dla wszystkich katalogi wystaw. Z czasem muzeum rozsze-



14. Zwiedzająca robi zdjęcie pracy Roberta Rauschenberga *Canyon* z 1959

14. Visitor takes a picture of Robert Rauschenberg work *Canyon*, 1959



15. Tłumy zwiedzających w piątkowy wieczór – lobby muzeum z widokiem na ogród z rzeźbami

15. Crowd of visitors on Friday evening – lobby museum overlooking the sculpture garden.

(Wszystkie fot. A.M. Dittwald)

rzyło zakres swoich publikacji do książek i artykułów popularnonaukowych, dotyczących sztuki współczesnej i nowoczesnej. Muzeum zawsze dbało o to, aby jego kolekcja była powszechnie znana i niewątpliwie osiągnęła swój cel. Dzisiaj trudno sobie wyobrazić opracowanie historii sztuki współczesnej bez uwzględnienia dzieł z kolekcji MoMA.

Jednym z elementów popularyzacji własnej kolekcji jest zgoda na jej fotografowanie. Wiele muzeów nie zezwala na robienie zdjęć, tłumacząc zakaz względami bezpieczeństwa, prawami autorskimi, możliwością utraty zysków z publikacji czy obawiając się zakłócenia porządku zwiedzania. MoMA nie tylko pozwala, lecz wręcz zachęca do robienia zdjęć w muzeum, zarówno kolekcji, wnętrzą sal wystawowych, fragmentów eksponatów, jak i zdjęć osób zwiedzających. Zdjęcia te mogą być następnie umieszczane na Flickrze lub na innych portalach społecznościowych. MoMA jednocześnie zastrzega sobie prawo do usunięcia nieodpowiednich ujęć lub podpisów. Z punktu widzenia muzeum jest to nowa forma popularyzacji, pomaga ona również pracownikom muzeum zorientować się, jakie eksponaty cieszą się największą popularnością i jakie wystawy mają największe powodzenie.

Śród wielu różnorodnych form reklamy i marketingu warto zwrócić uwagę na sponsorowanie. MoMA jest jednym z najdroższych muzeów sztuki na świecie, mimo to należy do najczęściej odwiedzanych. W 2004 r. wpro-

wadziła program bezpłatnego wstępu do muzeum w piątkowe popołudnia. Z programu tego skorzystało już niemal 3 mln osób. Jak stwierdził obecny dyrektor muzeum Glenn D. Lowry, *pomaga to MoMA wypełnić swoją misję znalezienia nowych odbiorców i stworzenia możliwości dostępu do sztuki szerszej publiczności*²⁰. Bezpłatne piątki sponsorowane są przez różne międzynarodowe firmy. W tym roku partnerem MoMA jest japońska firma odzieżowa UNIQLO, która sponsorowała już wcześniej kilka wystaw w muzeum. Wieloletni sponsorzy wspierają różnorodną działalność, począwszy od finansowania wystaw, programów szkolnych czy np. programów dla ludzi z demencją. W zamian mają zapewnione przywileje, jak bezpłatny wstęp na wystawy, możliwość urządzania bankietów na terenie muzeum czy umieszczania logo na muzealnej stronie internetowej.

MoMA przyczynia się do rozwoju edukacji artystycznej, przygotowując programy zarówno dla ogółu społeczeństwa, jak i dla specyficznych grup. Pragnie dotrzeć nie tylko do dorosłych, lecz przede wszystkim do młodzieży szkolnej, nastolatków i najmłodszego pokolenia. W tym celu przygotowuje specjalne strony internetowe, programy interaktywne i aplikacje na iPhone'a.

Muzeum podejmuje ciągłe ryzyko i niejednokrotnie kontrowersyjne decyzje.

Wyzwaniem dla niego jest stała potrzeba reinterpretacji i dostosowywania się do nowych potrzeb.

Słowa – klucze: MoMA, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork, Abby Rockefeller, Lillie Bliss, Alfred Barr.

Przypisy

¹ *Ashcan painters*, których malarstwo koncentrowało się na scenach z życia klasy średniej i klasy robotniczej, w 1910 r. byli uważani za zbyt radykalnych, lecz już w 1920 r. uznawano ich malarstwo za zbyt staromodne.

² http://en.wikipedia.org/wiki/Armory_Show [dostęp: 09.05.2013].

³ B.L. Reid, *The Man from New York: John Quinn and His Friends*, New York 1968.

⁴ S. Loeb, *America's Medicis... The Rockefellers and their astonishing cultural legacy*, New York 2010, s. 110-111.

⁵ Wśród członków założycieli MoMA byli też: Paul Sachs, profesor historii sztuki na Harvardzie, Frank Crowninshield, redaktor pisma „Vanity Fair”, na łamach którego prezentowano prace awangardowych artystów, i Josephine Porter Boardman, żona milionera Winthropa Murray'a Crane'a, patronka sztuki.

⁶ A. Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*, Chicago 1989, s. 97.

⁷ S. Loeb, *America's Medicis*, s. 152-153.

⁸ http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list#1940 [dostęp: 5.09.2013].

⁹ http://greg.org/archive/2010/09/02/moma_on_fire.html [dostęp: 09.05.2013].

¹⁰ A. Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr...*, s. 94.

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/And_babies [dostęp: 07.06.2013].

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/MoMA_PS1 [dostęp: 07.06.2013].

¹³ A. Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr...*, s. 127.

¹⁴ C. Mc Guigan, *New York's great modern museum reborn, thanks to \$425 million and an unlikely architect name Taniguchi*, „Newsweek” 2004, 11.

¹⁵ J. Updike, *Invisible Cathedral*, „The New Yorker” 2004, 15.

¹⁶ R. Smith, *Tate Modern's Rightness versus MoMA's Wrong*, „New York Times” 2006, 1.

¹⁷ C. Vogel, *MoMA to Gain Exhibition Space by Selling Adjacent Lot for \$125 Million*, „The New York Times” 2007, 3.

¹⁸ R. Pogrebin, *To Raze or Not? MoMA Rethinks Plan*, „The New York Times” 2013, 9.

¹⁹ S. Loeb, *America's Medicis...*, s. 222.

²⁰ <http://press.moma.org/2013/04/uniqlo-free-friday-nights-announcement/> [dostęp: 06.07.2013].

MOMA – MUSEUM OF MODERN ART IN NEW YORK. GENESIS OF SUCCESS

Aleksandra Magdalena Dittwald

The Museum of Modern Art (MoMA), located in Manhattan in New York City, is the most famous museum devoted entirely to modern and contemporary art. It has the largest and most comprehensive collection of paintings and sculptures from the late nineteenth century to the present. Over its 84 years in existence, MoMA has organized more than 2000 exhibitions. Its mandate of promoting contemporary art requires it to continually evolve and innovate.

In the early twentieth century, traditional genre painting and realism dominated American art, but new artistic trends were starting to form. In 1913, a group of young artists independently organized the "Armory Show", an exhibition of contemporary artists from Europe and the United States, opening the eyes of Americans to new forms of art.

In 1929, three fans and collectors of modern art decided to establish a museum dedicated to promoting the latest artistic trends. The founders were three women: Abby Rockefeller, the wife of the oil-magnate; Lillie Bliss, daughter of a clothing entrepreneur; and Mary Sullivan, an art teacher and wife of a wealthy lawyer. Alfred Barr, a 27-year-old art historian was appointed as the first director. MoMA opened on November 7, 1929, to great success. With about six well-attended exhibitions each year, the museum began to shape the tastes of the American public.

In the first few years, MoMA had few of its own artifacts. It slowly began to form its own collection thanks to art and funding donations from Lillie Bliss, Olga Guggenheim and the Rockefeller family. By the beginning of the twentieth century, the museum had amassed over one million arti-

facts. Although maintaining its collection was costly, the museum continued finding new art to uphold its goal of promoting the latest artistic trends.

Apart from an extensive painting and sculpture collection, MoMA's collection features many other art forms, such as film, photography, prints, architecture and performance art.

Initially, MoMA did not have a fixed location and moved several times. John Rockefeller, Abby's husband, was a staunch opponent of modern art, but eventually relented and funded the construction of the first building. The building, designed by Philip Goodwin and Edward Durell-Stone, opened in 1939. Its international style – more fitting of an office building than a museum – symbolized the availability and versatility of modern art in modern society. Over the years, MoMA expanded into neighboring areas, adding a sculpture garden, administrative offices, a bookshop, auditorium and a restaurant. In 1997, the museum held a competition for a major reconstruction, which was won by Yoshio Taniguchi, from Japan. Museum re-opened its doors in 2004.

The reconstruction nearly doubled the area of the museum (to 58,500 m²), cost \$425 million, and doubled attendance to 1.8 million visitors a year.

Through the years MoMA has stayed faithful to his founder's idea, to promote modern art in America and provide high quality art education to youth generations. Each new decade brings new challenges and MoMA is actively pursuing to address them.

Keywords: MoMA, Museum of Modern Art, New York, Abby Rockefeller, Lillie Bliss, Alfred Barr.

Aleksandra Magdalena Dittwald

Historyk sztuki, absolwentka UKSW w Warszawie; od 1995 mieszka i pracuje w Kanadzie; od 1998 współpracuje z „Muzealnictwem” w charakterze korespondentki redakcji z Kanady; autorka licznych artykułów o amerykańskich i kanadyjskich muzeach w kolejnych numerach rocznika; odznaczona przez Ministra KiDN dyplomem uznania z okazji jubileuszu 60-lecia „MUZEALNICTWA”; e-mail: aleksandra.dittwald@gmail.com

Muz., 2013(54): 217-223
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

KILKA UWAG O DOSTĘPNOŚCI MUZEÓW NA PRZYKŁADZIE PORTUGALII. BATALIĘ WYGRAŁA BATALHA

Anna Danilewicz

Dobre muzeum przyciąga, bawi, wzbudza ciekawość, skłania do zadawania pytań, a tym samym promuje naukę. [...] Muzeum może pomóc ludziom, tylko wtedy, gdy używają go, gdy korzystają z niego, tylko wówczas, gdy wiedzą o nim i tylko wtedy, gdy uwagę poświęcono interpretacji jego zbiorów, kolekcji w taki sposób, by ludzie je zrozumieli – tak John Cotton Dana, amerykański bibliotekarz, fundator muzeum w New Newark, określał misję instytucji publicznej, która w centrum swoich działań stawia człowieka – odbiorcę. Deklaracja, sformułowana ponad sto lat temu, dla wielu muzeów wciąż stanowi wyzwanie, powoli przebija się do świadomości muzealników, zorientowanych na obiekt, eksponat, kolekcję, w mniejszym zaś stopniu na metody udostępniania ich ludziom przychodzącym do muzeów. Idąc za słowami Johna Cottona Dany, chciałabym się skupić na drugim aspekcie, wskazując przykłady realizacji idei dostępności w muzeach portugalskich, z intencją jednak, by stanowiły inspirację dla polskich instytucji wystawienniczych.

Czas muzeów

W perspektywie historycznej dostępność jest zasadą, która legła u podstaw wszelkich instytucji muzealnych. Otwarcie prywatnych zbiorów na odbiorców innych, niż okazjonalni goście pałaców, dało początek dzisiejszym muzeom i galeriom. W Portugalii proces ten sięga połowy XVIII wieku. Powstał wówczas Królewski Ogród Botaniczny przy Pałacu Ajuda¹ oraz Muzeum Historii Naturalnej². Założycielem pierwszej instytucji był Sebastião José de Carvalho e Melo (1699–1782), późniejszy markiz de Pombal. W Pałacu Ajuda markiz podjął się odtworzenia królewskiej biblioteki oraz kolekcji sztuki, zniszczonej podczas trzęsienia ziemi w 1755 roku. Zbiory te były częściowo udostępniane odbiorcom – wąskiemu kręgowi gości pałacu, arystokracji – i to tylko w określonych okolicznościach (np. edukacja synów arystokracji).

Dopiero rok 1833 przyniósł otwarcie pierwszego publicznego muzeum, Museu Portuense de Pintura e estampas



1. Louis-Michel van Loo, *Portret Marquess of Pombal* (1699–1782), w zbiorach Museu da Cidade de Lisboa

1. Louis-Michel van Loo, *Portrait of the Marquis of Pombal* (1699–1782), in the collections of Museu da Cidade de Lisboa

(Muzeum Malarstwa i Druku, obecnie Nacional Museu Soares dos Reis³) w Porto. Powstanie tej instytucji wiąże się z rewolucją liberalną lat 20. XIX w., której głównym ośrodkiem było właśnie to miasto. Muzeum symbolizowało zwycięstwo liberalnych środowisk, jego kolekcję zbudowano na bazie znacjonalizowanych majątków kościelnych, klasztornych i możnowładców.

Po okresie stopniowej nacionalizacji (XIX – pocz. XX w.) i regresie z czasów dyktatury Salazara (1933–1974) istotne zmiany w sektorze muzealnym przyniosła „Rewolucja goździków” z 1974 roku. Zarząd nad muzeami przejął Sekretariat Stanu ds. Kultury (w randze ministerstwa, Secretaria de Estado da Cultura), wspierany od 1980 r. przez Instytut Dziedzictwa Kulturowego. Portugalski Instytut Muzealnictwa utworzono w 1991 r., by uporządkować i wzmocnić rozwijający się dynamicznie (boom lat 80.), ale też dość chaotycznie sektor. Właściwa Ustawa o Muzeach (*Lei Quadro dos Museus Portugueses*)⁴ powstała dopiero dekadę później, w 2004 roku. Wówczas też powołano ogólnonarodową Sieć Muzeów Portugalskich (*Rede Portuguesa de Museus*) w strukturze Instytutu Muzealnictwa i Konserwacji (IMC). Przynależność do sieci stanowi rodzaj licencji potwierdzającej jakość instytucji, państwowej lub prywatnej, pod warunkiem dostosowania do standardów i wytycznych określonych przez IMC. Udział w sieci ma charakter dobrowolny i służy, jak mówi ustawa⁵, decentralizacji, mediacji i propagowaniu współpracy między muzeami.

Portugalskie prawo jednoznacznie odnosi się do wszystkich obiektów o charakterze muzealnym, prywatnych i publicznych⁶. Ustawa definiuje oczywiście status muzeum, jego funkcje i obowiązki, określa procedury tworzenia nowych placówek, wyznacza standardy kwalifikacji pracowników, itp., ale przede wszystkim, jak zwraca uwagę F. Bodenstein, *po raz pierwszy określa wszystkie muzea (włączając w to muzea narodowe) jako narodową sieć, która winna być ad-*

*ministrowana zgodnie ze spójną polityką w kwestiach technicznych (organizacyjnych)*⁷.

Kiedy przyjrzymy się tej polityce w świetle zapisów ustawowych, uwagę zwracają właśnie idee dostępności i otwartości, obecne w kolejnych artykułach. Wyodrębnione są zapisy dotyczące edukacji w muzeach, podkreślające jej istotność nie tylko w pracy instytucji, ale i dla rozwoju społeczeństwa (art. 42 i 43 oraz art. 50, który obliguje do tworzenia odrębnych przestrzeni dla działań edukacyjnych). W ustawie zawarto też, tak nowe z polskiego punktu widzenia kwestie, jak chociażby:

- wolontariat (art. 47), w tym zachęta do zakładania organizacji *non profit* przy muzeach, by skuteczniej pozyskiwać środki finansowe, chronić i promować dziedzictwo kulturowe;
- wspieranie osób niepełnosprawnych (art. 59) ze wskazaniem, iż chodzi nie tylko o wprowadzanie stosownych udogodnień, ale zapewnienie równego dostępu wszystkim obywatelom;
- obszary przynależne domenie publicznej (art. 64);
- promowanie partnerstwa między instytucjami, regionami, miastami w celu wzbogacania dziedzictwa kulturowego (art. 95).

Samo określenie zasad polityki kulturalnej państwa wobec muzeów, opis funkcji to zbiór kilku obszernych artykułów, co w porównaniu z dwoma suchymi i lakonicznymi paragrafami polskiej ustawy budzi respekt. Tym bardziej, że przywoływane są tutaj pojęcia obce polskiej normie prawnej: poprawa funkcjonalności muzeów, zwiększanie dostępu, promowanie odpowiedzialnych postaw obywatelskich, innowacyjność, itd. A sama definicja muzeum, oprócz standardowych zapisów (badania, konserwacja, ochrona, popularyzacja), wymienia też takie zadania, jak: *promowanie demokratyzacji kultury, rozwoju indywidualnego i społecznego*⁸.

Czas działania

Nawet najlepsze intencje ustawodawcy, jeśli nie znajdują zastosowania w praktyce, pozostają pustym sloganem. Jak podkreślają portugalscy koledzy, jest to częste zjawisko. W odniesieniu jednak do kilku przypadków wspomniane wyżej zapisy dały warunki do wprowadzenia innowacyjnych przedsięwzięć.



2. Nowy symbol – znak, opisujący miejsce dla osoby niepełnosprawnej, zaprojektowany w Gordon College in Massachusetts, oficjalnie wprowadzony w 2013 r. w Nowym Jorku

2. A new symbol-sign describing places for the handicapped, designed by authors from Gordon College in Massachusetts and officially introduced in New York in 2013

Zacznijmy od sieci, jako metody otwierania się na współpracę i wymianę pomiędzy instytucjami partnerskimi. W cytowanej ustawie idea ta wspomniana jest kilkakrotnie, przede wszystkim w odniesieniu do narodowej Sieci Muzeów, ale też jako jedna z zalecanych strategii rozwoju sektora. Nowatorską formą realizacji tego postulatu jest Grupa na Rzecz Dostępności do Muzeów (GAM – Grupo para a Acessibilidade nos Museus), działająca nieformalnie, przez długie lata (od 2005 r.), oddolna inicjatywa pracowników różnych muzeów, odczuwających potrzebę głośniejszej dyskusji o problemach, które były i są ważne dla sektora w kontekście tytułowego zagadnienia. Jak często bywa w takich sytuacjach, na pierwsze zaproszenie odpowiedziało kilkadziesiąt osób. Na kolejne spotkania, odbywające się raz w miesiącu, przychodziło wciąż mniej i mniej. Tak powstał silny rdzeń organizacji, otoczony przez dziesiątki „satelitów” przyglądających się dyskusjom, czerpiących z nich inspiracje.

Punktem wyjścia prac GAM była potrzeba rozszerzenia pojęcia dostępności (*accessibility*), tak, by przestało ono oznaczać tylko i wyłącznie redukcję barier (architektonicznych, tworzenie udogodnień dla osób niesłyszących i niewidzących⁹): *Nie chodzi tylko o bycie zainteresowanym i zobligowanym, by troszczyć się o potrzeby osób niepełnosprawnych (fizyczne i kognitywne), ale o szerokie spektrum intelektualnych, społecznych i kulturowych potrzeb wszystkich obywateli. Chodzi także o zmiany w zarządzaniu i gotowość, by korzystać ze stale rosnącego zainteresowania obywateli uczestnictwem w procesie decyzyjnym, by odnajdywali się oni w tym, co ostatecznie muzeum proponuje odbiorcom*¹⁰.

Z tej perspektywy nie dziwi zatem temat pierwszego seminarium, jakie GAM zaproponował środowisku muzealnictwu: *Czy wiecie, jak pisać dla wszystkich? – Dostępność komunikacji pisemnej w muzeach*. Poruszano szerokie spektrum zagadnień: od zbyt silnej specjalizacji (naukowości) opisów, katalogów, broszur, przez strategie komunikatywności i możliwe do zastosowania narzędzia narracyjne, po optymalizację tekstu pod względem rozmiaru, fontu, kolorystyki, itp. Co ciekawe, gdy jesienią 2012 r. rozmawiałam z Marią Vlachou, jedną z założycielek i liderek GAM, poważnie zastanawiała się nad powrotem do tego tematu podczas kolejnego dorocznego seminarium. Dlaczego? Ponieważ oddziaływanie pozytywnych wzorców jest znikome, jeśli docierają one tylko do poziomu edukatorów muzealnych, czasami specjalistów ds. promocji czy komunikacji, nie obchodzą zaś dyrektorów, kuratorów, historyków. *Czy oni nigdy nie słyszeli narzekań zwiedzających? Czy mają je w głębokim poważaniu?* – pyta M. Vlachou w jednym z tekstów na blogu *Musing on culture*¹¹.

Zmiany widać... gołą dłonią

Narzędzia używane przez GAM to m.in. blogi – formuła w polskich realiach wciąż nie traktowana zbyt poważnie, jako istotne forum wymiany myśli. Swój blog prowadzi zarówno GAM, jak i – choć niezależnie – Maria Vlachou. Jej regularne posty, publikowane od początku w języku portugalskim i angielskim (kolejny poziom dostępności – komunikowanie się przy użyciu współczesnej *lingua franca*), docierają do tysięcy odbiorców, stanowią przegląd współczesnych zagadnień dotyczących sektora muzeów, kultury i społeczeństwa, w Portugalii i na świecie. Pojawiają się

m.in. gościnne posty, do napisania których Vlachou zaprasza specjalistów z różnych krajów. Dowodem uznania jej publicystyki są m.in. rekomendacje portugalskiego ICOM, ukazanie się wyboru tekstów w formie książki¹² czy stała obecność autorki w licznych gremiach zajmujących się dostępnością w kulturze.

Do podstawowych działań GAM należą też wszelkiego rodzaju warsztaty oraz wspomniane już doroczne seminaria. Tematem dotychczasowych dyskusji była dostępność w kontekście: nowych technologii (2007), dialogu międzykulturowego (2008), wyzwań współczesności (2009), seniorów (2010), projektowania włączającego (uniwersalnego) w tworzeniu wystaw (2011) i różnorodności w programowaniu działań muzeów, która to kwestia była omawiana podczas ostatniego spotkania, w Seixal w październiku 2012 roku. Wspominam miejsce organizacji seminarium, by scharakteryzować kolejną z właściwości GAM. Organizacja od początku opiera się na rzeczywistej wymianie pomiędzy członkami i sympatykami, co oznacza np., że co roku seminarium organizowane jest w innym miejscu. Kolejne muzea bezpłatnie zapewniają sale, druk prostych materiałów konferencyjnych. Prelegenci, wywodzący się ze środowiska muzealniczego, nie pobierają honorariów. Zagranicznym gościom proponuje się zwrot kosztów podróży. Dzięki temu nawet przy braku funduszy zewnętrznych możliwe jest organizowanie kolejnych spotkań. Mechanizm jest prosty, a jego skuteczność potwierdza się w działaniu: seminaria gromadzą corocznie ponad setkę uczestników.

GAM jest obecnie ważnym graczem sektora muzealniczego – jednym z najbardziej prestiżowych gremiów opiniotwórczych i konsultanckich w Portugalii, o czym świadczą m.in. długa lista programów realizowanych z udziałem lub przy współpracy Grupy i jej specjalistów. Pod wpływem GAM udaje się odwozić instytucje od podążania po linii najmniejszego oporu (programowa niwelacja barier architektonicznych przy okazji remontów), na rzecz wdrażania oryginalnych rozwiązań zastosowań idei dostępności w muzeach.

Warto tu przywołać przykład Narodowego Muzeum Azulejo (*Museu Nacional do Azulejo*) z serią multisensorycznych pulpity, pozwalających na wielowymiarowe, indywidualne poznawanie ekspozycji. Dzięki nim możliwe stało się np. pokazanie osobom niewidomym koloru, rozmiaru i wzoru słynnego kafla *azulejo*. Metoda jest prosta: obok układów z oryginalnych kafla umieszczono ich kopie. Płaskie wzory zostały oddane jako wypukłe, a kolor zróżnicowano fakturą, np. biały – gładki, niebieski – lekko chropowaty, czerwony – kreskowany, itp. Krótkie opisy wydrukowano w języku Braille'a. Warto podkreślić, że pulpity te w takim samym stopniu służą osobom widzącym i niewidomym. Tekst w brajlu „nałożony” jest na opis w języku portugalskim i angielskim – wydrukowano go na przezroczystej plastikowej płytce. Tym samym panele nie są specjalnym, a przez to segregującym udogodnieniem dla niepełnosprawnych, lecz atrakcją dla każdego zwiedzającego.

Podobna idea uwidoczniła się też w działaniach edukacyjnych jednej z najważniejszych placówek kulturalnych Lizbony: Muzeum i Fundacji Calouste'a Gulbenkiana. Organizacja, której podwaliny dała znakomita kolekcja dzieł sztuki jednego z najwybitniejszych mecenasów XX w., łączy w swoim programie najróżniejsze dyscypliny: od nauk



3. 4. Narodowe Muzeum Aluzejo, fragment ekspozycji oraz pulpit dotykowy

3. 4. National Azulejo Museum, fragment of the exposition and a touch panel

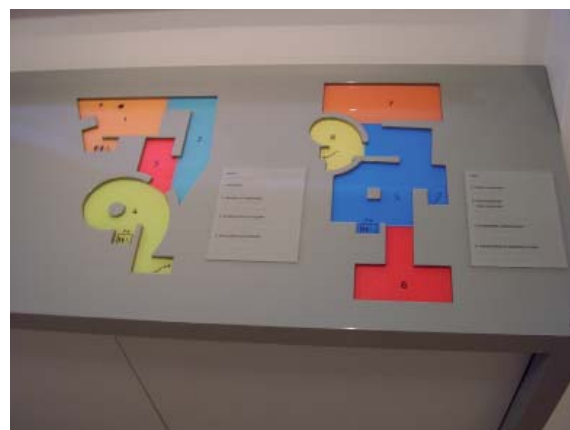
ściślych po humanistykę. Oferuje działania dostosowane do potrzeb i zainteresowań poszczególnych grup wiekowych, nie tylko do dzieci, seniorów i „wszystkich pozostałych”, lecz np. warsztaty wideografiki, sztuki animacji dla dorosłych nie-artystów, wykorzystania sztuki w interwencji społecznej dla każdego, ale też analizę obrazu Eduarda Maneta dla dorosłych, a wystawę obrazów Fernando de Azevedo dla dwu- i czteroletków. Wszystko to wynika z misji instytucji: [powinnością jest] *wspieranie pełnego rozwoju człowieka, niezależnie od wieku i pochodzenia, dzięki wiedzy i doświadczeniu sztuki, kultury i nauki*¹³. Celem tych działań są bowiem nie tylko dobrze nam znane „popularyzacja i upowszechnianie”, ale raczej to, by *rozwijać umiejętności niezbędne w dzisiejszym świecie: pracy zespołowej, krytycznego myślenia, inteligencję zbiorową, szacunek dla odmienności, poczucie odpowiedzialności i otwartość na doświadczenie i ryzyko.*

Efekt Batalha

Na zakończenie nieprzypadkowo zostawiłam Muzeum w Batalha (*Museu da Comunidade Concelhia da Batalha*)¹⁴. Zdobywca Kenneth Huston Award 2012¹⁵, międzynarodowej nagrody przyznawanej przez Europejskie Forum Muze-

ów, to małe muzeum położone w regionie Leiria, ponad 2 godziny drogi od stolicy w kierunku północnym, na drodze ulokowane na szlaku turystycznym do Fatimy, w cieniu monumentalnego monasteru w stylu manuelińskim. W zderzeniu z przepychem obleganego przez turystów klasztoru, skromny, biały budynek muzealny na sąsiedniej ulicy nie przyciąga uwagi. A mimo to od kilku lat pozostaje atrakcją nie tylko dla międzynarodowego środowiska muzealników, specjalistów z wielu innych dziedzin, ale i... lokalnej społeczności.

Muzeum w Batalha to projekt wyjątkowy. Powstało w odpowiedzi na pomysł burmistrza, że miasto powinno



5. 6. Wejście do Muzeum w Batalha, na zdjęciu: pulpit dotykowy, przedstawiający schemat muzeum

5. 6. Entrance to the Batalha Community Museum; in the photo: a touch panel featuring a scheme of the museum

mieć muzeum, które opowiadając jego historię i regionu Leiria, odróżniać się będzie od innych muzeów w Portugalii i Europie tym, że będzie najlepiej dostosowane do potrzeb wszystkich odbiorców, także niepełnosprawnych. Ponadto będzie autentyczną przeciwwagą dla pobliskiego kołosa – dominikańskiego klasztoru, który choć jest ogromną atrakcją turystyczną, to jednak w rzeczywistości odciąga przyjezdnych od samej Batalha.

Budowa trwała siedem lat. Najwięcej czasu pochłonęły badania, wizyty studyjne na całym świecie i wypracowywanie (w tym testowanie) nowatorskich rozwiązań. Główne zasady, które kształtują przestrzeń ekspozycji i edukacji, to projektowanie uniwersalne, szeroki kontakt z lokalną społecznością oraz pełna dostępność.

Na niewielkiej przestrzeni dwóch pięter zbudowano wystawę, z kolekcją artefaktów prehistorycznych, starożytnych, nowożytnych i współczesnych, łączącą tradycyjne formy prezentacji (gabloty, dioramy, opisy) z multimedialnymi. Zaangażowano w projekt lokalną społeczność, staraniem której powstała m.in. sala szkolna, opisująca rozwój edukacji na tym terenie w XIX i XX w., ale też od której pochodzi jeden z najcenniejszych eksponatów – kość dinozaura, znaleziona przez jednego z mieszkańców. Przede wszystkim jednak zbudowano zespół wysokiej klasy ekspertów i zapewniono im autonomię działania (w obrębie przewidzianego na projekt budżetu). *Współpracowaliśmy z wieloma organizacjami, reprezentującymi osoby niepełnosprawne. Byli naszymi konsultantami, bardzo krytycznymi. Często okazywało się, że to, co nam wydawało się wspaniałe, oni oceniali jako mało przydatne lub źle zrobione. Tak było chociażby z brajlem. Zmienialiśmy napisy trzy razy. Najpierw były umieszczone pionowo, potem pod kątem 45 stopni, teraz są płasko. Musieliśmy być bardzo pokorni w tym, co robimy* – mówi dr Joselia Neves, lingwista, jedna z autorek projektu.

Czym zatem wyróżnia się Muzeum w Batalha? Np. „dotykanie”, które powoli staje się dość powszechne w muzeach na świecie, ale często dotyczy kopii i reprodukcji, tu obejmuje także obiekty historyczne (w tym starożytne). Wszystko, co nie jest zamknięte za szkłem, można poznawać za pomocą dotyku. Ścieżka dotykowa stanowi uzupełnienie audiodeskrypcji (docelowo wielojęzycznej), co znajduje ciekawe zastosowania chociażby w przypadku malarstwa. Jeden z obrazów na wystawie udostępniony jest w trzech wymiarach: jako oryginalne płótno na ścianie, panel dotykowy, pozwalający poznać manualnie strukturę, proporcje, rysunek płótna, oraz opis audio.

Dostęp dla niewidomych staje się w wielu muzeach coraz powszechniejszy dzięki użyciu wybranych technik, ale tutaj osoba niewidoma może całkowicie samodzielnie poruszać się po całej ekspozycji. Służy do tego m.in. specjalna ścieżka wytyczona na podłodze, ułatwiająca manewrowanie i orientację w przestrzeni za pomocą laski. Zgodnie z ideą projektowania uniwersalnego, ta sama linia ma również znaczenie dla każdego innego zwiedzającego. Charakterystyczne punkty orientacyjne – owalne wypukłości na podłodze, służą jako czujniki dla audioprzewodników.

Wysokość i wyprofilowanie wszystkich gablot gwarantuje swobodny dojazd osobie na wózku inwalidzkim, a jednocześnie zapewnia łatwy dostęp dziecku. Filmy wyposażone są nie tylko w napisy w językach obcych, lektora języka migowego, ale przydatne dla każdego odbiorcy udogodnienie



7. Fragment dotykowej ścieżki Muzeum w Batalha

7. Fragment of a touch path at the Batalha Community Museum

(Fot. 1 – Wikimedia Commons; 3-6 – A. Danilewicz; 7 – <http://www.museubatalha.com>)

– linię czasu, która pozwala się zorientować, czy oglądamy właśnie materiał od początku, czy od środka. Co więcej, kolejne lata mają przynieść dalsze poszerzenie zakresu dostępu. Skoro jesteśmy przy filmach – będzie to nie tylko język migowy portugalski, ale i hiszpański, angielski, chiński. Podobnie opisy w brajlu – będą przekładane na inne języki, nie tylko europejskie. A właściwie nie będą przekładane, tylko napisane w brajlu, tak, by wykorzystać pełnię możliwości tego języka z zachowaniem sensu przekazu.

Zestaw piktogramów, oznaczających różne poziomy dostępu do muzeum, obejmuje w Muzeum w Batalha aż 14 (!) znaków. *Wszystkie te rozwiązania nie są nowe, czerpaliśmy z doświadczeń muzeów na całym świecie. A jednocześnie są zupełnie nowe, bo adaptowane do potrzeb tej konkretnej wystawy i modyfikowane zgodnie z potrzebami zdefiniowanymi przez nasz zespół* – mówi dr Neves.

W projekcie tym uderza jednak nie tylko osiągnięty poziom dostępności, ale przede wszystkim to, że jest to „muzeum w procesie” – celem nie jest osiągnięcie przyjętych z góry założeń, lecz ciągły rozwój. Na stronie internetowej w zakładce „Wystawa stała” mamy nie tylko opis aktualnej ekspozycji, ale też odnośnik *Futuro*. Nie oznacza to wcale prezentacji kolejnych pomysłów wystawienniczych. Muzea takie, jak w Batalha, identyfikują raczej nową linię muzealnictwa, gdzie nie samo wystawiennictwo, konserwacja i upowszechnianie stanowią o istocie muzeów, ale przede wszystkim ich społeczny potencjał rozwojowy. W Batalha określają to dwa programy. Pierwszy, Laboratorium Przyszłego Muzeum, to obszar badań, których efekty zmaterializują się w kolejnych przedsięwzięciach ekspozycyjnych i kulturalnych. Drugi nazwano *As actividades comunitárias – ninho dos projectos* (Aktywności Społeczności – Inkubator Projektów), co podkreśla wagę współuczestnictwa mieszkańców Batalha w procesie rozwoju, nie tylko jako odbiorców oferty muzeum, ale jej aktywnych współtwórców.

Przytoczone przykłady, jak również kontekst historyczny rozwoju muzealnictwa w Portugalii pozwalają uchwycić kilka istotnych elementów umożliwiających zasugerowaną na wstępie, a moim zdaniem konieczną, rewolucję sektora muzealniczego w Polsce. Po pierwsze, nastawienie na odbiorcę – muzeum nie jest twierdzą, zbiorem eksponatów czy – jak twierdzą złośliwi – prosektorium. Muzeum to miejsce wspólne, przestrzeń spotkania specjalistów i lokalnej społeczności nie w celu wymiany towarów i usług (bilety za wystawę, warsztat, etc.), lecz wymiany doświadczeń,

współpracy i współtworzenia. Nie jest to żadna *idée fixe*, lecz w perspektywie nieodległej przyszłości konieczność, której niezrozumienie skutkować będzie coraz szybszym odpływem odbiorców. Drugi, konstytutywny element to stała wymiana doświadczeń na poziomie miasta, kraju, Europy i świata: konsultacje, dzielenie się doświadczeniami, budowanie sieci. I ostatni warunek, najbardziej oczywisty, niezbędny w każdym działaniu kreatywnym – wolność od nacisków wewnętrznych i zewnętrznych.

Słowa - klucze: dostępność, innowacyjność, sieć, Portugalia, edukacja.

Przypisy

¹ Obecnie są to dwie instytucje: Muzeum Narodowe oraz Ogród Botaniczny Ajuda, za: C. A. da Silva Menezes, G. D. Carnegie, B. West, *The accountability of public museums in Portugal: An exploration of issues*, „Contabilidade e Gestão” 2009, nr 7, s. 71, pełna wersja tekstu dostępna pod adresem: <http://pt.calameo.com/read/0003249815c6d39b28efb>. Tu i we wszystkich innych miejscach przekład własny.

² Zob. F. Bodenstein, *National Museums in Portugal*, w: P. Aronsson, G. Elgenius (red.), *Building National Museums in Europe 1750-2010. Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28-30 April 2011*, Linköping University Electronic Press, Linköping 2011, s. 692; pełen tekst: <http://www.ep.liu.se/ecp/064/ecp064.pdf>

³ Zob.: <http://www.museusoaresdosreis.pt/>

⁴ Ustawa nr 47/2004 z dnia 19 sierpnia; pełen tekst: http://www.icom-portugal.org/documentos_leg,129,164,lista.aspx

⁵ Tamże, artykuł 102 – *Koncepcja Portugalskich Sieci Muzeów*.

⁶ Wcześniejsze niż ustawa regulacje Narodowego Instytutu Statystyki z 2000 r. określały 5 warunków, które spełniać muszą muzea: 1) co najmniej jedna sala wystawowa, 2) otwarcie dla widzów, stałe lub sezonowe, 3) obecność minimum jednego kuratora lub wykwalifikowanego technika, 4) budżet, 5) inwentarz. A zatem, zgodnie z *Rocznikiem Statystycznym*, liczba obiektów o charakterze muzealnym wynosi 630 (2011 r.), ale spełniających pięć kryteriów – 377 instytucji i to do nich odnoszą się dalsze dane statystyczne.

⁷ F. Bodenstein, *National Museums in Portugal...*, s. 698.

⁸ Ustawa o Muzeach, artykuł 3 – *Koncepcja Muzeum*.

⁹ Na takich kryteriach wszak oparta jest chociażby ankieta NIMOZ z 2011 r.: <http://www.nimoz.pl/pl/bazy-danych/baza-dobrych-praktyk/dostepnosc-muzeow-dla-osob-niepelnosprawnych-baza-muzeow>

¹⁰ M. Vlachou, *What - or who - is the barrier?*, w: *Musing on culture*, 23 października 2012; pełen tekst: <http://musingonculture-en.blogspot.com/2012/10/what-or-who-is-barrier.html>

¹¹ Zob.: <http://musingonculture-en.blogspot.com/>

¹² M. Vlachou, *Musing on Culture: Management, Communications and Our Relationship with People*, Lizbona 2013.

¹³ Por. <http://www.descobrir.gulbenkian.pt/index.php?article=26&visual=2&area=1>

¹⁴ Por. <http://www.museubatalha.com/video/3/museu-da-comunidade-concelhia-da-batalha>

¹⁵ Informacja o nagrodzie na EFM: <http://www.europeanmuseumforum.info/emf/news/80-emya-2013-winner-announced.html>; instytucja zdobyła także tytuł najlepszego muzeum Portugalii w 2012 r., przyznawany przez Portugalskie Stowarzyszenie Muzeologiczne (Associação Portuguesa de Museologia).

SEVERAL REMARKS ON THE ACCESSIBILITY OF MUSEUMS UPON THE EXAMPLE OF PORTUGAL. THE WINNER OF THE BATTLE WAS BATALHA

Anna Danilewicz

Accessibility is an idea that gave rise to museums and galleries all over the world. Their origin was rendered possible the moment private galleries were opened to the wide public. From the present-day perspective accessibility still remains a challenge for the museum sector as an idea placing the recipient – conceived as participant and co-creator – in the forefront. In addition, this holds true for every recipient, able-bodied or handicapped, regardless of his origin or social status. The author discusses the realisation of the idea of accessibility upon the examples of Portuguese

museums, intending them to become an inspiration for Polish exhibition institutions.

With an analysis of pertinent statutory regulations as a point of departure, the article presents numerous innovations not only from the Polish viewpoint but also on a European scale. The author describes a network concentrating staff members of the sector – Group for Access to Museums, auteur projects of rendering museum collections accessible to the blind and visually impaired at the National Azulejo Museum, the educational initiatives of

the Calouste Gulbenkian Museum and Foundation, and the Batalha Community Museum, winner of the Kenneth Huston Award 2012, an international prize presented by the European Museum Forum.

The cited examples accentuate a number of essential elements making feasible a necessary, in the author's opinion, change of the museum sector in Poland. First, she considers the attitude towards the recipient: the museum is a joint space of meetings involving specialists and the

local community for the purpose of exchanging not commodities and services but experiences, cooperation, and co-creation. The second constitutive element is a constant exchange of experiences upon the level of a city, a country, Europe and the world: consultations, sharing experiences, and building a network. Finally, the last and most obvious condition indispensable in every creative activity is freedom from outside and inner pressure.

Keywords: accessibility, innovation, network, Portugal, education.

Anna Danilewicz

Absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku; od 2011 kierownik Działu Edukacji i Obsługi Wystaw Muzeum Wojska w Białymstoku; wcześniej związana z Teatrem Dramatycznym w Białymstoku; współpracuje z *Association Marcel Hicter pour la Démocratie culturelle* ASBL z Brukseli; uczestniczka *European Diploma for Cultural Project Management* oraz międzynarodowego programu dla operatorów kultury NCK; stypendystka Ministra KiDN w 2013 w dziedzinie zarządzania kulturą i rozwoju kadr kultury; animatorka kultury, koordynatorka, współorganizatorka wielu projektów edukacyjnych, artystycznych, społecznych, w tym m.in. Historia i Teatr HIT, Backpack History, Ogólnopolski Konkurs Małych Form Dramatycznych 123, Misja życia Białystok CALM, Kulturowe Mosty; e-mail: ania.danilewicz@gmail.pl

SKANSEN KOMUNISTYCZNEJ RZEŻBY POMNIKOWEJ W BUDAPESZCIE

Marcin Markowski

Na południowo-zachodnich obrzeżach Budapesztu, w XXII dzielnicy, znajduje się osobliwe muzeum minionej epoki – Memento Park. Obiekt ten został wybudowany niedługo po upadku komunizmu na Węgrzech. W miejscu tym, na małej przestrzeni, zostały zebrane i wyeksponowane monumentalne rzeźby. Powstałe w różnych okresach rządów komunistycznych na Węgrzech przez lata znajdowały się na placach oraz innych terenach publicznych węgierskiej stolicy. W tym muzeum na wolnym powietrzu można obejrzeć 42 monumenty, które zostały usunięte z przestrzeni publicznej Budapesztu podczas transformacji ustrojowej w Europie Wschodniej w latach 1989–1990. Znajdujący się w Budapeszcie park pomników ma za zadanie przybliżyć ikonografię komunistyczną pokoleniom, które nie miały z nią styczności¹.

Dnia 5 grudnia 1991 r. Rada Stolicy (Fővárosi Közgyűlés) przyjęła wniosek Komisji Kultury, który zalecał utworzenie w Budapeszcie parku rzeźb. Na wiosnę 1992 r. rozpoczęła pracę specjalna komisja, która 28 maja wybrała projekt do realizacji w granicach miasta. Kompleks zaprojektował węgierski architekt Ákos Eleőd (ur. 1961), który wygrał konkurs ogłoszony przez Radę Stolicy. Obiekt został otwarty 29 czerwca 1993 r. – w drugą rocznicę wycofania wojsk radzieckich z Węgier. Dla zwiedzających park otwarto na jesieni tego roku, po przeprowadzeniu kilku drobnych prac budowlanych². Idea powstania tego swoistego muzeum na wolnym powietrzu zrodziła się podczas debat na temat dal-

szego losu pomników powstałych w czasach poprzedniego ustroju. Rozgorzały one wkrótce po obaleniu na Węgrzech komunizmu. W tym czasie we wszystkich krajach komunistycznych Europy Wschodniej nastąpiły przemiany polityczne. Wówczas z przestrzeni publicznej w państwach wschodnioeuropejskich, będących w orbicie wpływów ZSRR od 1945 r., masowo usuwano nazwy ulic i placów oraz pomniki gloryfikujące komunistycznych bohaterów. Na Węgrzech została rozwiązana partia komunistyczna, zmieniono nazwę państwa, godło i hymn³. Wśród pomysłów w kwestii tego, co zrobić ze znajdującymi się w Budapeszcie pomnikami, dominowały dwa stanowiska. Jedni chcieli ich demontażu oraz wymazania z pamięci i przestrzeni publicznej bohaterów okresu w historii Węgier pomiędzy 1945 a 1989 r. poprzez przetopienie upamiętniających ich pomników. Drudzy optowali za pozostawieniem ich na swoich miejscach i traktowaniem jako swego rodzaju relikwii poprzedniego ustroju. W debacie pojawiały się również pytania o wartości artystyczne monumentów, ponieważ większość ludzi widziała w nich jedynie symbol tyranii i dominacji Związku Radzieckiego na Węgrzech. Ostatecznie postanowiono ocalić pomniki i zebrać je na wolnej przestrzeni z dala od centrum Budapesztu. W ten sposób powstał swego rodzaju skansen, gdzie znajduje się większość monumentów⁴ poświęconych bohaterom poprzedniego ustroju⁵.

Cały kompleks jest usytuowany na wzgórzu i składa się z dwóch części oddzielonych od siebie drogą. Pierwsza,

mniejsza część, wysunięta na północ, znajduje się na planie zbliżonym do trapezu, którego dłuższy bok przylega do dzielącej Memento Park drogi. Większość tej części stanowi niewielki kwadratowy, wyspany żwirem plac. Równolegle, po obu jego stronach ustawione są parterowe, drewniane baraki. Wewnątrz nich w 2007 r. została otwarta wystawa fotografii poświęcona powstaniu węgierskiemu z 1956 r. oraz przemianom politycznym lat 1989–1990, zatytułowana „Buty Stalina”. Znajduje się tu również małe kino, gdzie wyświetlany jest trwający około 15 minut film *Życie szpiega*. Film pokazuje działalność komunistycznych służb bezpieczeństwa, zakładanie podsłuchów, rewizje domowe oraz inne metody stosowane przez węgierską służbę bezpieczeństwa. Informacje dotyczące treści prezentowanych na wystawie opisane są w języku węgierskim i angielskim. Natomiast film wyświetlany jest tylko w języku węgierskim z napisami w języku angielskim⁶.

Krótszy bok trapezu zamyka rekonstrukcja, w skali 1:1, trybuny dla węgierskich dygnitarzy, która w czasach istnienia Węgierskiej Republiki Ludowej stała w Budapeszcie na Placu Bohaterów (ówczesny Plac Stalina)⁷. Komunistyczny ustroj polityczny na Węgrzech narzucił ludności kult jednostki – Józefa Stalina. Ciągłą gloryfikacją jego osoby przejawiała się w nadawaniu imienia Stalina ulicom i fabrykom oraz we wzniesieniu nadnaturalnej wielkości pomnika sowieckiego przywódcy. Oryginalna trybuna była cokołem dla wysokiego na 8 m pomnika wodza i została otwarta 1 maja 1953 roku⁸. W chwili obecnej trybuna jest niewykończonym obiektem, którego dominujący punkt stanowi wystający ponad betonową masę trybuny, wyłożony klinkierową cegłą podest z ustawioną na nim parą butów z cholewami. Rekonstrukcja obiektu powstała w roku 2006 w związku z przypadającą wówczas 50. rocznicą rewolucji na Węgrzech z 1956 roku⁹. Dnia 23 października 1956 r. ulicami Budapesztu przeszła manifestacja, będąca wyrazem solidarności Węgrów z polskimi reformatorami oraz w celu upublicznienia własnych żądań. Pod wieczór przekształciła się ona w antykomunistyczne powstanie¹⁰. Mieszkańcy węgierskiej stolicy wyszli na ulice, domagając się powrotu Imre Nagya¹¹ na stanowisko premiera, ogłoszenia wolnych

wyborów oraz wycofania z Węgier wojsk radzieckich. Pod parlamentem i na okolicznych ulicach zebrało się około 200 tys. osób domagających się przybycia Imre Nagya. Tysiące osób demonstrowało w innych miejscach węgierskiej stolicy, zwłaszcza pod pomnikiem Stalina i pod gmachem węgierskiego radia. Wieczorem, tego samego dnia miał miejsce symboliczny gest zerwania ze stalinizmem – demonstranci obalili pomnik Stalina. Przewrót gigantycznej statuy nie było łatwym zadaniem. Zabrali się do tego wyposażeni w narzędzia hutnicy. Przez korpus pomnika przerzucono liny, które następnie przymocowano do kilku wielkich ciężarówek. Gdy kolos runął, pozostawiając na piedestale parę spiszowych butów z cholewami, setki osób wzięło udział w rozbijaniu na kawałki leżącego na ziemi pomnika¹². Stojąca w Memento Park trybuna nie jest wierną kopią oryginału, lecz stanowi artystyczną kreację architekta. Na postumencie znajduje się replika butów, jakie pozostały na cokole z monumentalnego posągu sowieckiego przywódcy podczas wydarzeń z 23 października 1956 roku. Zaprojektowana przez Eleőda replika trybuny jest swego rodzaju pomnikiem rewolucji węgierskiej roku 1956, gdyż zniszczenie przez demonstrantów pomnika Stalina uważa się za punkt zwrotny pokojowej manifestacji w rewolucję¹³.

Wejście na trybunę jest dostępne dla zwiedzających. Z tarasu rozciąga się widok na plac i baraki przed trybuną oraz na bramę wejściową do drugiej części parku. Zbudowana z czerwonej cegły brama jest dominującym elementem całego kompleksu. Wejście do tej części zostało zbudowane z cegły klinkierowej i przypomina fragment fasady klasycystycznego budynku. Po obu stronach portalu znajdują się ściany ze stylizowanymi otworami okiennymi zwieńczonymi łukami. Z lewej strony ustawiony został odlany z brązu pomnik Lenina, który wykonał w 1965 r. węgierski rzeźbiarz i medalier Pátzay Pál (1896–1979). Po przeciwnej stronie bramy, w stylizowanym otworze okiennym znajduje się wykuty w granicie pomnik Marksa i Engelsa. Pomnik ten wyrzeźbił w 1971 r. węgierski rzeźbiarz Segesdi György (ur. 1931). Pierwotnie ta kubizująca rzeźba znajdowała się w dzielnicy Budapesztu na Jászai Mari tér – skwerku przed głównym wejściem do budynku Węgierskiej Socjalistycznej



1. Buty Stalina – rekonstrukcja pomnika zniszczonego podczas rewolucji w 1956

1. Stalin's shoes – a reconstruction of a monument destroyed during the 1956 revolution



2. Klasycyzująca brama do Memento Park z pomnikami Lenina oraz Marksa i Engelsa

2. Classicising gate to Memento Park with statues of Lenin, Marx and Engels



3. Trabant 601

3. Trabant 601

Partii Robotniczej¹⁴. Znajdujące się w przestrzeni architektury bramy postaci Marksa, Engelsa i Lenina – niczym trzy filary myśli komunistycznej wprowadzają zwiedzającego do środka tego muzeum minionej epoki.

Wewnątrz parku, tuż za portalem klasycyzującej bramy znajdują się dwa parterowe budynki ustawione równolegle, tylnymi ścianami do siebie. Pomiędzy bramą a budynkami znajduje się mały, wysypany żwirem plac, na którym stoi niebieski trabant 601, do którego każdy może wsiąść. W pawilonie po prawej mieści się kasa oraz sklep z pamiątkami związanymi tematycznie z Memento Park¹⁵.

Park nie jest dużym obiektem. Pomiędzy kolejnymi pomnikami i tablicami prowadzą zwiedzającego szerokie, wysypane żwirem aleje. Ich plan jest symetryczny – tworzy go siedem okręgów, które widziane z lotu ptaka przypominają kształtem motyla. Zabrane z przestrzeni publicznej Budapesztu monumenty są wyeksponowane po zewnętrznych stronach kolistych alejek. Wewnętrzna przestrzeń jest obsiana trawą. Jedynie wewnątrz znajdującej się w centrum kompleksu, kolistej alejki wśród trawy uformowana została czerwona gwiazda z kwiatów. Przed 1989 r. kwiaty ukształtowane w ten sposób sadzone były w Budapeszcie, po stronie Budy, na rondzie pomiędzy Tunelem pod Wzgórzem Zamkowym a wjazdem na Most Łańcuchowy, łączącym oba brzegi węgierskiej stolicy¹⁶.

Zgromadzone w Memento Park pomniki rozstawiono po całym terenie obiektu. W czterech punktach zostały specjalnie zbudowane ściany z klinkierowej cegły, w które wmurowano kilka pamiątkowych tablic. Większość rzeźb zostało ustawionych na dopasowanych do potrzeb ekspozycji postumentach, wykonanych również z klinkierowej cegły. Na każdym z nich umieszczona została mała, prostokątna tabliczka z napisem informującym co lub kogo przedstawia dane dzieło, kto i kiedy je wykonał oraz gdzie się pierwotnie znajdowało. Dodatkowo na postumentach, na których umieszczono pomniki wdzięczności, przyjaźni węgiersko-sowieckiej itp. został podany w języku angielskim tytuł monumentu.

Zgromadzone rzeźby upamiętniają m.in. węgierskich komunistów, Armię Czerwoną, Marksa, Engelsa, Lenina czy Dymitrowa. Wewnątrz kompleksu znajdują się też cztery



4. Fragment fryzy zdobiącego trybunę z Placu Bohaterów w Budapeszcie

4. Fragment of a frieze decorating the tribune in Heroes' Square in Budapest

fragmenty oryginalnego reliefu z trybuny z Placu Bohaterów. Zdobiący pierwotnie trybunę fryz opowiadał historię sowieckiego żołnierza, który zostawił swoją rodzinę, wziął broń i heroicznie walczył, aż wyzwolił trzypokoleniową węgierską rodzinę. Znajdujące się w parku pomniki są różnych rozmiarów – od małych brązowych lub kamiennych płyt, pierwotnie wmurowywanych w budynki, po wysokie na kilka metrów monumenty. Przykładem małego obiektu



5. Pomnik 50. rocznicy powstania Węgierskiej Republiki Rad

5. Monument marking the fiftieth anniversary of the establishment of the Hungarian Soviet Republic

jest brązowy relief wykonany w 1970 r. przez Ivána Szabó, przedstawiający ukazane z lewego profilu popiersie Lenina, ubranego w płaszcz z futrzanym kołnierzem oraz czapkę uszatą. Tablica ta pierwotnie znajdowała się w VII dzielnicy Budapesztu przy Bulwarze Lenina (dziś Bulwar Elżbiety). Do największych gabarytowo monumentów należy fragment pomnika powstałego w 1969 r. dla uczczenia 50. rocznicy utworzenia Węgierskiej Republiki Rad. Pomnik wykonany przez Istvána Kissa przedstawia biegnącego robotnika, który w lewej ręce trzyma płótno. Pierwotnie stał on w XIV dzielnicy Budapesztu przy ul. György Dózsa na szczycie ceglanej spirali, która kształtowała sztuczny pagórek. Po przetransportowaniu do parku statua została ustawiona na specjalnie wyprofilowanym postumencie, który umożliwił postawienie jej w pierwotnej pozycji.

Do pomników o wielkich gabarytach należą również trzy monumenty poświęcone radzieckim żołnierzom. Najstarszy z nich, powstały w 1947 r., był częścią wysokiego na 26 m, zwieńczonego rzeźbą przedstawiającą kobietę trzymającą oburącz gałązkę palmową Pomnika Wolności, stojącego na Górze Gelerta; jego autorem jest węgierski rzeźbiarz Zsigmond Kisfaludi Strobl (1884–1975). Pierwotnie u podnóża cokołu, na niższym podium znajdowała się figura przedstawiająca wyprostowaną postać radzieckiego żołnierza, ubranego w długi wojskowy płaszcz i czapkę uszatą, który w prawej ręce trzymał sztandar. Powyżej figury czerwonoarmisty znajdowała się pięcioramienna gwiazda. Na pomniku widniała również lista żołnierzy ra-

dzieckich poległych w walkach o wyzwolenie Budapesztu. Na monumencie, poniżej statuy radzieckiego żołnierza umieszczona była inskrypcja: *Wielki naród węgierski w hołdzie bohaterskim sowieckim wyzwolicielom*. Podczas transformacji ustrojowej z Pomnika Wolności bezpowrotnie usunięto komunistyczne symbole oraz napis. Obecnie znajdujący się na Górze Gelerta obelisk dedykowany jest wszystkim poległym za Węgry¹⁷. Będący pierwotnie częścią Pomnika Wolności, wysoki na 6 m posąg żołnierza trafił do Memento Park i z powodu wielkości został ustawiony bezpośrednio na ziemi.

Inne monumenty w budapeszteńskim parku to całopostaciowe pomniki Ostapenki i kapitana Steinmetza. Obaj wojskowi byli oficerami Armii Czerwonej, którzy zginęli podczas walk o Budapeszt w 1944 roku. Bohaterowie zostali przedstawieni w postawie wyprostowanej z uniesioną prawą ręką, w której każdy z nich trzyma małą, białą flagę. Ostapenko został wysłany przez swego dowódcę, by negocjować z Niemcami kwestię poddania miasta Armii Czerwonej. Gdy wracał z misji, został zabity przez minę. Po wojnie komuniści oskarżyli Niemców o jego zabicie. Pomnik Ostapenki w 1951 r. wykonał popularny węgierski rzeźbiarz Jenő Kerény (1908–1975). Monument został ustawiony na zachodnim wjeździe do miasta, przy skrzyżowaniu dróg M1–M7, w pobliżu miejsca, w którym Ostapenko zginął. Pomnik drugiego bohatera walk o Budapeszt – kapitana Steinmetza – wykonał w 1958 r. węgierski rzeźbiarz Sándor Mikus (1903–1982). Oficer ten był z pochodzenia



6. Żołnierz radziecki – rzeźba z Pomnika Wolności na Górze Gelerta

6. Soviet soldier – sculpture from the Freedom Monument on Gelert Hill



7. Pomnik Ostapenki

7. Statue of Ostapenko



8. Pomnik Georgija Dymitrowa oraz pomnik twórców Węgierskiej Republiki Rad

8. Statues of Georgi Dymitrov and founders of the Hungarian Soviet Republic

Węgrem. Jako ochotnik brał udział w wojnie domowej w Hiszpanii. W 1944 r. został wysłany do negocjacji z okrążonymi w Budapeszcie Niemcami. Podczas powrotu zginął

w ostrzale. Pierwszy pomnik kapitana Steinmetza postanowiono wznieść już w 1948 r. – rzeźbę tę wykonał Sándor Mikus. W 1958 r. postawiono nowy pomnik, również autorstwa Mikusa, i ta wersja trafiła do Memento Park. Pomnik Steinmetza w okresie Węgierskiej Republiki Ludowej stał na wschodnim wjeździe do stolicy kraju. Obie upamiętnione postacie w okresie komunizmu trafiły na karty podręczników historii, by przypominać o ofiarności Związku Radzieckiego poniesionej dla wyzwolenia Węgier. Obie też zostały usunięte z cokołów Budapesztu po 1989 r. i przeniesione do Memento Park, gdzie ustawiono je obok siebie na wysokich, wykonanych z klinkierowej cegły cokołach¹⁸.

Wśród monumentów wyeksponowanych w parku znajdują się również pomniki poświęcone węgierskim komunistom, takim jak: Endre Ságvári (1913–1944), Árpád Szakasits (1888–1965), Ferenc Münnich (1886–1967), Ede Chlepkó (1883–1938) czy József Kalamár (1895–1956). Po-



9. Pomnik Lenina z huty Csepel – w tle pomniki: Ostapenki, Steinmetza i Ruchu Robotniczego oraz popiersie Józsefa Kalamára

9. Statue of Lenin from the Csepel iron foundry – in the background: monuments of Ostapenko, Steinmetz and the Working Class Movement as well as a bust of József Kalamár

śród nich znajduje się również wmurowany w klinkierową ścianę tryptyk, zawierający przedstawione za pomocą płaskorzeźb trzy postacie twórców Węgierskiej Republiki Rad z 1919 r. – Tibora Szamuely’ a, Béli Kuna i Jenő Landlera. Powstał on w 1967 r. i znajdował się w VIII dzielnicy Budapesztu, przy Ludovika tér (ówczesna Kun Béla tér) przy gmachu Akademii Wojskowej Cesarzowej Ludwicy.

Wewnątrz kompleksu znajdziemy również dwa pomniki poświęcone bułgarskiemu komuniście – Georgijowi Dymitrowowi. Starszy z posągów, przedstawiający popiersie Dymitrowa, powstał w 1954 r. z okazji 5. rocznicy jego śmierci. Natomiast drugi, powstały w 1983 r., jest całopostaciowym przedstawieniem komunistycznego bohatera. Postać bułgarskiego przywódcy w zasadzie wyłania się z masy kształtującej płaszcz Dymitrowa. Oba pomniki zostały wykonane przez węgierskich rzeźbiarzy i stały w V dzielnicy Budapesztu przy Dimitrov tér (dziś Fovam tér). Na terenie parku znajduje się również drugi pomnik Lenina, wykonany w 1958 r. przez nieznanego artystę radzieckiego. Rzeźba utrzymana w duchu socrealizmu przedstawia wodza rewolucji październikowej w wyprostowanej pozie w geście oratorskim. Wysoki na 2,5 m pomnik przez lata znajdował się przed głównym wejściem do huty Csepel w XXI dzielnicy Budapesztu. Przed hutą rzeźba była ustawiona w ten sposób, że Lenin prawą ręką wskazywał wejście do budynku. Po dziesięciu latach od ustawienia rzeźbę zaczęła niszczyć korozja. W związku z tym w 1970 r. potajemnie pomnik został zastąpiony nowym. W czasie transformacji ustrojowej Lenin został zdjęty z postumentu i trafił do piwnic huty Csepel, a w 1996 r. do Memento Park¹⁹.

Na terenie parku znajdują się również dwa pomniki przyjaźni węgiersko-radzieckiej. Starszy, wykonany w 1956 r. przez węgierskiego rzeźbiarza Zsigmonda Kisfaludiego Strobla, przedstawia dwóch mężczyzn – Węgra i radzieckiego żołnierza – podających sobie prawe dłonie w geście przyjaźni. Drugi, młodszy, powstał w 1975 r. i jest dziełem węgierskiego rzeźbiarza Barna Búza. Ma on formę wysokiej na 6 m, półkuliście wygiętej ściany. Na wklęsłej stronie znajduje się ceramiczna płaskorzeźba przedstawiająca dwie dziewczyny z uniesionymi do góry rękami, nad którymi lecą gołębie. W 1976 r. została sporządzona kopia pomnika, która trafiła do Moskwy²⁰. Wśród obiektów w Memento Park jest pomnik Węgrów walczących w hiszpańskiej wojnie domowej w Brygadzie Międzynarodowej. Powstał on w 1968 r. i jest dziełem greckiego rzeźbiarza pochodzenia węgierskiego Agamemnona Makrisza (1913–1993). Znalazł się tam również wielotonowy pomnik poświęcony ludziom, którzy zginęli w październiku 1956 r. lojalni wobec władzy ludowej. Monument wykonany został w 1983 r. przez Viktora Kalló. Wryto na nim 25 nazwisk bohaterów²¹.

W Memento Park są też cztery pomniki ku czci bohaterstwa radzieckiego. Dwa najstarsze to wykonane w wapieniu płaskorzeźbione płyty. Pierwsza wykonana została w 1948 r. przez Barna Megyeri (1920–1966) i przedstawia radzieckiego żołnierza z uniesionymi do góry rękami. W prawej ręce czerwonoarmista trzyma karabin. Druga, wykonana w 1951 r. przez László Pétera, składa się z trzech części. W największej, środkowej, zwieńczonej pięciopromienną gwiazdą znajdował się napis w języku węgierskim i rosyjskim – na tablicy znajdującej się w Memento Park nie



10. Pomnik przyjaźni węgiersko-radzieckiej

10. Monument of Hungarian-Soviet friendship

(Wszystkie fot. M. Markowski)

ma liter. Pole przeznaczone na tekst flankowane jest przez dwa pola z płaskorzeźbami. Płaskorzeźba na polu z prawej przedstawia zwróconego w lewo żołnierza trzymającego karabin, natomiast na umieszczonym symetrycznie polu przedstawiona została zwrócona w prawo kobieta z wieńcem. Na terenie parku znajdują się jeszcze dwa pomniki ku czci bohaterstwa radzieckiego. Pierwszy z nich – dwie schematycznie przedstawione postacie: robotnika i żołnierza – powstał w 1965 r. z okazji 20. rocznicy zakończenia II wojny światowej; drugi z 1970 r. – z okazji 30. rocznicy zakończenia tej wojny – przedstawia stojącą bosą dziewczynę, która w prawej ręce trzyma gałązkę oliwną symbolizującą pokój i pojednanie.

Budapesztański Memento Park jest swego rodzaju skansenem, lecz oczywiście nie można go bezkrytycznie zakwalifikować do tej grupy muzeów. Za postrzeganiem go jako muzeum skansenowskie przemawia jednak fakt, że znajdujące się na jego terenie obiekty prezentowane są pod gołym niebem, oraz że zgromadzone pomniki powstały w czasie, którego kres nastąpił na przełomie 1989 i 1990 r., a przecież zadaniem skansenów jest pokazywanie świata, który odchodzi do przeszłości. Pomimo, że obiekt ten nie jest miejscem rekonstrukcji układu urbanistycznego czy architektury, to gromadząc komunistyczne pomniki Memento Park ocalił je od rozbicia lub przetopienia. Dzięki temu nie uległo zniszczeniu budapeszteń-

skie dziedzictwo, pokazujące rodzaj sztuki publicznej oraz tematy, jakie były akceptowane przez ówczesne władze węgierskie.

Wizyta w budapeszteńskim Memento Park pozwala przybliżyć nowym pokoleniom sztukę oficjalną, która powstawała w Europie Wschodniej pomiędzy 1945 a 1989 rokiem. Jest to jeden z niewielu obiektów tego typu w tej części Europy. Podobne parki znajdują się w Rosji (Park upadłych bohaterów) oraz na Litwie (Grūtas Park). W Polsce przy Muzeum Zamoyskich w Kozłówce znajduje się Galeria Sztuki Socrealizmu, gdzie eksponowane są m.in. pomniki Bieruta, Lenina, Marchlewskiego oraz Józwiaka.

Słowa – klucze: Budapeszt, Memento Park, muzeum na wolnym powietrzu, pomniki, skansen, Węgry.

Przypisy

- ¹ *Budapeszt. Przewodnik*, red. B. Vajk, tł. A. Nagy, Budapeszt 2005, s. 29; *Budapest plans expansion of Communist statue park*, http://www.caboodle.hu/nc/news/news_archive/single_page/article/11/budapest_pla/ [dostęp: 14.01.2013]; V. Velickovic, *Milczenie pomników w budapesztańskim Memento Park i Muzeum Terroru*, tł. K. Kubera, <http://www.cafebabel.pl/article/41158/milczenie-pomnikow-w-budapeszcie.html> [dostęp: 14.01.2013].
- ² *Mememento Park Budapest. Ghosts of communist dictatorship. Statue Park, Szoborpark*, 2009; *Budapest plans...*
- ³ *Burzliwy wiek XX. Jak zmienił się świat: 1900-2000*, red. prow. E. Meissner, Warszawa 1999, s. 430.
- ⁴ W centrum Budapesztu, na Placu Wolności znajduje się świeżo odrestaurowany pomnik upamiętniający żołnierzy Armii Czerwonej, którzy zginęli w 1945 r. podczas oswojania miasta z rąk Niemców. Jest to jedyny pomnik komunistyczny w mieście, który nie został usunięty podczas transformacji ustrojowej na Węgrzech.
- ⁵ *Budapest plans...*
- ⁶ *Budapest guide*, red. B. Vajk, Budapeszt 2007, s. 31; *The life of Agent – Film*, <http://www.mementopark.hu/pages/home/?lang=en> [dostęp: 14.01.2013].
- ⁷ *Mememento Park Budapest...; Budapest guide*, s. 30; *Budapest plans...*
- ⁸ *Rewolucja węgierska 1956 roku. Reformy, bunt i represje 1953-1963*, pod red. G. Litvána, przet. J. Stawiński, Warszawa 1996, s. 36-37.
- ⁹ *Mememento Park Budapest...; Budapest guide*, s. 30; *Budapest plans...*
- ¹⁰ Koniec rewolucji nastąpił 4 listopada, gdy interweniujące w Budapeszcie wojska radzieckie doszły pod budynek węgierskiego parlamentu. Powstanie zostało stłumione do 12 listopada. Działania wojsk radzieckich w Budapeszcie spowodowały znaczne zniszczenia, które przypominały koniec II wojny światowej.
- ¹¹ Imre Nagy (1896-1958) – ekonomista rolny i polityk komunistyczny. W latach 1953-1955 oraz na przełomie października i listopada 1956 r. premier Węgierskiej Republiki Ludowej. Był komunistą z przekonania i uważał, że socjalizm można realizować w jedności z narodem, bez uciekania się do terroru i zastraszania. Został skazany na śmierć w tajnym procesie i stracony 16 lipca 1958 roku (*Rewolucja węgierska...*, s. 48, 274).
- ¹² *Rewolucja węgierska...*, s. 79, 82-83.
- ¹³ *Mememento Park Budapest...; Budapest guide*, s. 30; *Budapest plans...*
- ¹⁴ *Mememento Park Budapest...; Budapest guide*, s. 30-31; *Budapeszt. Przewodnik...*, s. 29; *Stalin's Grandstand*, <http://www.mementopark.hu/pages/home/?lang=en> [dostęp: 14.01.2013].
- ¹⁵ *Budapeszt. Przewodnik...*, s. 29.
- ¹⁶ *Szoborpark statue park*, <http://www.comtourist.com/history/szoborpark/> [dostęp: 14.01.2013].
- ¹⁷ *Pomnik Wolności*, http://www.budapeszt.infinity.waw.pl/joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=916&Itemid=50 [dostęp: 14.01.2013].
- ¹⁸ *Steinmetz kapitány*, <http://www.kozterkep.hu/~14080/>; *Captain Ostapenko*, http://www.flickr.com/photos/aniko_attila/2850363516/ [dostęp: 14.01.2013]; *Captain Steinmetz*, http://www.flickr.com/photos/aniko_attila/2849530499/ [dostęp: 14.01.2013].
- ¹⁹ *Lenin*, <http://www.csepe-sziget.hu/wordpress/?p=105> [dostęp: 14.01.2013].
- ²⁰ *A magyar-szovjet barátság emlékműve*, <http://www.kozterkep.hu/~13138/> [dostęp: 14.01.2013].
- ²¹ *A néphatalom hőseinek emlékhelye*, http://www.kozterkep.hu/~13327/a_nephatalom_hoseinek_emlekhelye_budapest_id_kallo_viktor_1992.html [dostęp: 14.01.2013].

THE SKANSEN MUSEUM OF COMMUNIST MONUMENT SCULPTURE IN BUDAPEST

Marcin Markowski

Memento Park, an extraordinary museum of the past epoch, is situated on the peripheries of Budapest. The Museum, created soon after the fall of communism in Hungary, features monumental sculptures executed in different periods

of communist rule. For years, they were displayed in the Hungarian capital.

The Park is not large, and wide gravel avenues lead the visitor to successive exhibits. Statues inside the Museum

are arranged on the outer sides of circular avenues. Four sites feature specially built clinker brick walls displaying commemorative tablets. The majority of the sculptures collected in the Park have been placed on pedestals specially adapted for the needs of the exposition.

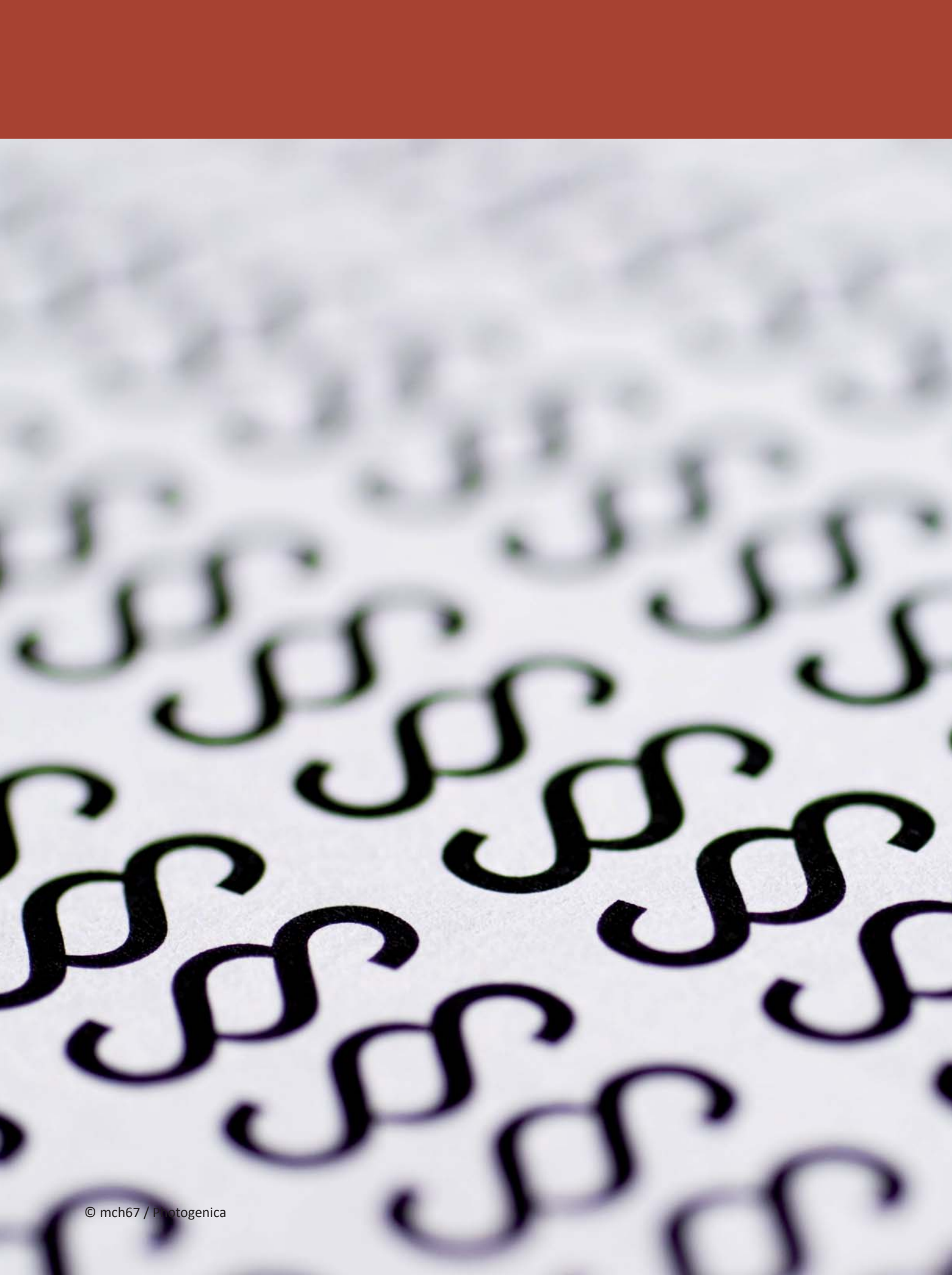
The largest exhibits include a fragment of a monument executed in 1969 to mark the fiftieth anniversary of the establishment of the Hungarian Soviet Republic. Exhibits on show at Memento Park also portray Hungarian communists. Inside the complex we come across monuments commemorating Georgi Dymitrov, Hungarian-Soviet friendship and Soviet war heroes.

The Budapest Park is a Skansen museum since the exhibits are presented in open-air conditions. The second argument is the fact that the gathered monuments date back to a period that ended at the turn of 1989, while the task of a typical Skansen museum involves depicting a world that is becoming part of the past. Despite the fact that the Museum is not a reconstruction of a town planning configuration or architecture, by amassing communist monuments it salvaged them from destruction. In this manner exhibits in Memento Park constitute a local legacy depicting public art and themes accepted by the Hungarian authorities of the period.

Keywords: Budapest, Memento Park, Open-air museum, Monuments, Skansen museum, Hungary.

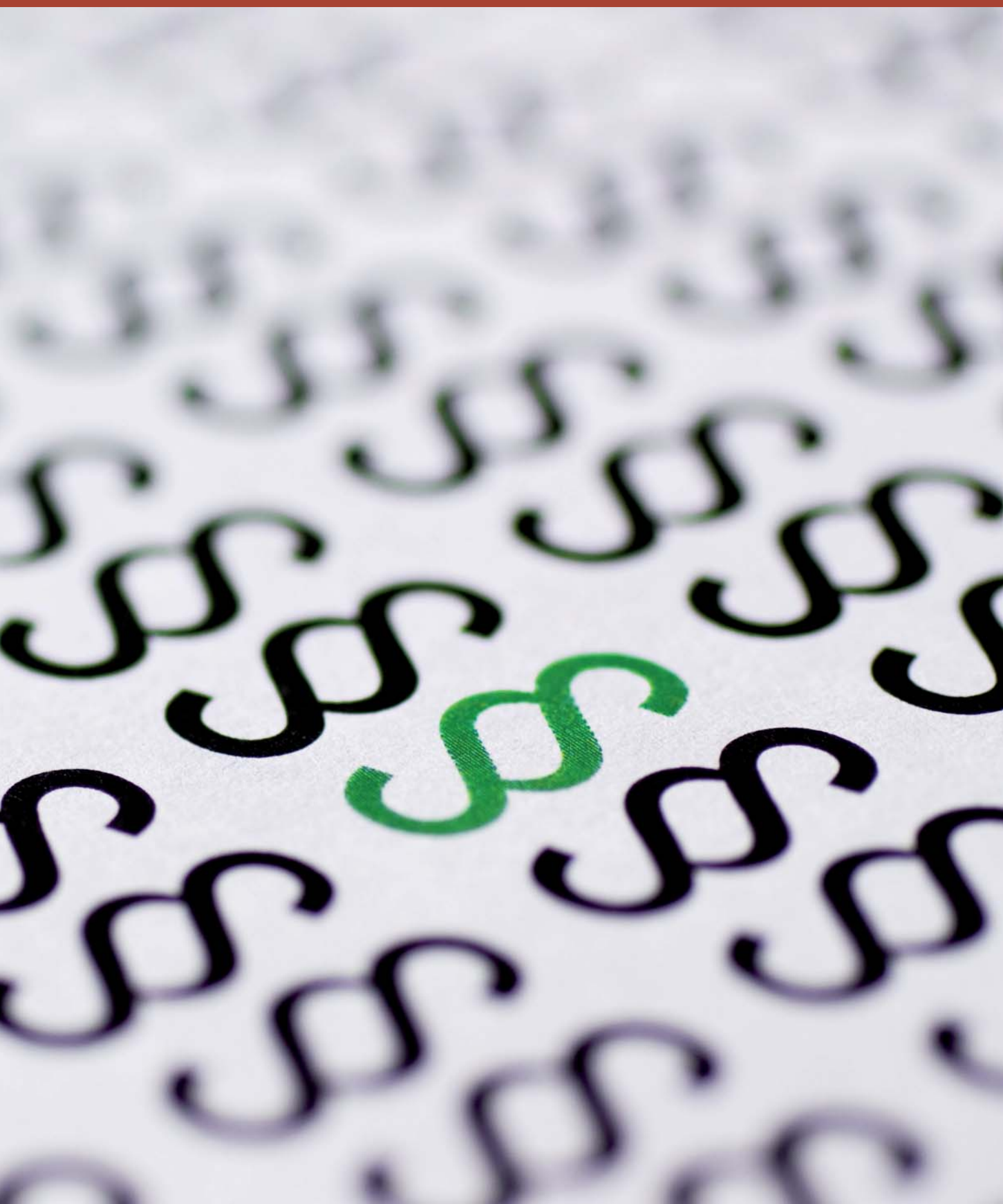
Marcin Markowski

Historyk, historyk sztuki; obecnie przygotowujący rozprawę doktorską w ramach seminarium *Sztuka polska XIX i XX wieku* na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II; autor artykułów o historii polskiego pieniądza papierowego; główne zainteresowania to: regionalistyka, numizmatyka, ikonografia władzy, pamięć zbiorowa; e-mail: marcinmarkovsky@gmail.com



PRAWO W MUZEACH

law in museums



PORĘCZENIA SKARBU PAŃSTWA A UBEZPIECZENIA KOMERCYJNE – ANALIZA PORÓWNAWCZA

Iwona Gredka

Mobilność muzealiów nieodłącznie związana jest z koniecznością zabezpieczenia interesu majątkowego podmiotu udostępniającego muzealia, na wypadek zaistnienia zdarzenia losowego skutkującego uszkodzeniem, zniszczeniem albo kradzieżą wypożyczanych obiektów. Znaczny wzrost ryzyka zaistnienia wypadku następuje podczas wypożyczeń międzynarodowych, kiedy to muzealia przemieszczane są na dużych odległościach i z zastosowaniem różnych środków transportu. Dla zminimalizowania ryzyka wystąpienia zdarzeń powodujących szkodę, stosuje się coraz skuteczniejsze systemy zabezpieczenia technicznego muzealiów przez cały okres wypożyczenia, a zatem w czasie transportu do siedziby muzeum biorącego, a następnie w okresie instalowania wystawy, eksponowania na wystawie, demontowania ekspozycji i transportu powrotnego. Całkowite wyeliminowanie wypadków losowych, powodujących uszkodzenie, zniszczenie bądź utratę muzealiów, nie jest jednak możliwe. Uprawniony staje się zatem pogląd, iż zabezpieczenie li tylko techniczne nie jest wystarczające dla zapewnienia wypożyczanym obiektom kompleksowej ochrony. Podmioty wypożyczające muzealia stoją na stanowisku, że dopełnieniem zabezpieczenia technicznego powinno być zabezpieczenie prawne, zmierzające do zre-

kompensowania szkody, jaka powstanie w majątku wypożyczającego w razie uszkodzenia, zniszczenia albo kradzieży wypożyczanych muzealiów. Stąd też w procesie międzynarodowej wymiany dóbr kultury utrwaliła się praktyka, zgodnie z którą strona udostępniająca muzealia na zagraniczną wystawę czasową żąda od strony biorącej eksponaty, by wypożyczone muzealia objęte były ochroną w ramach ubezpieczenia komercyjnego, albo by chronione były poprzez tzw. gwarancje rządowe. W opisaną praktykę wpisuje się także działalność polskich muzeów państwowych i samorządowych, udostępniających muzealia na zagraniczne wystawy czasowe. Rodzime muzea żądają od strony biorącej muzealia, by wypożyczone objekty zostały objęte gwarancjami rządowymi, albo by były ubezpieczone. Obowiązek ubezpieczenia nakładany jest na zagraniczne muzea biorące w zawieranej przez strony umowie. Należy bowiem przypomnieć, że w obowiązującym obecnie prawodawstwie polskim nie ma obowiązku ubezpieczenia muzealiów przemieszczanych poza granice Rzeczypospolitej Polskiej.

Jednym z elementów utrwalonej praktyki jest ponoszenie kosztów ubezpieczenia przez stronę pozyskującą muzealia. O ile zatem polskie muzea państwowe i samorządowe nie są obciążone kosztami składki ubezpieczeniowej w ra-

zie udostępniania muzealiów na zagraniczne wystawy czasowe, to w sytuacji organizowania wystaw czasowych na terenie Polski i pozyskiwania w tym celu muzealiów z zagranicy, obowiązane są pokryć wszelkie koszty ubezpieczenia tych obiektów.

Mając na uwadze zasygnalizowaną praktykę, warto porównać konkurujące ze sobą instytucje, a zatem instytucję ubezpieczenia oraz instytucję poręczenia. Stosowną analizę należy jednak przeprowadzić nie tylko z punktu widzenia interesów polskich muzeów państwowych i samorządowych, pozyskujących muzealia z zagranicy, lecz także, a może przede wszystkim z perspektywy celu, któremu omawiane instytucje mają służyć, a zatem ochrony interesu majątkowego strony udostępniającej muzealia.

Ocena obydwu instytucji z perspektywy polskich muzeów państwowych i samorządowych, pozyskujących muzealia z zagranicy na wystawy czasowe organizowane na terytorium RP, jest dość jednoznacznie korzystniejsza dla poręczenia. Objęcie muzealiów ubezpieczeniem komercyjnym generuje bowiem olbrzymie koszty po stronie muzeum organizującego wystawę (obowiązek zapłaty składki ubezpieczeniowej), podczas gdy poręczenie nie wymaga żadnych nakładów finansowych.

W polskim systemie prawnym zarówno poręczenie, jak i ubezpieczenie jest instytucją z zakresu prawa cywilnego. Instytucja poręczenia uregulowana została w artykułach 876 – 887 Ustawy z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny¹ (Dz. U. z 1964 r., Nr 16, poz. 93, z późn. zm.). Poręczycielem może być każdy podmiot, dzięki czemu dopuszczalne jest udzielanie poręczenia także przez Skarb Państwa². Konstytucja RP nakazuje przy tym, by zasady i tryb udzielania poręczeń finansowanych przez państwo określone były w ustawie (art. 216 ust. 4 Konstytucji). Konstytucyjny obowiązek realizuje w tym zakresie kompleksowa Ustawa z dnia 08.05.1997 r. [PGuSP] o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne³. Analizowane w niniejszym opracowaniu poręczenie, udzielane przez Skarb Państwa, uregulowano w art. 23 ust. 1 PGuSP, który przewiduje, że: *1. Rada Ministrów może udzielać, na wniosek ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w imieniu Skarbu Państwa, nierezydentom poręczeń wypłaty odszkodowania z tytułu zniszczenia, uszkodzenia lub kradzieży nieubezpieczonych eksponatów, których właścicielami lub uprawnionymi posiadaczami są te osoby, jeżeli eksponaty te składają się na wystawę artystyczną, organizowaną w Rzeczypospolitej Polskiej, a ich łączna wartość przekracza równowartość 500 000 euro.*

Skuteczne ubieganie się o uzyskanie poręczenia wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe wymaga zatem łącznego spełnienia czterech przesłanek, zgodnie z którymi poręczenie może być udzielone: 1) wyłącznie nierezydentom w rozumieniu Ustawy z dnia 27 lipca 2002 r. Prawo dewizowe⁴, 2) wyłącznie w odniesieniu do nieubezpieczonych eksponatów wystawowych, 3) wyłącznie w odniesieniu do eksponatów składających się na wystawę artystyczną organizowaną w Rzeczypospolitej Polskiej, 4) wyłącznie w odniesieniu do eksponatów, których łączna wartość przekracza równowartość 500 000 euro.

Zakres przedmiotowy i podmiotowy instytucji poręczenia przez Skarb Państwa wypłaty odszkodowania określo-

ny został bardzo szeroko. Poręczenie może być bowiem udzielone nie tylko w odniesieniu do muzealiów, ale także w stosunku do wszelkich eksponatów wystawowych składających się na wystawę artystyczną organizowaną na terytorium RP; z wnioskiem o udzielenie poręczenia może wystąpić każdy organizator wystawy artystycznej (art. 23 ust. 1 i ust. 2 PGuSP). Z drugiej jednak strony, określenie minimalnej (łącznej) wartości eksponatów wystawowych na kwotę 500 000 euro powoduje, że krąg podmiotów, które w praktyce mogą ubiegać się o udzielenie przez Radę Ministrów, w imieniu Skarbu Państwa, poręczenia wypłaty odszkodowania z tytułu zniszczenia, uszkodzenia lub kradzieży eksponatów wystawowych, ulega drastycznemu zawężeniu. W tym miejscu należy wyrazić nadzieję, że niebawem zakończony zostanie proces legislacyjny mający na celu znowelizowanie m.in. art. 23 PGuSP, poprzez zmniejszenie minimalnej (łącznej) wartości eksponatów wystawowych z kwoty 500 000 euro do postulowanej kwoty 50 000 euro. Zmiana w tym zakresie pozwoliłaby na upowszechnienie instytucji poręczenia i uczynienie jej bardziej dostępną dla organizatorów wystaw; z muzeami państwowymi i samorządowymi na czele. Określenie minimalnej (łącznej) wartości eksponatów wystawowych na poziomie równowartości 500 000 euro dotychczas skutkowało bowiem tym, że praktyczna przydatność analizowanej instytucji była raczej znikoma.

Poręczenie wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe funkcjonuje w Ustawie o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne jako substytut ubezpieczenia komercyjnego. Udzielenie poręczenia – zgodnie z art. 23 ust. 1 PGuSP – jest bowiem dopuszczalne tylko w odniesieniu do eksponatów wystawowych, które nie zostały ubezpieczone. Informację o przyczynach nieubezpieczenia eksponatów organizator wystawy obowiązany jest zamieścić we wniosku o udzielenie poręczenia. Wymóg taki wprowadzony został w § 6 ust. 1 pkt. 4 Rozporządzenia Rady Ministrów z dnia 8 czerwca 2012 r. w sprawie wniosku o udzielenie poręczenia lub gwarancji oraz trybu udzielania przez Skarb Państwa poręczenia i gwarancji⁵. Skoro zatem organizator wystawy we wniosku o udzielenie poręczenia wypłaty odszkodowania obowiązany jest uzasadnić, dlaczego eksponaty wystawowe nie zostały objęte ubezpieczeniem, to stwierdzić należy, że brak ubezpieczenia nie może być wywołany błahą przyczyną. W szczególności nieobjęcie eksponatów wystawowych ochroną ubezpieczeniową nie powinno być podyktowane wyłącznie brakiem woli organizatora wystawy w tym zakresie, lecz wynikać z czynników obiektywnych, niezależnych od organizatora. W praktyce najczęstszą, a zarazem istotną przyczyną rezygnacji z zawarcia umowy ubezpieczenia, mającego za przedmiot eksponaty wystawowe, jest brak środków pieniężnych na pokrycie składki ubezpieczeniowej. Powszechnie znana jest bowiem okoliczność, że ubezpieczenie komercyjne muzealiów czy też szeroko ujmowanych dóbr kultury nieodłącznie związane jest z koniecznością ponoszenia wysokich kosztów składki ubezpieczeniowej, która określana jest na podstawie przyjętej w umowie sumy ubezpieczenia, czyli kwoty, na jaką ubezpiecza się daną rzecz⁶. Aby ubezpieczenie miało sens i spełniło swą funkcję, suma ubezpieczenia nie powinna odbiegać od wartości ubezpieczenia, czyli od

rzeczywistej wartości danej rzeczy (może to być wartość rynkowa określona przez rzeczoznawcę bądź tzw. wartość otaksowana, czyli uzgodniona pomiędzy ubezpieczającym a ubezpieczycielem). A zatem im cenniejszy eksponat wystawowy, tym wyższa suma ubezpieczenia, a co za tym idzie także i składka ubezpieczeniowa.

Niewątpliwą wadą ubezpieczeń komercyjnych jest więc konieczność ponoszenia bardzo wysokich kosztów składki ubezpieczeniowej, natomiast w przypadku poręczenia po stronie zalet należy odnotować nieodpłatność. Uzyskanie poręczenia wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe nie wymaga bowiem angażowania środków pieniężnych i następuje najczęściej w sytuacji, gdy organizator wystawy nie ma funduszy na pokrycie kosztów ubezpieczenia komercyjnego. Z drugiej jednak strony, wadą instytucji poręczenia pozostaje jej ograniczona dostępność. Uzyskanie poręczenia uzależnione jest od łącznego spełnienia czterech wymienionych powyżej przesłanek, z których najdotkliwszą jest konieczność osiągnięcia narzuconego limitu kwotowego. Jako zaletę ubezpieczeń komercyjnych należy zatem poczytać ich dostępność w tych wszystkich przypadkach, w których uzyskanie poręczenia Skarbu Państwa nie będzie możliwe. Pozytywne i negatywne aspekty, które wyróżnione zostały zarówno po stronie ubezpieczenia komercyjnego, jak i poręczenia Skarbu Państwa, mogłyby wskazywać na swoisty remis pomiędzy analizowanymi instytucjami. Zauważyć należy jednak, iż ocena obydwu instytucji może być dokonana dopiero po zbadaniu, w jakim stopniu każda z nich realizuje zasadniczy cel, któremu ma służyć, tj. ochronę interesu majątkowego nierezydenta udostępniającego eksponaty na wystawę organizowaną w Polsce. Nie można bowiem zapominać o tym, że ani ubezpieczenie komercyjne, ani też poręczenie Skarbu Państwa nie służy bezpośrednio ochronie muzealiów w szczególności, eksponatów wystawowych. Zawarcie umowy ubezpieczenia albo umowy poręczenia w żadnej mierze nie przeciwdziała bowiem zdarzeniom losowym, skutkującym uszkodzeniem, zniszczeniem, albo utratą muzealiów, lecz ma na celu jedynie zrekompensowanie szkody, jaka w wyniku jednego z tych zdarzeń powstanie w majątku podmiotu udostępniającego eksponaty wystawowe. Z perspektywy poszkodowanego optymalne byłoby więc uzyskanie odszkodowania w wysokości szkody rzeczywiście poniesionej.

Odnosząc się w pierwszej kolejności do instytucji ubezpieczenia, warto przypomnieć, że odpowiedzialność ubezpieczyciela jest całkowicie wyłączona, jeśli ubezpieczający – a w umowie ubezpieczenia na cudzy rachunek również ubezpieczony – wyrządził szkodę umyślnie. Odszkodowanie nie należy się także w razie rażącego niedbalstwa ubezpieczającego lub ubezpieczonego, chyba że umowa albo ogólne warunki ubezpieczenia stanowią inaczej bądź też zapłata odszkodowania odpowiada w danych okolicznościach względem słuszności (art. 827 § 1 KC). W przypadku wyrządzenia szkody umyślnie przez ubezpieczającego, a w umowie ubezpieczenia na cudzy rachunek także przez ubezpieczonego, ubezpieczyciel jest wolny od odpowiedzialności, albowiem nie występuje przesłanka w postaci losowego charakteru wypadku ubezpieczeniowego⁷. Wskazuje się, że art. 827 KC określa granice ubezpieczalności ryzyka⁸. Wyłączenie odpowiedzialności za szkody wyrządzone umyślnie

związane jest z przesłankami ubezpieczalności ryzyka⁹. Jedną z tych przesłanek jest przypadkowość realizacji ryzyka (zdarzenie losowe), co oznacza, że ziszczenie się ryzyka musi mieć charakter nadzwyczajny i niezależny od woli i działań ubezpieczonego¹⁰. Zdarzenia, które umyślnie zostały wywołane przez ubezpieczającego lub ubezpieczonego, nie są kwalifikowane jako wypadki ubezpieczeniowe¹¹.

Zakres odpowiedzialności ubezpieczyciela określany jest w umowie ubezpieczenia albo w ogólnych warunkach ubezpieczenia (jeśli umowa ubezpieczenia zawarta została poprzez przystąpienie). Umowa ubezpieczenia wypożyczanych muzealiów zawierana jest na zasadzie ubezpieczenia od wszystkich ryzyk albo na zasadzie ubezpieczenia tzw. ryzyk nazwanych. Umowy zawierane w formie *all risks* wymieniają jedynie ryzyka wyłączone z ochrony, albowiem wszystkie pozostałe ryzyka, które nie zostały enumeratywnie wyliczone, są objęte ochroną ubezpieczeniową, natomiast w umowach ubezpieczenia zawieranych na zasadzie tzw. ryzyk nazwanych w treści umowy albo w ogólnych warunkach ubezpieczenia zamieszczany jest zamknięty katalog ryzyk objętych ochroną ubezpieczeniową. Ryzyka ubezpieczeniowe, które nie znalazły się w tym katalogu, są wyłączone z ochrony. W pierwszym z omówionych przypadków uzasadnione jest – z punktu widzenia interesu majątkowego ubezpieczonego – by ryzyk wskazanych w umowie (bądź w ogólnych warunkach ubezpieczenia) było jak najmniej. W odniesieniu do umowy ubezpieczenia zawieranej na zasadzie ryzyk nazwanych zasadne jest oczywiście, by ryzyk, enumeratywnie wymienionych, było jak najwięcej. Jeśli zatem szkoda w majątku podmiotu udostępniającego muzealia powstanie na skutek ziszczenia się ryzyka, które nie było objęte określonym w umowie ubezpieczenia zakresem odpowiedzialności ubezpieczyciela, to poszkodowany nie tylko nie otrzyma odszkodowania równego szkodzie faktycznie poniesionej, lecz w ogóle nie będzie uprawniony do otrzymania odszkodowania. Rozwiązaniem optymalnym byłoby zawieranie umów ubezpieczenia wypożyczanych muzealiów według zasady *all risks* i zarazem negocjowanie z ubezpieczycielem, by ryzyk wyłączonych z ochrony było możliwie jak najmniej.

Jeśli zatem przyjmijemy, że szkoda nie została wyrządzona umyślnie ani też z powodu rażącego niedbalstwa ubezpieczającego lub ubezpieczonego, a wypadek ubezpieczeniowy, jako zdarzenie wywołujące szkodę, nastąpił w wyniku ziszczenia się ryzyka objętego zakresem odpowiedzialności ubezpieczyciela, to wypłata przez ubezpieczyciela odszkodowania w kwocie odpowiadającej szkodzie rzeczywiście poniesionej nie jest jeszcze przesądzona. Koniecznie trzeba bowiem zwrócić uwagę na okoliczność, że ubezpieczyciel będzie odpowiednio wolny od odpowiedzialności albo uprawniony do obniżenia wysokości odszkodowania, jeśli ubezpieczający – a w umowie ubezpieczenia na cudzy rachunek także ubezpieczony – nie dopełni spoczywających na nim obowiązków i powinności. Wśród nich wymienić należy m.in. obowiązek informacyjny (art. 815 KC), obowiązek terminowego powiadomienia ubezpieczyciela o wypadku ubezpieczeniowym (art. 818 KC), obowiązek ratowania przedmiotu ubezpieczenia (art. 826 § 1 i § 5 KC).

Ponadto wysokość odszkodowania, na jakie może liczyć podmiot udostępniający muzealia, nieodłącznie związana jest z sumą ubezpieczenia, ujmowaną w teorii ubezpieczeń

jako kwota pieniężna, na którą ubezpieczono daną rzecz¹². Suma ubezpieczenia stanowi jednocześnie górną granicę odpowiedzialności zakładu ubezpieczeń, co oznacza, że bez względu na wysokość szkody powstałej w ubezpieczonym mieniu ubezpieczyciel zobowiązany będzie do świadczenia jedynie do wysokości sumy ubezpieczenia¹³. Warto podkreślić, że art. 824 § 1 KC ma charakter względnie obowiązujący, co oznacza, że strony mogą postanowić w umowie, że ubezpieczyciel zobowiązany będzie do wypłaty odszkodowania przekraczającego sumę ubezpieczenia, jednakże tego rodzaju postanowienia umowne w praktyce na ogół nie występują, gdyż zakłady ubezpieczeń nie wyrażają na nie zgody¹⁴. Suma ubezpieczenia określana jest natomiast na podstawie wartości ubezpieczenia, ujmowanej jako wartość interesu majątkowego stanowiącego przedmiot ochrony ubezpieczeniowej. Wartość ubezpieczenia nie została zdefiniowana w kodeksie cywilnym, jednakże w doktrynie przyjmuje się, że wartość ubezpieczenia powinna być równa wartości ubezpieczanej rzeczy¹⁵. Także w odniesieniu do muzealiów wartość ubezpieczenia powinna być określana zgodnie z rzeczywistą wartością ubezpieczanych eksponatów, albowiem zniżenie wartości ubezpieczenia będzie skutkowało stanem tzw. niedoubezpieczenia. Stan taki jest bardzo niekorzystny, ponieważ ubezpieczony nie otrzyma odszkodowania pokrywającego pełną wysokość szkody. Szczególna dotkliwość stanu niedoubezpieczenia ujawnia się w razie wystąpienia szkody całkowitej. W przypadku całkowitej utraty przedmiotu ubezpieczenia zakład ubezpieczeń wypłaci odszkodowanie niższe od poniesionej straty¹⁶.

Ubezpieczenie komercyjne pozwala zatem na zrekompensovanie szkody w pełnej wysokości, jednakże tylko w razie właściwego ukształtowania treści stosunku ubezpieczenia. Należy tu podkreślić, że zapewnienie nieograniczonej ochrony ubezpieczeniowej, obejmującej wszelkie ryzyka bez wyłączeń, nie będzie możliwe. Istnieje bowiem grupa ryzyk określanych jako nieubezpieczalne, w odniesieniu do których zakłady ubezpieczeń – tak krajowe, jak i zagraniczne – nie wyrażają zgody na objęcie ich zakresem ochrony ubezpieczeniowej. Do grupy tzw. ryzyk nieubezpieczalnych zakłady ubezpieczeń zaliczają najczęściej: 1) ryzyko wojny i wszelkiego rodzaju konfliktu zbrojnego, 2) ryzyko zamachu terrorystycznego, 3) ryzyko skażeń chemicznych lub biologicznych, 4) ryzyko konfiskaty przedmiotu ubezpieczenia.

W odniesieniu do instytucji poręczenia na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że poręczenie nie jest umową samoistną, lecz ma charakter akcesoryjny w stosunku do zobowiązania głównego. Poręczyciel zobowiązuje się względem wierzyciela spełnić własne zobowiązanie, polegające na wykonaniu zobowiązania innej osoby, jeśli ta nie wywiązała się ze swoich obowiązków. Z zależności zobowiązania poręczyciela od zobowiązania dłużnika wynika, że musi być znane zobowiązanie dłużnika, a następnie dochodzi do powstania zobowiązania poręczyciela¹⁷. W przypadku poręczenia wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe zabezpieczone zobowiązanie ma charakter pieniężny.

Istotą poręczenia jest zapewnienie, że poręczyciel wykona zobowiązanie, gdyby dłużnik go nie wykonał. Odpowiedzialność poręczyciela ma charakter zobiektywizowany i jest oparta za zasadzie ryzyka. Jeżeli obowiązek poręczy-

ciela stanie się aktualny, to nie może on już powoływać się na żadne przyczyny egzoneracyjne. Poręczenie prowadzi do umocnienia wierzytelności przez uzyskanie dodatkowego zabezpieczenia¹⁸.

Udzielając poręczenia, Skarb Państwa zobowiązany jest zatem do wypłaty odszkodowania z tytułu uszkodzenia, zniszczenia lub kradzieży eksponatów wystawowych, jeżeli dłużnik główny, czyli organizator wystawy, pomimo ciążącego na nim obowiązku, zobowiązania swojego nie wykonał. Opisanie powyżej zobowiązanie będzie własnym zobowiązaniem Skarbu Państwa w tym sensie, iż Skarb Państwa będzie za nie odpowiadał osobiście, choć wykonując zobowiązanie zaspokoi w ten sposób także cudzy dług, tj. organizatora wystawy, który pozyskał eksponat wystawowy z zagranicy.

Odpowiedzialność Skarbu Państwa jako poręczyciela nie będzie zatem zawsze identyczna, lecz uzależniona od odpowiedzialności dłużnika (organizatora wystawy), wynikającej ze zobowiązania głównego. Jeśli tym ostatnim będzie umowa użyczenia eksponatów wystawowych, to dłużnik (organizator wystawy) poniesie odpowiedzialność za tzw. *casus mixtus*. Jest to odpowiedzialność za szkodę wywołaną wprawdzie przez zdarzenie, za które dłużnik odpowiedzialności nie ponosi, ale które nie nastąpiłoby, gdyby dłużnik należycie wykonywał zobowiązanie (art. 478 KC). Oznacza to, iż obok odpowiedzialności za szkodę wyrządzoną za zawinione zachowanie (art. 471 i nast. w zw. z art. 712 i 718 KC), dłużnik (organizator wystawy) ponosi także odpowiedzialność za przypadkową utratę lub uszkodzenie rzeczy, jeżeli jej używa w sposób sprzeczny z umową albo z właściwościami lub z przeznaczeniem rzeczy, lub gdy nie będąc do tego upoważniony przez umowę ani zmuszony przez okoliczności, powierza rzecz innej osobie, a rzecz nie uległaby utracie lub uszkodzeniu, gdyby jej używał w sposób właściwy albo gdyby ją zachował u siebie¹⁹. Aby zatem zapewnić możliwie jak najszerszą odpowiedzialność organizatora wystawy, a w konsekwencji także poręczyciela (Skarbu Państwa), konieczne jest umowne rozszerzenie odpowiedzialności na podstawie art. 473 KC. Akcesoryjny charakter umowy poręczenia skutkuje bowiem tym, że odpowiedzialność poręczyciela nigdy nie może być szersza niż odpowiedzialność samego dłużnika głównego. Rozmiar odpowiedzialności poręczyciela wyznacza umowa poręczenia, jednakże art. 879 KC przesądza o tym, że odpowiedzialność poręczyciela nie może sięgać dalej niż odpowiedzialność dłużnika, a czynności prawne dokonywane przez dłużnika z wierzycielem po udzieleniu poręczenia nie mogą zwiększać w żaden sposób zakresu odpowiedzialności poręczyciela²⁰. Szeroka odpowiedzialność poręczyciela obejmująca zabezpieczone świadczenie główne, a obok niego także świadczenia uboczne, występuje tylko wtedy, gdy w umowie strony nie postanowiły inaczej. Jeśli natomiast w umowie poręczenia zawarta zostanie klauzula ograniczająca odpowiedzialność poręczyciela, to ten ostatni odpowiada jedynie do kwoty w klauzuli tej określonej, bez względu na wartość świadczenia głównego lub wynikające z niewykonania tego świadczenia konsekwencje powiększające dług pierwotny²¹.

W celu zapewnienia podmiotowi zagranicznemu – udostępniającemu eksponaty na wystawę artystyczną organizowaną w Polsce – jak najpełniejszej ochrony interesu

majątkowego na wypadek uszkodzenia, zniszczenia albo kradzieży tychże eksponatów konieczne staje się zatem, z jednej strony, wprowadzenie możliwie jak najszerszej odpowiedzialności w umowie, na podstawie której odbywa się wypożyczenie muzealiów, a z drugiej strony, nieograniczanie odpowiedzialności poręczyciela w samej umowie poręczenia.

* * *

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, instytucja poręczenia oraz instytucja ubezpieczenia różnią się od siebie w zasadniczy sposób. Nie można zatem utożsamiać umowy poręczenia z umową ubezpieczenia i w bezpośredni sposób postrzegać instytucji poręczenia, jako substytutu ubezpieczenia komercyjnego. Należy bowiem pamiętać o tym, że ubezpieczenia są przejawem odpowiedzialności typu gwarancyjnego, natomiast instytucja poręczenia wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe, w Ustawie o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne, ukształtowana została jako klasyczne poręczenie (art. 876 – 887 KC), nie zaś jako gwarancja. Nie oznacza to oczywiście, że ochrona interesu majątkowego podmiotu udostępniającego muzealia na wystawy artystyczne organizowane w Polsce, zapewniana w umowie poręczenia, powinna być postrzegana jako jednoznacznie

słabsza od ochrony ubezpieczeniowej. W treści artykułu wskazano bowiem na wiele ograniczeń charakterystycznych dla ubezpieczenia komercyjnego. Odpowiedzialność ubezpieczyciela niejednokrotnie może być wyłączona z tej choćby przyczyny, że w konkretnym stanie faktycznym szkoda w przedmiocie ubezpieczenia powstanie na skutek zniszczenia się ryzyka nieobjętego zakresem odpowiedzialności ubezpieczyciela. W odniesieniu do instytucji poręczenia godzi się natomiast zauważyć, że skuteczność udzielanej przez Skarb Państwa ochrony w dużej mierze uzależniona jest od treści umowy, na podstawie której podmioty zagraniczne udostępniają eksponaty wystawowe i zakresu wprowadzonej w tej umowie odpowiedzialności dłużnika (organizatora wystawy). Konieczne jest zatem precyzyjne określenie zakresu odpowiedzialności organizatora wystawy. W przeciwnym bowiem razie, tj. w sytuacji zastosowania nieściśłych sformułowań – takich, jak np. ponoszenie odpowiedzialności za niewykonanie lub nienależyte wykonanie zobowiązania „bez względu na przyczynę” – umowne rozszerzenie zakresu odpowiedzialności dłużnika (organizatora wystawy) będzie nieskuteczne²². Warto mieć tego świadomość i pamiętać, że samo zawarcie umowy poręczenia jest zdecydowanie niewystarczające dla zapewnienia podmiotom zagranicznym udostępniającym muzealia należytej ochrony prawnej. Konieczne jest świadome i właściwe ukształtowanie treści zobowiązania.

Słowa – klucze: Instytucja poręczenia, Instytucja ubezpieczenia, Umowa poręczenia, Umowa ubezpieczenia, Ochrona ubezpieczeniowa, Poręczenie Skarbu Państwa, Organizator wystawy, Eksponaty wystawowe, Odszkodowanie, Odpowiedzialność Skarbu Państwa, Interes majątkowy, Ochrona muzealiów.

Przypisy

¹ Dz. U., 1964, Nr 16, poz. 93 z późn. zm. Ustawa dalej powoływana jako: KC.

² J. Ciszewski (red.), *Kodeks cywilny. Komentarz*, Warszawa 2013, s. 1421.

³ Dz. U., 1997, Nr 79, poz. 484 z późn. zm. Ustawa dalej powoływana jako: PGuSP.

⁴ Dz. U., 2002, Nr 141, poz. 1178. Ustawa dalej powoływana jako: PD. Zgodnie z art. 2 ust. 1 pkt. 2) PD: 2) *niezzydentami są: a) osoby fizyczne mające miejsce zamieszkania za granicą oraz osoby prawne mające siedzibę za granicą, a także inne podmioty mające siedzibę za granicą, posiadające zdolność zaciągania zobowiązań i nabywania praw we własnym imieniu; niezzydentami są również znajdujące się za granicą oddziały, przedstawicielstwa i przedsiębiorstwa utworzone przez rezydentów, b) obce przedstawicielstwa dyplomatyczne, urzędy konsularne i inne obce przedstawicielstwa oraz misje specjalne i organizacje międzynarodowe, korzystające z immunitetów i przywilejów dyplomatycznych lub konsularnych.*

⁵ Dz. U., 2012, poz. 675.

⁶ E. Kowalewski, *Prawo ubezpieczeń gospodarczych. Ewolucja i kierunki przemian*, Bydgoszcz 1992, s. 206.

⁷ W. Dubis, w: *Kodeks cywilny. Komentarz*, E. Gniewek (red.), Warszawa 2006, s. 1261.

⁸ A. Chróścicki, *Umowa ubezpieczenia po nowelizacji kodeksu cywilnego. Komentarz*, Warszawa 2008, s. 138.

⁹ J. Pokrzywniak, w: *Umowa ubezpieczenia. Komentarz do nowelizacji kodeksu cywilnego*, M. Orlicki, J. Pokrzywniak (red.), Warszawa – Kraków 2008, s. 118.

¹⁰ P. Jedynak, *Ubezpieczenia gospodarcze. Wybrane elementy teorii i praktyki*, Kraków 2003, s. 32.

¹¹ M. Orlicki, *Umowa ubezpieczenia*, Warszawa 2002, s. 9.

¹² E. Kowalewski, *Prawo ubezpieczeń...*, s. 206.

¹³ Zobacz, np. W. Dubis, w: *Kodeks cywilny...*, s. 1258.

¹⁴ M. Krajewski, *Umowa ubezpieczenia. Komentarz art. 805-834 KC*, Warszawa 2004, s. 206.

¹⁵ Zobacz, np. M. Krajewski, *Umowa ubezpieczenia...*, s. 205.

¹⁶ A. Wąsiewicz, Z. K. Nowakowski, *Prawo ubezpieczeń gospodarczych*, Warszawa – Poznań 1980, s. 55.

¹⁷ W. Borysiak, T. Karaś, J. Kondek, B. Lackoroński (red.), *Prawo cywilne. Orzecznictwo*, praca zbiorowa, t. II, Warszawa 2011, s. 780.

¹⁸ Uchwała Sądu Najwyższego w składzie 7 sędziów, z dnia 30.09.1996 r., III CZP 85/96, OSNC 1996, Nr 12, poz. 153.

¹⁹ J. Gołaczyński, w: *Kodeks cywilny. Komentarz*, E. Gniewek (red.), Warszawa 2006, s. 1134. Szerzej na temat odpowiedzialności biorącego muzealia zob. P. Gwoździewicz-Matan, *Umowa użyczenia muzealiów w prawie prywatnym*, Katowice 2013. Praca doktorska niepublikowana, dostępna w Czytelnicy Biblioteki Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Śląskiego.

²⁰ Z. Gawlik, w: *Kodeks cywilny. Komentarz. Zobowiązania. Część szczególna*, A. Kidyba (red.), t. III, Warszawa 2010, s. 1157 i 1158.

²¹ Z. Radwański, w: *System Prawa Prywatnego. Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, Z. Radwański, J. Panowicz-Lipska (red.), t. VIII, Warszawa 2011, s. 574.

²² Zob. K. Zagrobelny, *Kodeks cywilny. Komentarz*, E. Gniewek (red.), Warszawa 2006, s. 809; P. Gwoździewicz-Matan, *Umowa użyczenia muzealiów...*

STATE TREASURY WARRANTIES AND COMMERCIAL INSURANCE – A COMPARATIVE ANALYSIS

Iwona Gredka

The institution of warranty of the payment of compensation for damaged, destroyed or stolen exhibits functioning in Polish law thanks to the Statute of 8 May 1997 [PGuSP] on warranties and guarantees provided by the State Treasury and select legal persons should be without doubt circulated within the exhibition activity of state and self-government museums. A contribution to the attainment of this target will be certainly made by a planned change of the minimum joint value of exhibits, demanded by article 23 par. 1 of PGuSP, determining efforts for the reception of a warranty. Up to now, the practical usefulness of the mentioned institution was rather slight owing to the mentioned financial criterion, to be met only in the case of a limited number of exhibitions.

The rejection of commercial insurance and the application, as frequently as possible, of the institution of the pay-

ment of compensation for damaged, destroyed or stolen exhibits should be connected with reflections on the differences between the warranty of the State Treasury and the insurance institution. The warranty and insurance contracts are two totally different and distinct civil law institutions. The warranty of a payment of compensation for the damage, destruction or theft of uninsured exhibits, provided by the Council of Ministers in the name of the State Treasury, could successfully replace commercial insurance, guaranteeing optimum protection for the financial interest of a foreign subject rendering available museum exhibits. In order to attain this goal it is necessary to effectively expand the liability of the exhibition organiser (article 473 of the Civil Code). It must be kept in mind that the construction of a warranty is based on the principle of accessoriness*.

* Z. Radwański, in: *System prawa prywatnego. Prawo zobowiązań – część szczegółowa*, ed. J. Panowicz-Lipska, Warszawa 2004, p. 472.

Keywords: Institution of a warranty, Institution of a guarantee, Warranty contract, Insurance contract, Insurance protection, Warranty of the State Treasury, Exhibition organizer, Exhibits, Compensation, Liability of the State Treasury, Financial interest, Protection of museum exhibits.

dr Iwona Gredka

Adwokat prowadzący własną Kancelarię Adwokacką w Katowicach oraz adiunkt w Instytucie Administracji i Prawa Wyższej Szkoły Humanitas; specjalizuje się w prawie cywilnym, gospodarczym i handlowym oraz w prawie rodzinnym; do jej zainteresowań naukowych należy prawo ochrony dziedzictwa kultury, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki ubezpieczeń dóbr kultury; bierze udział w licznych ogólnopolskich konferencjach naukowych z zakresu prawa rzeczowego oraz prawa ochrony dóbr kultury; autorka artykułów naukowych w czasopismach: „Rynek sztuki. Aspekty prawne”, „Monitor Prawniczy”, „Przegląd Legislacyjny”, „Rodzina i Prawo”, „Cenne, Bezcenne/Utracone”; e-mail: iwona.gredka@adwokatura.pl

OCHRONA PRAWNA OBIEKTÓW WYPOŻYCZANYCH NA WYSTAWY CZASOWE Z ZAGRANICY – PIERWSZA PRÓBA REGULACJI W POLSKIM PRAWIE. GŁOS W DYSKUSJI

Adam Barbasiewicz

Jakież musiało być zdziwienie dyrektor Narodowej Galerii Belvedere w Wiedniu, gdy 24 maja 2011 r. otrzymała orzeczenie wiedeńskiego sądu, zgodnie z którym trzy dzieła czeskich artystów wystawione na odbywającej się w muzeum wystawie „Dynamik! Kubismus/Futurismus/Kinetismus” zostały zajęte z tytułu zabezpieczenia roszczeń wierzyciela¹. Z pisma sądu wynikało, że muzeum nie ma prawa wydać zajętych obiektów ich właścicielom, lecz do czasu rozstrzygnięcia musi zatrzymać je w swej siedzibie.

Po bliższej lekturze okazało się, że eksponaty – stanowią-

ce własność Galerii Narodowej w Pradze i Galerii Morawskiej w Brnie, wypożyczone do Galerii Belvedere – zostały zajęte na poczet roszczeń firmy Diag Human z Lichtensteinu, wynikających z orzeczenia sądu arbitrażowego z 2008 r., wydanego w postępowaniu wytoczonym przeciwko Republice Czeskiej. Co ciekawe, w postępowaniu tym zupełnie nie chodziło o jakiegokolwiek kwestie związane z zajętymi dziełami. Spółka dochodziła przeciwko Republice Czeskiej olbrzymiego odszkodowania w związku z uniemożliwieniem jej na początku lat 90. XX w. prowadzenia działalności

w zakresie nabywania plazmy krwi z tamtejszych ośrodków krwiodawstwa, a obrazy i rzeźba zostały zajęte jako zabezpieczenie dochodzonych kwot².

* * *

Już wiele lat temu w międzynarodowej wymianie muzealnej pojawił się problem roszczeń kierowanych wobec obiektów wypożyczonych z zagranicy. Roszczenia te dotyczyły albo praw do konkretnego obiektu i wynikały z jego skomplikowanych losów (kradzieże, konfiskaty, zmiany właścicielskie w związku ze zmianą granic) albo też były roszczeniami skierowanymi *in personam* przeciwko właścicielowi obiektu (w takich sytuacjach dany obiekt był traktowany po prostu jako element majątku mogący stanowić przedmiot zabezpieczenia lub egzekucji). Tego typu roszczenia były kierowane do organów innego państwa niż to, w którym dany obiekt znajdował się na stałe, w wyniku czego znacząco wzrastało ryzyko utraty dzieła wskutek m.in. zastosowania obcego – często nieznanego właścicielowi – prawa uprzywilejowania przez organy obcego państwa podmiotów krajowych kosztem zagranicznych itp.

W związku z tym szybko pojawiła się potrzeba stworzenia instrumentu prawnego zabezpieczającego przed ryzykiem takich roszczeń, a polegającego na przyznaniu czasowej ochrony przed zastosowaniem środków przymusu prawnego. Instrumentem tym jest tzw. immunitet jurysdykcyjny, który w zakresie dóbr kultury funkcjonuje w świecie już od kilkudziesięciu lat i po raz pierwszy został wprowadzony w Stanach Zjednoczonych (1965), a w Europie – we Francji (1994)³.

Współcześnie brak tej instytucji w polskim prawie prowadzi w wielu przypadkach do odmowy wypożyczenia eksponatów zagranicznych⁴. Nic więc dziwnego, że postulat wprowadzenia tego typu ochrony pojawia się już od wielu lat, a w 2011 r. został sformułowany w raporcie końcowym z prac zespołu ekspertów ds. przygotowania też do projektu nowelizacji Ustawy o muzeach, powołanego przez min. Tomasza Mertę. Trzeba przy tym dodać, że w Polsce – przy braku uregulowań prawnych – istniała praktyka wystawiania przez ministra kultury swego rodzaju listów gwarancyjnych, zawierających zobowiązanie do zwrotu wypożyczonych obiektów. Praktyka ta nie miała podstawy prawnej, w związku z czym tego rodzaju listy nie wywierałyby oczywiście żadnych skutków prawnych w przypadku dojścia do procedur dotyczących wypożyczonych obiektów. Z drugiej strony, wystawienie takich listów mogło być uznane za podstawę odpowiedzialności odszkodowawczej Skarbu Państwa wobec właścicieli obiektów⁵.

W efekcie, w czerwcu 2012 r. Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów (NIMOZ) zaprosił do współpracy zespół ekspertów w składzie: dr Iwona Gredka, Paulina Gwoździwicz-Matan, dr Andrzej Jakubowski i Adam Barbasiewicz (koordynator prac zespołu). Zadaniem zespołu (zwanego dalej Zespołem Ekspertów lub Zespołem) było przygotowanie raportów dotyczących proponowanych rozwiązań w zakresie: (a) ochrony prawnej obiektów muzealnych wypożyczonych z zagranicy, (b) zmian zasad poręczania przez Skarb Państwa wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe oraz (c) zmian w systemie pozwoleń na wywóz zabytków zagranicę – wraz z projektami odpowiednich aktów legislacyjnych.

Zespół Ekspertów w ramach swojej pracy przeprowadził analizę prawnoporównawczą obecnie funkcjonujących modeli w różnych państwach w zakresie instrumentów ochrony obiektów sprowadzanych na wystawę⁶, odniósł się także do poglądów zagranicznej doktryny i orzecznictwa w przedmiocie zabezpieczenia przed zajęciem. Na potrzeby prac Zespołu, NIMOZ przeprowadził także w polskich muzeach ankietę dotyczącą korzystania przez nie z obiektów sprowadzanych na wystawę z zagranicy. W wyniku analizy Zespół zaproponował założenia systemu ochrony prawnej wypożyczonych obiektów.

Zgodność proponowanych rozwiązań z Konstytucją

Istotną część raportu Zespołu Ekspertów dotyczącego ochrony prawnej obiektów muzealnych wypożyczonych z zagranicy (zwanego dalej Raportem) stanowi analiza w zakresie zgodności projektowanej instytucji z Konstytucją RP, w szczególności pod kątem ograniczenia prawa do sądu (art. 45 ust. 1 Konstytucji) i prawa własności (art. 21 i 64 Konstytucji). Takie ograniczenie – zgodnie z art. 31 ust. 3 Konstytucji – jest możliwe przy zachowaniu trzech zasad: (a) wyłączości ustawy, (b) proporcjonalności i (c) zachowania istoty wolności i praw. Po szczegółowej analizie Zespół doszedł do wniosku, że proponowana regulacja jest zgodna z Konstytucją, biorąc m.in. pod uwagę sformułowaną w art. 73 Konstytucji zasadę wolności korzystania z dóbr kultury, a także to, że wprowadzane ograniczenia mają charakter jedynie czasowy – [...] *czasowe i zarazem częściowe ograniczenie praw jednostki (prawa do sądu, prawa do własności) może być uzasadnione z uwagi na spodziewane korzyści istotne z punktu widzenia interesu społecznego i adresowane do wszystkich obywateli. W analizowanym przypadku pierwszeństwo można przyznać konstytucyjnie chronionemu dziedzictwu kulturowemu*⁷.

Zgodność proponowanych rozwiązań z prawem międzynarodowym

Zespół Ekspertów stwierdził zgodność zaproponowanej regulacji z reżimem międzynarodowo-prawnym, dotyczącym immunitetu egzekucyjnego w odniesieniu do dóbr kulturalnych państwa obcego, a także z międzynarodowymi przepisami w zakresie ochrony praw człowieka (Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych, Europejska Konwencja Praw Człowieka), gdyż nie powodują one nierównego traktowania przed polskimi organami sądowymi. Z kolei sam fakt ograniczenia prawa do własności w związku z realizacją interesu publicznego, rozumianego jako rozwój kultury i zapewnienie dostępu do dóbr kultury, nie jest niezgodny z reżimem Europejskiej Konwencji Praw Człowieka (choć wiele zależy od oceny okoliczności każdej sprawy)⁸.

Z kolei w kontekście Protokołu I do Konwencji z 1954 r. o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego Zespół stwierdził, iż krajowe przepisy o ochronie prawnej nie mogą stanowić przeszkody do wykonywania wiążących międzynarodowych zobowiązań w zakresie restytucji dóbr kultury wywiezionych niezgodnie z prawem z terytoriów okupowanych. Jak wskazuje Raport: [...] *skutki takiej ustawowej ochrony nie znajdują zastosowania do sytuacji, w których dana rzecz ruchoma musi być zwrócona innemu*

państwu, jeśli to wynika z treści norm międzynarodowego prawa humanitarnego⁹. Podobnie, w kwestii zgodności proponowanych przepisów z paryską Konwencją UNESCO dotyczącą środków zmierzających do zakazu i zapobiegania nielegalnemu przywózowi, wywózowi i przenoszeniu własności dóbr kultury z 1970 r., Zespół Ekspertów zajął stanowisko, iż krajowe przepisy dotyczące ochrony prawnej dóbr kultury wypożyczonych na wystawę z zagranicy nie mogą uchybiać zobowiązaniom wynikającym z tej Konwencji¹⁰.

Zespół przeanalizował także zgodność proponowanej regulacji z Konwencją Unidroit, choć nie wiąże ona jeszcze Polski. Mając jednak na względzie przysłą ratyfikację, trzeba stwierdzić, że krajowe regulacje dotyczące ochrony prawnej nie będą mogły uniemożliwić wykonywania praw zagwarantowanych w tym traktacie¹¹.

Zgodność proponowanych rozwiązań z prawem Unii Europejskiej

Raport zawiera także analizę zgodności proponowanej regulacji z prawem europejskim, tj. z dyrektywą Rady 93/7/EWG z dnia 15 marca 1993 r. w sprawie zwrotu dóbr kultury wyprowadzonych niezgodnie z prawem z terytorium Państwa Członkowskiego oraz rozporządzeniem Rady (WE) Nr 44/2001 z dnia 22 grudnia 2000 r. w sprawie jurysdykcji i uznawania orzeczeń sądowych oraz ich wykonywania w sprawach cywilnych i handlowych (tzw. Bruksela I).

Konkluzja Raportu w tym zakresie jest taka, że krajowe przepisy w proponowanym kształcie nie uchybiają przepisom rozporządzenia Bruksela I, natomiast w razie konfliktu będą musiały ustąpić przepisom dyrektywy Rady 93/7/EWG¹².

Założenia projektu

Zadaniem Zespołu Ekspertów było przygotowanie projektu wprowadzenia do polskiego porządku prawnego instytucji mającej na celu zabezpieczenie obiektów sprowadzanych na terytorium Polski w celu zaprezentowania ich na wystawie czasowej. Zaproponowane rozwiązanie opiera się na objęciu rzeczy ruchomych, sprowadzanych z zagranicy, ochroną prawną przed roszczeniami osób trzecich, zmierzającymi do wydania rzeczy, jej zatrzymania lub zajęcia w celu zabezpieczenia.

W opinii Zespołu regulacja ochrony prawnej powinna znaleźć się, ze względów systemowych, w Ustawie o muzeach.

Jak wskazuje Raport: *Ostatecznie zaproponowany kształt nie jest odzwierciedleniem któregoś z funkcjonujących już modeli w prawie obcym. Jest to rozwiązanie autonomiczne, dostosowane do polskiego porządku prawnego i odpowiadające potrzebom polskich instytucji kulturalnych*¹³.

Projekt regulacji przygotowany przez Zespół oparty został na następujących założeniach:

1. Podmiotem wypożyczającym może być nie rezydent w rozumieniu ustawy Prawo dewizowe, tzn. osoby prawne, osoby fizyczne i jednostki organizacyjne niemające osobowości prawnej, ale mające siedzibę lub miejsce zamieszkania zagranicą.

2. Z kolei podmiotem, który może wnioskować o udzielenie ochrony może być polska instytucja kultury w rozumieniu Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu

i prowadzeniu działalności kulturalnej lub muzeum niebędące instytucją kultury.

Jak więc widać, zakres podmiotowy został określony w sposób szeroki. Po stronie wypożyczającego może to być zarówno muzeum zagraniczne (publiczne i prywatne), jak i inna zagraniczna instytucja czy osoba¹⁴. O udzielenie zaś ochrony mogą ubiegać się polskie instytucje kultury (czyli m.in. wszystkie muzea państwowe i samorządowe, ale też np. publiczne galerie) oraz polskie muzea niebędące instytucjami kultury (czyli muzea prywatne).

3. Przedmiotem ochrony mogą być rzeczy ruchome o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, które mają być wypożyczone z zagranicy na wystawę czasową organizowaną w Rzeczypospolitej Polskiej.

Zespół uznał za bardziej uzasadnione zastosowanie takiej opisowej definicji niż odwoływanie się do istniejących definicji legalnych i pojęć języka prawnego (dobro kultury, muzealium, zabytek, eksponat wystawowy).

4. Organem, do którego zwraca się wnioskodawca w sprawie objęcia ochroną, jest minister właściwy do spraw kultury i dziedzictwa narodowego.

5. Wniosek o objęcie ochroną prawną zawiera w szczególności dane wnioskodawcy i wypożyczającego, określenie miejsca i terminu organizowanej wystawy, uzasadnienie celowości zorganizowania wystawy potwierdzające, iż dane rzeczy są ważnym elementem wystawy czasowej i bez objęcia ich ochroną prawną nie można byłoby ich wystawić na wystawie czasowej lub też koszty ich wystawienia byłyby bardzo wysokie.

6. Do wniosku winien być dołączony:

- 1) szczegółowy spis rzeczy ruchomych, które mają być wypożyczone, wraz z dokumentacją fotograficzną oraz określeniem ich wartości;
- 2) szczegółowy opis środków i warunków ochrony rzeczy ruchomych, które mają być wypożyczone z zagranicy na wystawę czasową podczas transportu oraz w miejscu wystawienia;
- 3) kopia umowy warunkowej wypożyczenia albo umowy przedwstępnej wypożyczenia z zagranicy rzeczy ruchomych na wystawę czasową;
- 4) oświadczenie wypożyczającego, w którym oświadcza, że (a) jest właścicielem lub posiadaczem na podstawie udokumentowanego tytułu prawnego rzeczy ruchomych, które mają być wypożyczone z zagranicy na wystawę czasową oraz (b) te rzeczy ruchome są wolne od obciążeń i praw osób trzecich, nie stanowią zabezpieczenia dla zobowiązań wypożyczającego oraz nie toczą się żadne postępowania sądowe, arbitrażowe, administracyjne ani egzekucyjne dotyczące tych rzeczy.

7. Wniosek o objęcie ochroną składa się do ministra co najmniej na 6 miesięcy przed planowanym wwiezieniem rzeczy ruchomej na terytorium Polski. W razie stwierdzenia uchybień formalnych lub innych braków wniosku minister wzywa wnioskodawcę do usunięcia tych uchybień w wyznaczonym terminie, nie dłuższym niż 30 dni. Wniosek złożony po upływie terminu, jak również wniosek niepoprawiony lub nieuzupełniony w wyznaczonym terminie pozostawia się bez rozpatrzenia i nie podaje się go do publicznej wiadomości.

8. Minister, po zasięgnięciu opinii Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, podaje wniosek do pub-

licznej wiadomości poprzez publikację w Dzienniku Urzędowym Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz w Biuletynie Informacji Publicznej (nie później niż na 30 dni przed planowanym wwozem na terytorium Polski).

9. Ochrona prawna powstaje po łącznym spełnieniu następujących przesłanek:

- 1) wypożyczone obiekty nie znajdują się na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, a ich przywóz nie jest niezgodny z prawem,**
- 2) wypożyczone obiekty nie zostały wywiezione z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej niezgodnie z prawem,**
- 3) przywóz obiektów leży w interesie publicznym, przy czym interes publiczny istnieje w szczególności wtedy, gdy te rzeczy ruchome są ważnym elementem wystawy czasowej i jeśli bez objęcia ich ochroną prawną nie można byłoby ich wystawić na wystawie czasowej na terytorium Polski albo też jeśli koszty ich wystawienia byłyby bardzo wysokie,**
- 4) umowa warunkowa wypożyczenia albo umowa przedwstępna wypożyczenia z zagranicy rzeczy ruchomych na wystawę czasową przewiduje, iż rzeczy ruchome będą wystawiane na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej w celu naukowym lub kulturalnym¹⁵, i że po zakończeniu wystawy czasowej, nie później niż w ostatnim dniu upływu terminu objęcia ich ochroną prawną, zostaną wywiezione z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.**

Zespół analizował różne możliwe modele przyznawania ochrony. Wszystkie rozwiązania miały jednak swoje wady. I tak w przypadku decyzji administracyjnej powstawałoby ryzyko długotrwałych procedur w razie jej zaskarżenia (procedura administracyjna i sądowo-administracyjna), wielości stron (każdy podmiot powołujący się na swój interes prawny), a także możliwość podważenia nawet ostatecznej decyzji (stwierdzenie nieważności). Czynnikiem to ochronę niepewną, a cała ta instytucja ochrony mogłaby być łatwo sparaliżowana¹⁶. Odrzucono także formę uchwał Rady Ministrów lub zarządzeń, ponieważ, zgodnie z art. 93 Konstytucji, mają one charakter wewnętrzny i obowiązują tylko jednostki podległe.

Zespół rozważał także cywilnoprawną instytucję poręczenia (uregulowaną w art. 876 – 887 Kodeksu cywilnego), która już obecnie jest wykorzystywana w Ustawie o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne (również w odniesieniu do wypłaty odszkodowania za zniszczone, uszkodzone lub skradzione eksponaty wystawowe). Uznano jednak, że takie rozwiązanie wiąże się z ryzykiem roszczeń wobec Skarbu Państwa. Jak wskazuje Raport: *Udzielając poręczenia Skarb Państwa zobowiązywałby się zatem do zwrotu rzeczy ruchomej na rzecz zagranicznego podmiotu wypożyczającego na wypadek gdyby instytucja kultury, bądź też muzeum niebędące instytucją kultury, które sprowadziło eksponat na wystawę, nie dokonało, czy też wskazując precyzyjnie, nie mogło dokonać jego zwrotu. Opisane powyżej zobowiązanie byłoby własnym zobowiązaniem Skarbu Państwa w tym sensie, iż Skarb Państwa odpowiadałby za nie osobiście [...] ¹⁷. Powstawałoby zatem wysokie ryzyko roszczeń odszkodowawczych kierowanych wobec Skarbu Państwa, nawet pomimo prawnej możliwości umownego ograniczenia odpowiedzialności poręczyciela.*

W związku z tym w projekcie Zespołu zostało przyjęte oryginalne rozwiązanie formy prawnej udzielania ochrony. Zgodnie z tą koncepcją ochrona powstaje z mocy prawa w razie łącznego spełnienia ustawowych przesłanek (w tym sensie wniosek nie podlega uznaniowej ocenie). Niewątpliwą zaletą takiego rozwiązania było uniknięcie potrzeby wydawania indywidualnego aktu przyznającego ochronę danej rzeczy.

W przypadku, gdy którakolwiek z przesłanek ochrony (opisanych w punkcie 9) nie będzie spełniona (w szczególności informacja w zakresie spełnienia danej przesłanki zawarta we wniosku okaże się nieprawdziwa – niezależnie od tego czy było to świadome zatajenie, czy usprawiedliwiona niewiedza i niezależnie od tego, czy było to wykryte w trakcie weryfikacji wniosku), ustawowa ochrona nie zaistnieje nawet pomimo publikacji wniosku i wwiezienia rzeczy na terytorium Polski. Istotą bowiem tego modelu jest to, że wwieziony obiekt zostaje objęty ochroną z mocy samego prawa, ale tylko pod warunkiem, że spełnione zostały wszystkie przesłanki wymagane do uruchomienia ochrony.¹⁸ W takim przypadku ochrona wygasa z mocy prawa bez potrzeby dokonywania dodatkowych czynności czy wydawania jakichkolwiek aktów.

10. Okres objęcia ochroną prawną wynosi maksymalnie (bez możliwości przedłużenia¹⁹) 12 miesięcy od daty wwiezienia obiektów na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

Od momentu opublikowania wniosku rzecz może zostać wwieziona do Polski, natomiast z chwilą wwiezienia podlega przewidzianej w ustawie ochronie.

11. Skutkiem objęcia ochroną prawną jest to, że przez okres pozostawania na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej (lecz nie dłużej niż 12 miesięcy od wwiezienia) rzecz ruchoma podlega ochronie polegającej na tym, że:

- 1) niedopuszczalne jest wytaczanie powództw cywilnych o wydanie rzeczy,**
- 2) niedopuszczalne jest udzielenie zabezpieczenia, w postępowaniu cywilnym, poprzez zajęcie rzeczy,**
- 3) niedopuszczalne jest dokonanie zabezpieczenia, w administracyjnym postępowaniu egzekucyjnym, poprzez zajęcie rzeczy,**
- 4) rzecz nie podlega egzekucji w sądowym postępowaniu egzekucyjnym,**
- 5) rzecz nie podlega egzekucji w administracyjnym postępowaniu egzekucyjnym,**
- 6) rzecz nie podlega zajęciu w celu zabezpieczenia kar majątkowych, środków karnych o charakterze majątkowym oraz roszczeń o naprawienie szkody w postępowaniu karnym.**

Wymaga podkreślenia, że nie została całkowicie wyłączona możliwość zatrzymania rzeczy w ramach postępowania karnego. Może się bowiem zdarzyć, że takie zatrzymanie będzie konieczne np. w przypadku odzyskania wypożyczonego obiektu, który zostałby skradziony.

Dalsze prace legislacyjne

Raport zawierający projekt nowelizacji Ustawy o muzeach został w listopadzie 2012 r. przekazany przez NIMOZ do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W wyniku ustaleń tego ministerstwa oraz Ministerstwa Sprawiedliwości projekt nowelizacji Ustawy o muzeach w zakresie ochrony prawnej rzeczy wypożyczonych stał się częścią tzw. pakietu deregulacyjnego, przygotowanego przez Minister-

stwo Sprawiedliwości. Projekt założeń opracowany przez Zespół uległ zmianom dokonany zarówno przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jak i Ministerstwo Sprawiedliwości.

Ponieważ to właśnie projekt w wersji opracowanej przez Ministerstwo Sprawiedliwości będzie przedmiotem dalszych prac legislacyjnych,²⁰ przedstawiam krótką analizę wprowadzonych zmian.

Projekt Ministerstwa Sprawiedliwości

Jeśli chodzi o zakres ochrony przyjęty w Projekcie Ministerstwa Sprawiedliwości (dalej: Projekt MS), to został on ograniczony w stosunku do propozycji Zespołu Ekspertów poprzez wyłączenie zakazu wytaczania powództw cywilnych o wydanie rzeczy ruchomych objętych ochroną prawną. Zmiana powyższa, jakkolwiek osłabia mechanizm ochrony prawnej, to jednak nie przekreśla jego istoty. Nawet bowiem jeśli powództwo dotyczące danej rzeczy zostanie wytoczone, to nie będzie możliwości prawnych jego zatrzymania czy prowadzenia z niego egzekucji.

Projekt MS wprowadza inną – dwuetapową – procedurę przyznawania ochrony:

- Najpierw minister kultury ogłasza w Biuletynie Informacji Publicznej treść złożonego wniosku oraz termin, nie krótszy niż 30 dni od dnia ogłoszenia, na składanie zastrzeżeń (uprawdopodobnionych dokumentem) w zakresie spełnienia przez wskazaną we wniosku rzecz ruchomą warunków ochrony.

- W przypadku złożenia zastrzeżenia minister wzywa organizatora wystawy do uzupełnienia lub poprawienia wniosku w wyznaczonym terminie pod rygorem pozostawienia wniosku bez rozpatrzenia w zakresie, w którym zostało zgłoszone zastrzeżenie.

- Następnie minister, po osiągnięciu opinii państwowej instytucji kultury wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów, ogłasza w Biuletynie Informacji Publicznej, w formie obwieszczenia, treść wniosku oraz informację o objęciu wskazanej we wniosku rzeczy ochroną prawną albo informację o nieobjęciu ochroną prawną rzeczy niespełniającej warunków.

- Po ogłoszeniu minister ujmuje rzecz w ewidencji rzeczy ruchomych o wartości historycznej, artystycznej lub naukowej, objętych ochroną prawną.

Powyższa procedura jest mocno skomplikowana, a mimo to (a może właśnie dlatego) budzi wątpliwości co do swej precyzji²¹.

Pierwsza wątpliwość jest związana z ustaleniem, jakie mają być konsekwencje skutecznego złożenia zastrzeżenia: czy w takim przypadku pozostawia się wniosek bez rozpatrzenia (na to wskazywałby fragment Projektu MS: *Minister [...] wzywa organizatora wystawy do uzupełnienia lub poprawienia wniosku [...] pod rygorem pozostawienia wniosku bez rozpatrzenia* [podkr. – AB] w zakresie, w którym zostało zgłoszone zastrzeżenie czy podejmuje decyzję o nie objęciu go ochroną (na co z kolei wskazuje fragment Projektu MS: *Minister [...] ogłasza [...] informację o objęciu wskazanej we wniosku rzeczy ruchomej ochroną prawną albo informację o nieobjęciu* [podkr. – AB] *ochroną prawną rzeczy ruchomej niespełniającej warunków [...]*).

Powstaje także uzasadniona wątpliwość, jaki jest status prawny podawanej przez ministra *informacji o objęciu*

wskazanej we wniosku rzeczy ochroną prawną? Czy – mimo nieużycia tego terminu – taka informacja nie będzie *de facto* decyzją administracyjną? Gdyby tak było, nieloby to duże zagrożenie dla funkcjonowania systemu, a to z powodu możliwości odwoływania się od takiej „informacji-decyzji” w trybie Kodeksu postępowania administracyjnego, a następnie zaskarżania jej do sądu administracyjnego (zob. wcześniejsze rozważania na temat wad decyzji, jako formy udzielania ochrony).

Nie do końca precyzyjny jest też zapis Projektu MS stanowiący, że *Ochrona prawna rzeczy ruchomej obejmuje okres 12 miesięcy od dnia jej wwiezienia na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. Ochrona ta ustaje z dniem wywiezienia rzeczy z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej*. Powstaje bowiem pytanie, co stanie się jeśli rzecz po 12 miesiącach terytorium Polski nie opuści: czy ochrona ustanie (na to mogłoby wskazywać pierwsze zdanie zacytowanego zapisu), czy nie (co sugeruje zdanie drugie).

Jeśli chodzi o zakres ochrony, to mało precyzyjne jest użyte w art. 31a ust. 1 Projektu MS określenie, że [...] *rzecz ta nie podlega zajęciu w celu zabezpieczenia w postępowaniu [...] administracyjnym*. Zajęcie w celu zabezpieczenia nie występuje bowiem w ogóle w ogólnym postępowaniu administracyjnym (uregulowanym w Kodeksie postępowania administracyjnego), a jedynie w postępowaniu egzekucyjnym w administracji. Co prawda niektórzy przedstawiciele doktryny zaliczają ten ostatni rodzaj postępowania do postępowań administracyjnych *sensu largo*, ale nie jest to na pewno powszechne i jednoznaczne rozumienie tego pojęcia. Tymczasem precyzyjne wyznaczenie zakresu ochrony ma kluczowe znaczenie dla prawidłowego działania nowej regulacji.

Największe jednak wątpliwości budzi art. 31d Projektu MS. Przytaczam go *in extenso*: *W przypadku uzyskania przez ministra właściwego do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego informacji, że wwieziona na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej rzecz ruchoma objęta ochroną prawną, nie spełnia warunków, o których mowa w art. 31a ust. 1 pkt 1 lub 2 [tzn. rzecz znajdowała się w chwili udzielania ochrony na terytorium Polski lub jej przywóz był niezgodny z prawem lub została wywieziona z terytorium Polski niezgodnie z prawem] minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego po osiągnięciu opinii państwowej instytucji kultury wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów w zakresie spełniania tych warunków wzywa organizatora wystawy do niezwłocznego wywiezienia tej rzeczy z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej. 2. W przypadku, o którym mowa w ust. 1, ochrona prawna rzeczy ruchomej trwa do dnia jej wywiezienia z terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, nie dłużej jednak niż 2 miesiące, od dnia otrzymania wezwania przez organizatora wystawy.*

W praktyce oznacza to np. że w przypadku, gdy organizator wystawy podał (świadomie lub nie) nieprawdziwe dane co do statusu danego obiektu i ochrona została przyznana, to nawet w razie ujawnienia, że nie zostały spełnione ustawowe warunki ochrony, trwa ona dalej. Co więcej, państwo w osobie ministra nakazuje organizatorowi usunięcie takiej rzeczy spoza polskiej jurysdykcji²².

Powyższe rozwiązania prowadzą do trudnych do zaakceptowania konsekwencji. Wyobraźmy sobie bowiem taką sy-

tuację: do Polski trafia obraz, który zostaje objęty ochroną prawną. W trakcie jej trwania okazuje się, że obraz stanowił własność polskiego obywatela i został utracony w trakcie II wojny światowej. Zgodnie z Projektem MS w takiej sytuacji organizator wystawy w majestacie prawa będzie miał nawet nie prawo, ale obowiązek wywieźć obiekt z Polski.

Trzeba przypomnieć, że zgodnie z koncepcją Zespołu Ekspertów ochrona prawna miała przysługiwać z mocy prawa po spełnieniu ustawowych przesłanek. Jeśli któraś z przesłanek nie zachodziła, ochrona nie przysługiwała nawet pomimo opublikowania wniosku przez ministra. W omawianym przypadku oznaczałoby to, że – ponieważ obraz opuścił Polskę nielegalnie – na żadnym etapie nie podlegał ochronie.

Jest to niezwykle istotne zagadnienie, zważywszy że nawet przy największej staranności organizatorów wystaw, pracowników MKiDN oraz instytucji doradzającej ministerstwu w kwestiach ochrony prawnej wypożyczonych obiektów (którą w praktyce będzie zapewne NIMOZ) nie można wykluczyć, że stosowne kwerendy nie wykażą okoliczności wyłączających ochronę.

Rozwiązanie przyjęte w Projekcie MS prowadzi do wyłączenia możliwości podejmowania działań prawnych nawet w stosunku do obiektu niespełniającego ustawowych warunków ochrony. W efekcie można wyrazić zasadnicze obawy co do jego zgodności w tym aspekcie z Konstytucją RP, zwłaszcza w zakresie ochrony praw własności i prawa do sądu, a także czy nie narusza przyjętych przez nasz kraj przepisów prawa międzynarodowego.

Pozostaje wyrazić nadzieję, że w trakcie dalszych prac legislacyjnych (w ramach rządu, a potem w parlamencie) opisane powyżej problematyczne zapisy zostaną zmodyfikowane.

* * *

21 czerwca 2011 r. wiedeński sąd uchylił orzeczenie o zajęciu trzech dzieł czeskich artystów, akceptując argumen-

tuację rządu austriackiego i czeskiego, że zajęte obiekty nie podlegają zajęciu na podstawie prawa międzynarodowego, jako objęte immunitetem państwa. Co prawda, Diag Human odwołała się od tej decyzji, ale ostatecznie wszystkie trzy obiekty wróciły do Czech.

W trakcie postępowania spółka Diag Human przyznała, że istniały plany dokonywania zajęć również w innych państwach. Spowodowało to, że czeskie instytucje kulturalne zaczęły masowo wycofywać obiekty wypożyczone do zagranicznych muzeów i galerii. Stało się tak np. z obrazem Maneta wypożyczonym do paryskiego Musée d'Orsay. Jednocześnie wstrzymano realizację już uzgodnionych wypożyczeń. Skutki tego odczuło m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie, do którego – wskutek obaw władz czeskich przed działaniami Diag Human – nie dotarło 27 eksponatów z czeskich państwowych kolekcji, które miały być częścią wystawy „Europa Jagellonica 1386-1572”.

Płynie z tego refleksja, że przyjęcie przez Polskę odpowiedniego ustawodawstwa zdecydowanie ułatwi polskim instytucjom korzystanie z międzynarodowej wymiany muzealnej. Z drugiej strony, ciekawym uzupełnieniem do opisanego przypadku jest to, że w Austrii obowiązują regulacje ustawowe dotyczące ochrony prawnej przed konfiskatą obiektów muzealnych²³. Do zajęcia doszło po prostu dlatego, że Galeria Belvedere nie wystąpiła do austriackiego federalnego Ministerstwa Edukacji, Nauki i Kultury ze stosownym wnioskiem o objęcie wypożyczonych obiektów ochroną prawną. Jak stwierdziła rzeczniczka Galerii, czeskie muzea nie wnosiły o to, a pracownikom samej galerii nie przyszło na myśl, że istnieje jakiegokolwiek ryzyko zajęcia²⁴.

Zatem uchwalenie przepisów będzie dopiero pierwszym krokiem na drodze do wprowadzenia do polskiej praktyki muzealnej instytucji ochrony prawnej przed konfiskatą. Praktyczne funkcjonowanie takiej ochrony zależeć będzie w dużej mierze od znajomości tej instytucji wśród muzealników, a przede wszystkim od praktyki jej stosowania przez muzea i właściwe instytucje państwowe.

Od redakcji: W toku prac legislacyjnych, w ramach konsultacji społecznych i międzyresortowych, projekt opisywanej w publikacji ustawy podlegał zmianom. Część postulatów wskazanych przez Autora została uwzględniona.

Słowa – klucze: Immunitet jurysdykcyjny, ochrona prawna, zabezpieczenie przed konfiskatą, wypożyczenie obiektów na wystawę zza granicy, Ustawa o muzeach, prace legislacyjne.

Przypisy

¹ Dzielami tymi był obraz Emila Filli i Vincenca Benesa oraz rzeźba Otto Gutfreunda.

² N. van Woudenberg, *State Immunity and Cultural Object in Loan*, wyd. Martinus Nijhoff Publishers, Leiden 2012, s. 303.

³ I. Gredka, P. Gwoździwicz-Matan, A. Jakubowski, *Raport Zespołu Ekspertów, Projekt nowelizacji ustawy o muzeach oraz ustawy o poręczeniach i gwarancjach udzielanych przez Skarb Państwa oraz niektóre osoby prawne*, Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Warszawa-Katowice 2012, s. 10.

⁴ Np. muzea rosyjskie stosują konsekwentnie praktykę uzależniania jakichkolwiek wypożyczeń od gwarancji ich zwrotu przez państwo, do którego wypożyczone obiekty mają trafić.

⁵ Szczęśliwie w Polsce nie doszło nigdy do jakichkolwiek działań prawnych wobec obiektów wypożyczonych z zagranicy, w związku z czym nie powstała konieczność roztrząsania statusu „listów gwarancyjnych”.

⁶ Jak wskazuje *Raport...*: [...] analiza ustawodawstw dowodzi, iż między obowiązującymi regulacjami istnieją, niekiedy zasadnicze różnice. [...] Ustawodawstwa niektórych krajów obejmują immunitetem tylko dobra kultury będące własnością publiczną. Inne kraje obejmują ochroną również te będące własnością prywatnych kolekcjonerów czy galerii (np. Niemcy, USA, Nowy Jork, Teksas, prowincje Kanady). Kolejna różnica dotyczy procedur. Ochrona może być nadawana automatycznie, po spełnieniu ustawowych przesłanek (tak np. Nowy Jork, Teksas, Belgia, British Columbia). [...] Może to być procedura

administracyjna, w ramach której wymagany jest wniosek rozpatrywany następnie przez odpowiedni organ państwowy (tak np. w Niemczech, większości prowincji Kanady, USA). Procedura może być bardziej skomplikowana – po złożeniu wniosku, następuje publikacja zamiaru sprowadzenia określonych dzieł i okres otwarty na składania roszczeń (np. Francja, Szwajcaria). [...] Immunitet może dawać ochronę przed wszelkiego rodzaju zajęciem sądowym (immunity from seizure) lub rozciągać się znacznie szerzej, wyłączając wszelkie procedury sądowe (immunity from suit), s. 19-20.

⁷ *Raport...*, s. 54.

⁸ *Ibidem*, s. 99-104.

⁹ *Ibidem*, s. 107.

¹⁰ *Ibidem*, s. 109.

¹¹ *Ibidem*, s. 110-111.

¹² *Ibidem*, s. 118-122.

¹³ *Ibidem*, s. 134.

¹⁴ Jak wynika z przeprowadzonej przez NIMOZ ankiety, ponad 1/3 polskich muzeów wypożycza obiekty od prywatnych kolekcjonerów zagranicznych, *Raport...*, s. 24.

¹⁵ A więc nie może to być cel ściśle komercyjny (np. sprzedaż, targi itp.).

¹⁶ *Raport...*, s. 65.

¹⁷ *Ibidem*, s. 68.

¹⁸ *Ibidem*, s. 131.

¹⁹ W związku z tym proponowane regulacje nie będą miały zastosowania do depozytów muzealnych.

²⁰ Projekt ustawy w tej wersji został 19 czerwca 2013 r. skierowany do konsultacji społecznych oraz uzgodnień międzyresortowych z terminem zgłaszania uwag oraz opinii do 26 lipca 2013 r.

²¹ Pozytywnie należy ocenić zawarte w Projekcie MS dodanie obowiązku organizatora wystawy do poinformowania ministra o wwiezieniu i wywiezieniu rzeczy objętych ochroną oraz koncepcję informacyjnej ewidencji obiektów objętych ochroną (dostępnej w Biuletynie Informacji Publicznej).

²² Budzi wątpliwość sens zasięgania – w takim przypadku – opinii instytucji wyspecjalizowanej w zakresie muzealnictwa i ochrony zbiorów, skoro przepis nie pozostawia w takim przypadku ministrowi jakiegokolwiek marginesu decyzji.

²³ Ustawa federalna o tymczasowym rzeczowym immunitacie dóbr kultury użytych na potrzeby ogólnodostępnej wystawy (w wersji z 27 czerwca 2012 r.).

²⁴ N. van Woudenberg, *State Immunity...*, s. 303.

THE LEGAL PROTECTION OF EXHIBITS FROM ABROAD ON LOAN FOR TEMPORARY EXHIBITIONS – THE FIRST ATTEMPT AT REGULATION IN POLISH LAW. A VOICE IN THE DISCUSSION

Adam Barbasiewicz

The article examines the current attempt at introducing into the Polish legal system a legal instrument protecting against the risk of claims connected with exhibits from abroad on loan for the purpose of displaying them at exhibitions and consisting of granting them temporary protection prior to the application of measures of legal coercion (jurisdictional immunity).

The article brings the reader closer to the history of this institution in the world and goes on to consider the establishment in 2012 by the National Institute of Museology and Collections Protection of a team of experts, whose task involves, i.a. preparing reports concerning proposed solutions as regards the legal protection of museum exhibits on loan from abroad and projects of suitable legislation acts.

The author describes the range of the work performed by the team and presents in detail the premises of the protection system suggested by the experts: the statutory premises upon which such protection depends and the ef-

fects of protection within civil, administrative and penal law.

Subsequently, the reader is offered information about further work relating to the project, which resulted in changes introduced by, i.a. the Ministry of Justice and affecting the project of the premises prepared by the team. At present, the version of the Ministry project is the object of further government legislation.

While discussing the Ministry of Justice project the author critically assessed the mechanism of the emergence of protection (at odds with the one suggested by the team of experts). The solution accepted in the Ministry project leads to the exclusion of the possibility of undertaking legal steps even in relation to an exhibit that does not meet statutory conditions of protection. Consequently, A. Barbasiewicz expressed his anxiety concerning the project's concurrence with the Constitution of the Republic of Poland and international law.

Keywords: jurisdictional immunity, legal protection, protection against confiscation, exhibits on loan from abroad for an exhibition, The Museums Act, legislation work.

Adam Barbasiewicz

Adwokat, współnik w kancelarii Cottyn Barbasiewicz i Łyś-Gorzowska w Warszawie; specjalizuje się w prawie cywilnym i prawie kultury; e-mail: adam.barbasiewicz@cottyn.pl

Muz., 2013(54): 247-251
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 05.2013
data akceptacji – 06.2013

KODEKS ETYKI DLA MUZEÓW ICOM JAKO OGÓLNIE PRZYJĘTE NORMY ETYKI ZAWODOWEJ – GŁOS W DYSKUSJI

Katarzyna Zalasińska

Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego

Celem działalności muzeów jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów. Art. 1 Ustawy z 21 listopada 1996 r. o muzeach¹ powierza realizację misji muzealnej muzeom, jako wyspecjalizowanym w tym zakresie jednostkom organizacyjnym, w ramach których zadania te wykonuje zawodowy zespół muzealników. Muzealnicy, zgodnie z art. 32 Ustawy o muzeach, to pracownicy zatrudnieni na stanowiskach związanych z działalnością podstawową muzeów. Asystenci, adiunkci, kustosze i kustosze dyplomowani, którzy powinni mieć odpowiednie, wskazane w przepisach kwalifikacje.

Środowisko normatywne realizacji misji muzealnej przez muzealników składa się z norm prawnych, reguł etycznych

i zasad moralnych. W sposób szczególny znaczenie etyki w działalności muzealnej podkreśla art. 34 Ustawy o muzeach, który stanowi: *muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, jak kolekcjonerskich, wykonywania ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum.*

W ocenie komentatorów art. 34 Ustawy o muzeach odnosi się w szczególności do Kodeksu Etyki dla Muzeów², przyjętego przez Międzynarodową Radę ds. Muzeów (ICOM), a więc międzyrządową, pozarządową organizację, utworzoną w roku 1946 przy wsparciu UNESCO w celu reprezentacji interesów muzeów. Niektórzy autorzy kwestionują jednak, że Kodeks ten stanowi ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej. Ważny głos w tej dyskusji zabrał Adam Barbasiewicz, publikując w „Muzealnictwie” (nr 53, 2012) artykuł

*Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM? Uwagi o prawnych aspektach etyki muzealnej*³. Autor przyjmuje, że obecnie wśród polskich muzealników znajomość Kodeksu Etyki ICOM nie jest powszechna, a domniemanie jego znajomości może dotyczyć wyłącznie osób należących do ICOM. W związku z tym z prawnego punktu widzenia powstaje wątpliwość co do jego mocy wiążącej dla polskich muzealników. Formułując głos w tej dyskusji, chciałabym przedstawić wybrane uwagi na tle art. 34 Ustawy o muzeach, w kontekście obowiązywania Kodeksu ICOM.

Na wstępie należy wyjaśnić, że etyka muzealnicza, jak wskazuje Przemysław Rybiński, jest określaną jako dział etyki stosowanej, składający się z zespołu norm prakseologicznych kształtujących pozycję muzeum oraz profesjonalny wizerunek muzealnika w społeczeństwie na podstawie wzorca służby publicznej⁴. Za węzłowe zagadnienia etyki muzealniczej autor ten przyjmuje legalizm, obowiązek lojalności względem zatrudniającej muzealnika instytucji oraz obowiązek przyjęcia postawy bezstronnego opiekuna⁵. Podstawowym, powszechnie znanym zbiorem norm etyki zawodowej muzealników jest Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM (Code of Ethics for Museums)⁶. Kodeks ten przyjęło 4 listopada 1986 r. w Buenos Aires Zgromadzenie Ogólne Międzynarodowej Rady Muzeów. Następnie został istotnie zmieniony i uzyskał obowiązywanie na posiedzeniu ICOM w Seulu 8 października 2004 roku.⁷

Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM⁸ odnosi się do takich zagadnień, jak: pozycja ustrojowa muzeów, zasoby materialne i finansowe, personel, a także wprowadza standardy etyczne dotyczące pozyskiwania muzealiów, wyzbywania się muzealiów, pieczy nad nimi, badań naukowych czy działalności wystawienniczej. Kładzie szczególny nacisk na obowiązek badania pochodzenia muzealiów, a także profesjonalny sposób działania muzeów, również w zakresie odpowiedzialności zawodowej, konfliktu interesów czy obowiązków poufności. W przeważającej części formułuje on reguły postępowania adresowane do muzeów jako instytucji, a więc w sposób szczególny wiąże dyrektorów kierujących ich działalnością⁹. Normy etyczne skierowane do muzealników zostały ujęte w pkt 8.1-8.18 Kodeksu. Przy czym muzealnikiem w jego rozumieniu jest członek personelu muzeum, zarówno wynagradzany, jak i nieotrzymujący wynagrodzenia, zdefiniowany w art. 2 § 1 i 2 Statutu ICOM, legitymujący się wyspecjalizowanym wykształceniem bądź równorzędnym mu doświadczeniem w każdej dziedzinie związanej z zarządzaniem i funkcjonowaniem muzeum¹⁰. Muzealnikami w rozumieniu Kodeksu nie są natomiast osoby działające w zakresie promocji bądź obrotu o charakterze komercyjnym, albo zajmujące się sprzętem będącym w użyciu przez muzeum¹¹. Krąg pracowników muzeów zaliczanych do grona muzealników jest więc znacznie szerszy od tego wyznaczonego przepisami polskiej Ustawy o muzeach.

Systemy etyczne stanowią uzupełnienie regulacji prawnych w zakresie formowania określonych postaw pracowników administracji publicznej. Zbigniew Cieślak, pisząc o modelu etycznym administracji publicznej, przyjmuje, że *jest to (zgodnie z etymologią słowa „etos”) zbiór zwyczajowych reguł postępowania, które powstają w danej wspólnocie, zwykle nieusystematyzowane, jednakże realne, tzn. zachowujący co najmniej dostateczną moc oddziaływania na członków wspólnoty. W odniesieniu do etyki urzędniczej*

*(etosu urzędniczego) notujemy istotną odmienną polegającą na tym, że ustanawiane są akty normatywne zwane kodeksami etycznymi (np. Kodeks etyki służby cywilnej, kodeksy etyczne pracowników samorządowych itd.), które, mając ze swej istoty deklaratoryjny charakter (potwierdzają wytworzone reguły postępowania), zawierają także ustanowione przez jego twórcę (np. Prezesa Rady Ministrów) projekcje zachowań pożądaných*¹². Podkreślić należy, że kodeksy etyczne nie mają charakteru konstytucyjnego, a tym samym brak przyjętego we wszystkich muzeach polskich jednolitego kodeksu etycznego nie przesądza jeszcze, że brak jest ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej oraz że nie są one zbieżne z normami przyjętymi w Kodeksie ICOM.

Bezsporne jest, że przystąpienie do ICOM i zgoda na opłacanie corocznych składek na rzecz ICOM oznacza akceptację Kodeksu¹³. Statut ICOM przewiduje zarówno członkostwo indywidualne (muzealnicy), jak i instytucjonalne (muzea). Polski Komitet Narodowy ICOM składa się obecnie z (237) 240 członków indywidualnych¹⁴ oraz 16 instytucjonalnych¹⁵. Wśród członków instytucjonalnych znajduje się wiele znaczących instytucji, w tym Muzeum Narodowe w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Muzeum Historii Polski. Przyjmując, że w 2012 r. w polskich muzeach pracowało 11 586 osób, w tym 2225 muzealników¹⁶, to nie ulega wątpliwości, że jedynie około 10% polskich muzealników zobowiązanych jest do przestrzegania Kodeksu Etyki dla Muzeów ICOM z tytułu swojego członkostwa w tej organizacji. Członkostwo instytucjonalne wskazanych muzeów sprawia jednak, że również muzealnicy zatrudnieni w tych instytucjach są bezpośrednio zobowiązani przestrzegać Kodeksu. Liczba muzealników zobowiązanych do jego znajomości jest więc w rzeczywistości większa.

Podstawowe znaczenie dla prowadzonych rozważań ma jednak treść komunikatu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 14 lutego 2011 r. w sprawie szczegółowych wytycznych w zakresie kontroli zarządczej dla działu administracji rządowej – kultura i ochrona dziedzictwa narodowego¹⁷, który został wydany na podstawie przepisów Ustawy z dnia 27 sierpnia 2009 r. o finansach publicznych¹⁸, dotyczących szczegółowych wytycznych w zakresie kontroli zarządczej. Muzea działające w strukturze działu administracji rządowej – kultura i ochrona dziedzictwa narodowego, zobowiązane są do przestrzegania zawartych tu wytycznych. W szczególności par. 8 ust. 2 pkt. 5 komunikatu wskazuje, że niezależnie od poziomu wykonywanej kontroli zarządczej procedury i wytyczne stosowane w tej kontroli służą zapewnieniu we wszystkich jednostkach przestrzegania i promowania zasad etycznego postępowania, w tym wynikających z kodeksów etyki zawodowej, których sygnatariuszami są jednostki lub do przestrzegania których zobowiązują je odrębne przepisy. Natomiast zgodnie z par. 11 respektowanie wartości etycznych wpływ ma m.in. na prawidłowe ukształtowanie środowiska wewnętrznego, które oddziałuje w zasadniczy sposób na jakość kontroli zarządczej, atmosferę panującą w jednostce i jej kulturę organizacyjną. Procedury i wytyczne kontroli zarządczej koncentrują się na zapewnieniu świadomości wartości etycznych przyjętych w jednostce i ich przestrzeganiu przy podej-

mowaniu decyzji oraz przy codziennym wykonywaniu powierzonych zadań przez osoby zarządzające i pozostałych pracowników. Procedury i wytyczne muszą uwzględniać – jak przyjęto w komunikacie – to, że etyka jest immanentnym atrybutem działań i postaw wszystkich pracowników działu. Odpowiedzialność za przestrzeganie przez jednostki zasad etycznych ciąży przede wszystkim na kierownictwie i dlatego w pierwszej kolejności zasady etyczne obowiązują kierownictwo, co pomoże oddziaływać na etyczne zachowania pozostałych pracowników jednostek. Pomocą w podnoszeniu świadomości etycznej pracowników mogą być odpowiednie programy szkolenia, podnoszące kwestie ciągłego rozwijania wiedzy.

Kontrola zarządcza w muzeach wymaga więc, aby pracownicy muzeów przestrzegali określonych standardów zachowań, które determinowane są kodeksami etyki zawodowej, sygnowanych przez jednostki w dziale, lub do przestrzegania których określone grupy zawodowe w tym dziale zostały zobowiązane odrębnymi przepisami, albo przestrzeganie zasad etycznych wynika z poczucia dobrze rozumianego współżycia społecznego. W praktyce prowadzi to do przyjmowania własnych kodeksów etycznych przez polskie muzea, które przenoszą reguły ujęte w Kodeksie Etyki dla Muzeów ICOM¹⁹. W pozostałych wypadkach (np. Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie) przyjmowani obecnie pracownicy (po 2009 r.) zobowiązani są do podpisywania oświadczenia o znajomości tego Kodeksu. Muzea te przyjmują go tym samym w całości jako obowiązujące standardy etyczne. Domniemanie znajomości jego treści nie może więc dotyczyć wyłącznie członków indywidualnych ICOM. Niezależnie od przedstawionych tu argumentów, rozważenia wymaga pytanie: czy Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM zawiera reguły powszechnie uznane, a w związku z tym, czy jego treść odpowiada ogólnie przyjętym normom etyki zawodowej w rozumieniu art. 34 Ustawy o muzeach?

Jak zauważa Zbigniew Cieślak, *reguła etyczna ma genezę i charakter wspólnotowy, tzn. że w określonym przedziale czasowym, właściwym dla danej wspólnoty, tworzy się etos grupy przyjmowany przez jego członków i przez nich stosowany*²⁰. Tym samym istnienie reguł etycznych wynika z ich skodyfikowania – powstają niezależnie od ich potwierdzenia w stosownych kodeksach oraz odesłania w przepisach ustawy. Cieślak pisze wręcz: *Realizacja reguł etycznych prowadzi do spełnienia zasad moralnych, dlatego kategorialnym błędem jest budowanie kodeksów etyki poprzez powielenie i interpretacje obowiązków prawnych, których celem jest opisanie sylwetki idealnego urzędnika, bez próby wskazania konkretnych zachowań, pozwalających spełnić wyznaczony wzorzec*²¹. W związku z tym przyjęcie, że Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM nie obowiązuje polskich muzealników wymagałoby wykazania, że zawarte w nim normy etyczne nie są traktowane jako ogólnie uznane normy etyki zawodowej.

W literaturze trafnie przyjmuje się, że Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM ustanawia standard minimum, który następnie uzupełniany jest wyspecjalizowanymi kodeksami etyki, przeznaczonymi dla poszczególnych wycinków działalności muzeum, oraz utrwalonymi zwyczajami²². Analizując rolę Kodeksu, Jerzy Zajadło podkreśla jego funkcję zewnętrzną, a więc jako perspektywy działania muzeów

i muzealników w interesie społecznym. Tym samym normy etyczne są normami właściwego zachowania, pozwalającymi społeczeństwu na ich kontrolowanie²³. Sam fakt ogłoszenia Kodeksu Etyki dla Muzeów na forum ICOM, jako międzynarodowej organizacji pozarządowej, w której reprezentowanych jest ponad 100 krajów, sprawia, że wręcz oczywiste jest, że są to jedynie ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej²⁴. Powstał on jako wynik zbiorowych doświadczeń muzealników z całego świata. W ramach określonych grup zawodowych oraz poszczególnych krajów reguły te powinny być uzupełniane i uszczegółowiane, co sprawia, że dotychczas moc wiążąca reguł etycznych wpływających z Kodeksu Etyki dla Muzeów ICOM nie była kwestionowana w świetle art. 34 Ustawy o muzeach.

Zgodnie z powołanym na wstępie art. 34 Ustawy o muzeach *muzealnik w czasie pozostawania w stosunku pracy w muzeum przestrzega ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej, a w szczególności nie prowadzi handlu przedmiotami pozostającymi w zakresie zainteresowania muzeum i nie podejmuje działań, takich jak kolekcjonerstwo, wykonywanie ekspertyz i wycen przedmiotów, mogących powodować konflikt interesów z zatrudniającym go muzeum*. Przepis ten *in principio* jest więc przepisem odsyłającym pozasystemowo do ogólnie przyjętych norm etyki zawodowej. Zakazy, wskazane po słowach „a w szczególności”, nie będą jednak traktowane jako reguły etyczne. Inkorporowanie ich do tekstu ustawy sprawia, że uzyskały one charakter norm prawnych. Ich przestrzeganie, co nie powinno budzić najmniejszych wątpliwości, stanowi jeden z obowiązków pracowniczych, wynikających z przepisów prawa powszechnie obowiązującego.

Muzealnicy są traktowani jako grupa pracowników szczególnie wykwalifikowanych w grupie pracowników administracji publicznej. Część reguł etycznych jest tożsama dla wszystkich pracowników administracji, choć muzealnicy, ze względu na powierniczy charakter działalności muzeów, są w sposób szczególny związani regułami etycznymi. Było to zresztą uzasadnieniem opublikowania Komunikatu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 14 lutego 2011 roku. Procedury i wytyczne kontroli zarządczej mają, zgodnie z tym komunikatem, służyć zapewnieniu odpowiedniej świadomości wartości etycznych przyjętych w jednostce i ich przestrzeganiu przy podejmowaniu decyzji oraz przy codziennym wykonywaniu powierzonych zadań przez osoby zarządzające i pozostałych pracowników. Brak innych niż Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM zbiorów reguł etyki zawodowej oraz ich uniwersalny, a w konsekwencji powszechnie uznawany charakter sprawia, że **treść tego Kodeksu odzwierciedla ogólnie przyjęte normy etyki zawodowej w rozumieniu art. 34 Ustawy o muzeach**. Dodatkowo potwierdza to fakt, że część polskich muzeów ma status członka instytucjonalnego ICOM, a pozostałe zobowiązują pracowników do etycznego zachowania, wskazując jako wzorzec tego postępowania Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM. Niektóre muzea inkorporują Kodeks do własnych kodeksów, uzupełniając je postanowieniami, wynikającymi ze specyfiki i profilu danego muzeum. Mając na względzie powyższe argumenty, można zgodzić się z poglądem, że Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM nie obowiązuje wszystkich polskich muzealników, ale reguły etyczne z niego wynikające już tak.

Wprowadzenie wymagań dotyczących wysokich kwalifikacji zawodowych pracowników muzeów oraz związanie ich normami etyki zawodowej przesądza o wyjątkowym statusie muzealników. Pełnią oni służbę publiczną, a więc ciąży na nich obowiązek troski o dobro wspólne. Marian Zdyb, pisząc o funkcjonariuszach pełniących służbę publiczną, zaznacza: *idea dobra wspólnego zakłada pewną ofiarność z ich strony, z którą łączyć się mogą kwalifiko-*

*wane wymagania i odpowiedzialność*²⁵. W innym miejscu zakłada, że *roztropna troska o dobro wspólne jest swoistym sine qua non służby publicznej*²⁶. Dla pełnienia jej, obok zawodowych umiejętności, ważne jest posiadanie odpowiednich kwalifikacji moralnych. Autorytet muzeum bierze się bowiem z autorytetu ludzi, którzy wypełniają służbę względem zbiorów i społeczeństwa.

Słowa – klucze: kulturalne dziedzictwo, ustawa o muzeach, normy etyki zawodowej, Kodeks Etyki ICOM.

Przypisy

¹ Tekst Dz. U. z 2012 r., poz. 987 ze zm.

² Zob. S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów*, Warszawa 2009, s. 10-11; K. Zeidler, *O roli i znaczeniu etyki muzealnej*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis*, Gniezno 2010, s. 82; P. Antoniuk, *Ustawa o muzeach. Komentarz*, Warszawa 2012, s. 157; K. Zalańska, *Muzea publiczne. Studium administracyjnoprawne*, Warszawa 2013, s. 242.

³ A. Barbasiewicz, *Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM? Uwagi o prawnych aspektach etyki muzealnej*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 196-200.

⁴ Zob. P. Rybiński, w: *Leksykon prawa ochrony zabytków. 100 podstawowych pojęć*, red. K. Zeidler, Warszawa 2010, s. 59.

⁵ *Ibidem*, s. 59.

⁶ *Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM*, tłum. P. Rybiński, w: *Prawo muzeów*, red. J. Włodarski, K. Zeidler, Warszawa 2008, s. 241-258; zob. też S. Waltoś, *Kodeks Etyki ICOM dla Muzeów z komentarzem*, w: *Muzea, wystawy, wypożyczenia. Propozycje działań Unii Europejskiej na rzecz mobilności kolekcji w Europie 2005-2008*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2012, s. 103-136.

⁷ Pierwotna nazwa dokumentu brzmiała: Kodeks Etyki Zawodowej (Code of Professional Ethics). Zmieniono ją na posiedzeniu Zgromadzenia Ogólnego Międzynarodowej Rady Muzeów w Barcelonie 6 lipca 2001 r.

⁸ Zob. *Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM*, tłum. P. Rybiński, w: *Prawo muzeów...*, s. 241-259.

⁹ Por. L. D. DuBoff, Ch. O. King, *Art Law in a nutshell*, St. Paul 2006, s. 283-284.

¹⁰ *Ibidem*, s. 257.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Z. Cieślak, w: *Nauka administracji*, red. Z. Cieślak, Warszawa 2012, s. 221.

¹³ *All persons eligible for membership shall indicate to ICOM that they wish to become Members, that they accept and will comply with the ICOM Code of Ethics for Museums, and shall complete the application form to request membership.*

¹⁴ Od liczby tej należałoby odliczyć jednak muzealników emerytowanych.

¹⁵ Informacja PKN ICOM z dnia 15.02.2013 r.

¹⁶ Dane z 19.04.2012 r. za: A. Barbasiewicz, *Czy polskich muzealników obowiązuje Kodeks ICOM...*, s. 196.

¹⁷ Dz. Urz. MKiDN z 2011 r., Nr 1, poz. 13.

¹⁸ Dz. U., Nr 157, poz. 1240 oraz z 2010 r., Nr 28, poz. 146, Nr 96, poz. 620, Nr 123, poz. 835, Nr 152, poz. 1020 i Nr 238, poz. 1578.

¹⁹ Np. Kodeks etyki pracowników muzeum regionalnego w Stalowej Woli, www.muzeum.stalowawola.bip.pl.

²⁰ Z. Cieślak, *Nauka administracji...*, s. 201.

²¹ Prawidłowo sformułowane kodeksy etyczne powinny skupiać się na opisie pożądanych, powtarzalnych i przyjętych powszechnie do stosowania w danej grupie zachowań, w odniesieniu do różnych rodzajów i form aktywności, w jakich występuje urzędnik. Z. Cieślak, *Etyka urzędnika. Materiały z konferencji naukowej „Etyka profesji prawniczych – wyzwania współczesności”*, Rzeszów 2008, s. 32 i n.

²² A. Gerecka-Żołyńska, *Międzynarodowa ochrona dziedzictwa kulturowego a działalność muzeów*, w: *Prawo muzeów, ...*, s. 136; zob. też P. Rybiński, w: *Leksykon...*, s. 60.

²³ J. Zajadło, *Kodeks Etyki dla Muzeów ICOM – charakterystyka teoretyczno- i filozoficzno-prawna*, w: *Prawo muzeów, ...*, s. 142-143.

²⁴ Zob. F. Matassa, *Zarządzanie zbiorami muzeum*, Kraków 2012, s. 49.

²⁵ M. Zdyb, *Służba publiczna*, w: *Prawość i godność. Księga pamiątkowa w 70. rocznicę urodzin Profesora Wojciecha Łączkowskiego*, red. S. Fundowicz, F. Rymarz, A. Gomułowicz, Lublin 2003, s. 350.

²⁶ *Ibidem*, s. 356.

THE ICOM CODE OF ETHICS FOR MUSEUMS AS GENERALLY ACCEPTED NORMS OF PROFESSIONAL ETHICS – A VOICE IN THE DISCUSSION

Katarzyna Zalańska

The purpose of the activity pursued by museums is the acquisition and permanent protection of the material and cultural heritage of mankind, both material and non-mate-

rial, information about the values and contents of the collections, the dissemination of the fundamental values of Polish and world history, science and culture, and making

it possible to use the amassed collections. The legislator entrusts the realisation of this mission to museums conceived as specialised organisational units, within whose range tasks are performed by a professional staff. In accordance with article 32 of the law on museums members of the museum staff are employees holding posts connected with basic museum activity: assistants and custodians, who should possess suitable qualifications mentioned in the regulations, including ethical attributes. The significance of ethics in museum work is specially accentuated in article 34 of the law on museums, declaring that the museum employee observes generally accepted norms of professional

ethics and in particular does not trade in museum exhibits or embark upon assorted activity such as collecting or giving expert opinions and evaluations of exhibits that could result in a conflict of interests with the museum employing him. The objective of this article is to consider the legal character of the ICOM Code of Ethics for Museums in the light of the above-mentioned regulations, i.a. the duties of so-called internal control. The Code has been treated as a collection of the general and as a consequence universally recognised rules of professional ethics, which renders it binding not only for ICOM members.

Keywords: cultural legacy, law on museums, professional ethics norms, ICOM Code of Ethics for Museums.

dr Katarzyna Zalasńska

Adiunkt w Katedrze Prawa i Postępowania Administracyjnego Wydziału Prawa i Administracji UW; absolwentka Diploma in an Introduction to English Law and the Law of the European Union oraz Institute of Art and Law w WB; specjalizuje się w problematyce prawa ochrony dziedzictwa kultury, w tym zabytków, muzealnictwa oraz rynku dzieł sztuki; autorka wielu publikacji w tej dziedzinie, m.in. *Ochrona Zabytków. Orzecznictwo z komentarzem* (2010), *Prawna ochrona zabytków nieruchomości w Polsce* (2010), *Muzeum publiczne. Studium administracyjnoprawne* (2013); ekspert i doradca prawny licznych instytucji publicznych; członek wielu organizacji pozarządowych, m.in. PKN ICOM, PKN ICOMOS, TOnZ, Rady Naukowej Stowarzyszenia Twórców Ludowych oraz Polskiego Towarzystwa Legislacji; e-mail: kasiazalasinska@op.pl



RECENZJE

reviews

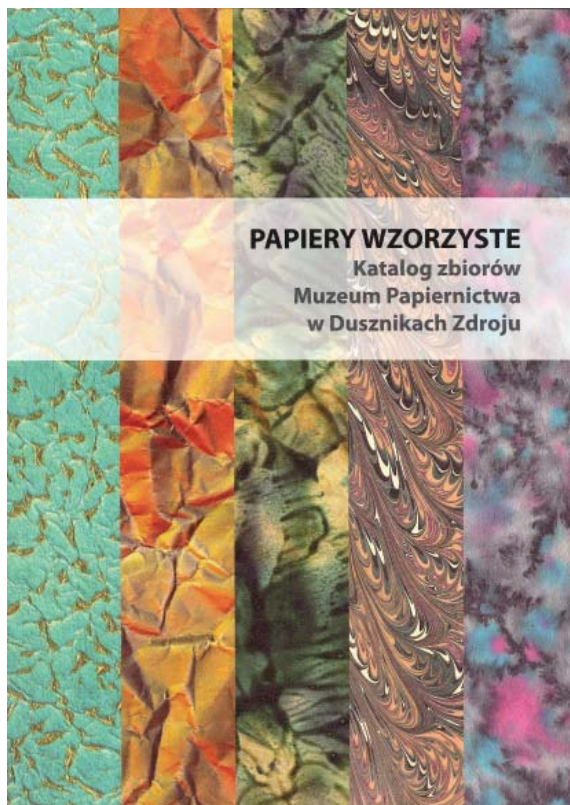


PAPIERY WZORZYZSTE

Izabela Zajac

Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Teresa Windyka, *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, Duszniki Zdrój 2012, ss. 306, il. 356 (tekst w jęz. pol. i ang.)*



Miłośnikom rzemiosła artystycznego, kolekcjonerom i czytelnikom profesjonalnie zainteresowanym problematyką związaną z historią rzemiosła introligatorskiego i artystyczną oprawą książek trafia się niecodzienna okazja za-

poznania się z najnowszym katalogiem autorstwa Teresy Windyki, zatytułowanym *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*. Okazja jest niecodzienna, bowiem rzadko spotyka się opracowanie tego rodzaju z tak imponującym materiałem egzemplifikacyjnym, którego zawartość jest nie tylko atrakcyjna dla oka, ale też wartościowa ze względu na treść merytoryczną. Tym bardziej, że literatura na ten temat jest dość uboga, a zwłaszcza ta dostępna w języku polskim, dlatego też publikacja została oparta na źródłach rękopiśmiennych oraz artykułach i opracowaniach w przeważającej liczbie obcojęzycznych.

Zasadniczo książka i jej część katalogowa zostały poświęcone osobie krakowskiego introligatora Stefana Szczerbińskiego (1892–1972), właściciela znakomicie prosperującego od 1923 r. w Krakowie Zakładu Uszlachetniania Papierów (późniejszego Zakładu Wyrobów Papierowych, który został upaństwowiony w 1953 r.), a precyzyjniej rzecz ujmując, jego twórczej działalności z zakresu ręcznego barwienia i zdobienia papierów. Obok jego prac w części katalogowej zostały umieszczone papiery wzorzyste innych krakowskich introligatorów: Józefa Miksy i Ludwika Szczurowskiego oraz prace uczniów Szczerbińskiego z okresu 1920–1922 z pracowni introligatorskiej poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych. Ponadto zamieszczono papiery batikowe szwajcarskiego introligatora Emila Kretza (1896–1960).

Ze wstępu, który został napisany przez dyrektora Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju dr. hab. M. Szymczyka, dowiadujemy się o początkach kolekcji papierów ręcznie barwionych, jak również o prawie 20-letnim okresie pracy zawodowej, który autorka publikacji spędziła prowadząc badania nad historycznymi technikami zdobienia papierów.

W części tekstowej katalog rozpoczyna wprowadzenie pióra T. Windyki, przybliżające daty kilku ważniejszych wydarzeń oraz wynalazków, które miały wpływ na przejście od ręcznej do maszynowej produkcji papierów wzorzystych. Tutaj również zostały zawarte przyczyny i uzasadnienia doboru materiałów do katalogu. Dalej umieszczono rys historyczny technik zdobienia papierów, wprowadzający czytelnika w zawiloci związane z nazewnictwem i definicją pojęcia papier barwny. Następnie przedstawiono sylwetkę mistrza introligatorskiego S. Szczerbińskiego, którego życiorys i dorobek zilustrowano kilkoma fotografiami. Na jednej z nich, wykonanej w 1963 r., Szczerbiński znajduje się w towarzystwie swojego mistrza prof. Bonawentury Lenarta (1881–1973).

Na koniec parę akapitów przeznaczono na opis muzealnego zbioru papierów wzorzystych z dusznickiej kolekcji, z którego zostały wyodrębnione dwa zespoły obiektów: papiery samodzielnie przygotowane przez Szczerbińskiego oraz papiery przez niego zebrane w latach 1909–1961. Całości dopełnia ogólna charakterystyka papierów, uwzględniająca takie ich cechy, jak rodzaj włókna czy gramatura.

Część katalogowa ma układ chronologiczny. Niemniej jednak T. Windyka dokonała autorskiego wyboru spośród liczącej prawie 800 egzemplarzy kolekcji, zmniejszając o ponad połowę liczbę przedstawionych na ilustracjach zabytkowych papierów. Stało się tak, gdyż większość zebranych w kolekcji egzemplarzy została wykonana przez Szczerbińskiego w seriach z niemal bliźniaczą kolorystyką i motywem dekoracyjnym. Z tego powodu zasadne było wyodrębnienie i przedstawienie w formie dokumentacji fotograficznej jedynie reprezentatywnych przykładów o charakterystycznych wzorach. Obiekty podzielono także ze względu na technikę wykonania każdego z nich i powstały następujące zespoły: papiery marmurkowe karagenowe, papiery marmurkowe olejne, papiery kłajstrowe, papiery stemplowe, papiery nakrapiane, papiery natryskowe – gniecione, papiery natryskowe – warstwowe, papiery natryskowe – szablonowe i na koniec papiery batikowe szwajcarskiego introligatora E. Kretza, wykonane przed rokiem 1960.

Wszystkie zespoły zostały opatrzone osobnymi objaśnieniami, zawierającymi rys historyczny i zwięzły opis sposobu sporządzenia papierów, przybliżający czytelnikowi tajemnice warsztatu. W notach katalogowych umieszczono nazwę zabytku, miejsce wytworzenia, czas powstania, materiał, technikę, wymiary, numer inwentarzowy, opis zabytku, informację o pochodzeniu, numery inwentarzowe papierów w tej samej serii, źródła bibliograficzne.

Wszystkie ilustracje katalogu prezentują się wspaniale. Po części jest to zasługa znakomitych reprodukcji i opracowania graficznego omawianej publikacji, ale nie bez znaczenia pozostaje efektowne piękno zabytkowych papierów wzorzystych. Papiery takie zazwyczaj wykorzystywano

w artystycznych oprawach książek, jako oklejki i wyklejki, więc musiały przykuwać swoją urodą i oryginalnością. Wyjątkowości nie brakuje żadnemu z przedstawionych w katalogu egzemplarzy. Ja jednak zwróciłabym uwagę na parę z nich.

Część katalogową rozpoczynają piękne dwa papiery wykonane w technice marmurku karagenowego, pochodzące z 1909 r., z adnotacją wskazującą, że Szczerbiński wykonał je na kursie introligatorskim prowadzonym przez niemieckiego introligatora Paula Adama, który od czasu do czasu nauczał w Krakowie na zawodowych kursach introligatorskich organizowanych przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Zwracają też uwagę papiery wzorzyste o secesyjnych wzorach (ślimakowym i fantazyjnym), które Szczerbiński wykonał również w ramach zawodowych kursów introligatorskich, tym razem jednak prowadzonych przez B. Lenarta w 1912 roku. W katalogu zaprezentowano je w liczbie ponad 40 wzorów. Niestety około roku 1920 Szczerbiński zrezygnował z wykonywania papierów tego rodzaju, gdyż *ta technika jest o wiele trudniejsza od innych i wymaga dużo specjalnych naczyń, narzędzi, farb i chemikaliów. Jest to technika bogata, lecz z powodu trudności nabywania koniecznych farb i chemikaliów chwilowo zaniechana prawie zupełnie* (s.44).

Pomimo powyższych trudności Szczerbiński wytrwale pracował nad udoskonaleniem pozostałych technik barwienia papierów, a swoje doświadczenia wraz z recepturami zapisywał ołówkiem na stronie *verso* eksperymentów. Na szczęście możemy je także zobaczyć w części katalogowej obok reprodukcji papierów wzorzystych, co stanowi niezaprzeczalną wartość omawianej publikacji.

Moją uwagę przykuły również dwa papiery stemplowe B. Lenarta (s.171), znajdujące się wśród papierów stemplowych autorstwa Szczerbińskiego, które już na pierwszy rzut oka różnią się stylistycznie od pozostałych. Podobnie zresztą, jak późniejsze prace Szczerbińskiego, szczególnie te, które przez introligatora zostały wykonane po 1912 roku.

Publikację kończy słownik wybranych terminów, a w nim wyjaśnienia pojęć z zakresu techniki i technologii introligatorstwa (np.: blok, kalender, oprawa, wyklejka), zdobienia papierów (np.: papier batikowy, papier brązowy, papier brokatowy, papier drukowany klockiem, marmoryzowany czy litograficzny), z zakresu technologii barwienia (np.: anilina, farba drukarska, farba wodna, indygo, karagen, tynktura) oraz technologii produkcji papieru.

Podsumowując, katalog T. Windyki, *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju* ze względu na omawiane zagadnienia będzie z pewnością niezwykle cennym nabytkiem, a zamieszczone przykłady papierów wzorzystych z pewnością posłużą do wielu badań porównawczych. Polecam go serdecznie wszystkim zainteresowanym czytelnikom.

Słowa – klucze: papiery wzorzyste, papiery marmurkowe, papiery kłajstrowe, papiery stemplowe, papiery nakrapiane, papiery natryskowe, introligator.

DESIGN PAPERS

Izabela Zajac

T e r e s a W i n d y k a, *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, publisher: Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój, Duszniki Zdrój 2012, 306 pp., ill. 356

Readers interested in the history of bookbinding and paper art have been presented with an excellent catalogue by Teresa Windyka: *Papiery wzorzyste. Katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*. The publication contains imposing examples of design papers produced by the Cracow-based bookbinder S. Szczerbiński (1892-1972) and E. Kretz from Switzerland (1896-1960). The author also accentuated several works by other bookbinders working in Cracow.

The preface was written by the Director of the Museum of Papermaking Dr hab. M. Szymczyk. The introduction and text by T. Windyka bring the reader closer to S. Szczerbiński and the Duszniki collection of design papers; they also outline the history of the technique of decorating design papers and the complex aspects of their names and definition. The publication is supplemented by a general characteristic of the titular papers.

The catalogue is arranged chronologically with attention paid to the technique of execution. The division into sets includes: Irish moss marbled papers, oil paint marbled papers, paste papers, stamp papers, granite, sprayed papers – crushed, sprayed papers – layered, sprayed papers – stencil, and E. Kretz batik papers. All sets are preceded by explanations containing an historical outline and a concise description of execution. Catalogue notes are composed of the name of the given monument, place of production, time of production, material, technique, size, inventory number, embellishment, information about the origin, inventory numbers of papers from the same series, and bibliographic sources. The publication ends with a dictionary of selected terms.

Keywords; design papers, marbled papers, paste papers, stamp papers, granite, sprayed papers, bookbinder.

dr Izabela Zajac

Konserwator dzieł sztuki, adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; brała udział w międzynarodowych projektach i programach badawczych; autorka i współautorka artykułów dotyczących konserwacji i restauracji dzieł sztuki, a także poświęconych historycznej fotografii oraz zabytkowym albumom do fotografii; e-mail: i.zajac@asp.waw.pl

Muz., 2013(54): 257-263
Rocznik, ISSN 0464-1086

data przyjęcia – 03.2013
data akceptacji – 04.2013

MUZEA WROCŁAWIA OD VIA NOVA. NOWE OPISANIE MUZEÓW WROCŁAWSKICH

Antoni Stryjewski

Muzeum Mineralogiczne Uniwersytetu Wrocławskiego im. prof. Kazimierza Maślankiewicza

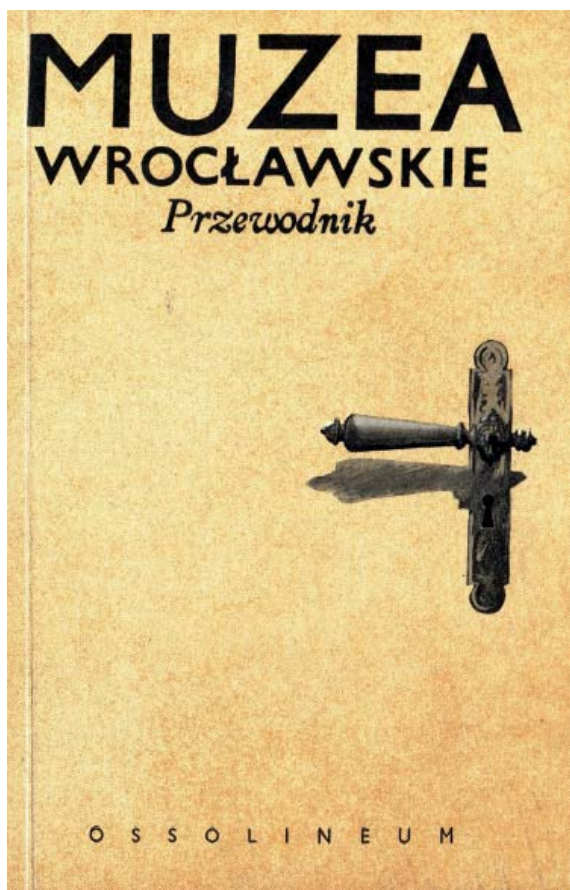
Muzea Wrocławia, red. Beata Lejman, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział we Wrocławiu, Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław 2012, ss. 144, il. 260

Pierwszego grudnia 2012 r. w Galerii BWA we Wrocławiu, na jednym ze spotkań autorskich w ramach Wrocławskich Promocji Dobrych Książek, została publicznie zaprezentowana monografia **Muzea Wrocławia**. Wydało ją wrocławskie Wydawnictwo VIA NOVA. Oficyna ta znana jest bardzo dobrze nie tylko wrocławianom, ale i mieszkańcom całego nadodrzańskiego Śląska, zarówno tym, którzy tu mieszkają dziś, jaki i tym, których losy związane z wydarzeniami II wojny światowej i powojnia skutkowały opuszczeniem ich śląskiego *Faterlandu*. Wydawnictwo VIA NOVA znane jest więc z całej serii publikacji książkowych, przedstawiających Wrocław i Śląsk w obrazach z „wczoraj” i w obrazach z „dziś”, przywracających nam współczesnym pamięć o tym „wczoraj”, a tym niegdyśniejszym – „nową” teraźniejszość Wrocławia i Śląska, pięknego regionu leżącego w centrum Europy, zapisanego w dziejach wielu narodów europejskich.

Publikacja *Muzea Wrocławia* powstała z inicjatywy Wrocławskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki,

które dostrzegło potrzebę ponownego opisanie, po latach przerwy, tej przestrzeni kultury materialnej i duchowej, jaką tworzą muzea wrocławskie, wszechstronnie realizujące społeczne misje przypisane im prawem i wyzwaniem życia. Słowa o ponownym opisanie muzeów Wrocławia pojawiają się dlatego, że w okresie powojennym były już wydawane przewodniki przedstawiające muzea tego miasta.

W 1973 r. Wydawnictwo Ossolineum opublikowało **Muzea Wrocławskie. Przewodnik**. Redaktorem przewodnika była Maria Starzewska, którą świat kultury pamięta jako pionierkę wrocławskiej historii sztuki i muzealnictwa oraz wybitną kreatorkę muzeów Wrocławia i Dolnego Śląska. A autorzy ...? To nie tylko jedenastu dyrektorów i kierowników muzeów wrocławskich, ale cała plejada wybitnych ludzi nauki i kultury powojennego, nowego Wrocławia. Dość wspomnieć prof. Kazimierza Maślankiewicza – prorektora Uniwersytetu Wrocławskiego, twórcę polskiej gemmologii, prof. Olgierda Czernera – historyka architektury, kon-



serwatora Wrocławia z czasu odbudowy tego miasta oraz pomysłodawcy Muzeum Architektury, czy też ks. bpa prof. Wincentego Urbana – wybitnego historyka Kościoła i sztuki sakralnej.

Szata graficzna bogato ilustrowanego przewodnika, jak na tamte czasy, była staranna, choć niestety zamieszczono w nim wyłącznie fotografie czarno-białe i to nie najlepszej jakości druku. Publikacja była swoistym bedekerem – stąd jej format kieszonkowy – przeznaczonym przede wszystkim dla samych mieszkańców Wrocławia, miasta odrodzonego ze zgliszcz i popiołów Festung Breslau, które dopiero na przełomie lat 60. i 70. zaczęło żyć na nowo normalnie, tzn. także różnorodnością kultury, w tym kultury muzealnej. *Przewodnik ten ma służyć zwiedzającemu w zapoznaniu się z bogactwem i różnorodnością zbiorów, ma ułatwić korzystanie zarówno z ekspozycji, jak i zasobów magazynowych, ułatwić czasem także wybór tego, co powinno się przede wszystkim we Wrocławiu, w jego muzeach poznać* – tak Maria Starzewska pisała we wstępie o idei tego wydawnictwa. Wrocławianie poprzez muzea mogli i powinni przyjrzeć się światu, w którym przyszło im żyć, i sobie samym.

Przewodnik Ossolineum na ok. 170 stronach opisywał jedenaście muzeów istniejących wówczas we Wrocławiu – placówek o różnym statusie prawnym i przynależności, o różnej wielkości zbiorów i ich randze. Zgromadziły one w swoich kolekcjach i publicznie udostępniły zarówno skarby przeszłości – ocalałe z pożogi wojennej oraz grabieży wojny i powojnia, jak i skarby „nowe” – chociażby okazy

przyrodnicze (skały i minerały, okazy zwierząt i roślin), zebrane dopiero co przez profesorów i studentów Uniwersytetu Wrocławskiego, znaczki pocztowe, medale i numizmaty, sprzęty domowe, obrazy święte i inne pamiątki rodzinne przywiezione z Kresów, wreszcie dzieła współczesnych mistrzów sztuk pięknych.

Najwięcej miejsca w przewodniku znalazło Muzeum Narodowe – 62 strony, głównie opisu prezentowanych kolekcji. Wszak było ono największe i najbardziej uposażone w skarby przeszłości, a i współczesność chciała koniecznie rozgościć się na zawsze w jego przyjaznych murach i galeriach. W tym czasie najliczniejszą grupę muzealiów Narodowego stanowiły zbiory śląskiej sztuki i kultury materialnej. Dość wspomnieć znakomitą kolekcję śląskiej sztuki średniowiecza, szczytującą się i tumbą księcia Henryka IV Probusa, i *Madonną na lwach* ze Skarbimierza, i *Św. Annę Samotrzec* ze Strzegomia.

Przewodnik Ossolineum *Muzea Wrocławskie* spełnił swoje zadanie, bowiem nie tylko przedstawił społeczeństwu instytucje muzealne śląskiej metropolii i ich bogate zbiory, ale także pokazał, że są to miejsca otwarte na ludzi, o czym tak pisała Maria Starzewska: *Dla upowszechnienia znajomości zbiorów muzealnych istnieją przy większych muzeach specjalne działy Naukowo-Oświatowe, prowadzące działalność popularyzatorską w różnorodnych formach, jak opracowanie, prelekcje, seanse filmowe, organizacje konkursów i quizów, wystaw objazdowych, recitali muzycznych i poetyckich w nawiązaniu do wystawianych ekspozycji. Po porozumieniu się z Dyrekcją można ustalić pożądaną formę współpracy.* Symbolem tej otwartości muzeów wrocławskich była stylowa klamka na okładce przewodnika, którą każdy powinien otworzyć drzwi do świata kultury i piękna pomieszczonego w przestrzeniach muzeów.

W 1997 r. Wydawnictwo Miłośników Wrocławia WRATISLAVIA wydało publikację *Muzea Wrocławskie od 1814 roku*. Jej autorem był Adam Więcek, zapamiętany jako twórca i dyrektor wrocławskiego Muzeum Sztuki Medalierskiej. Choć pod względem edytorskim książka została ukształtowana także jako kieszonkowy bedeker, to jednak jej treść opisuje – na ok. 100 stronach, a przez to dość lapidarnie – jedynie dzieje instytucji muzealnych Wrocławia. Opis zbiorów muzeów zamyka się w wyliczeniu ich głównych kolekcji, prezentowanych na ekspozycjach. Również szata graficzna tego przewodnika jest zdecydowanie uboższa. Zamieszczono w nim tylko dwanaście fotografii czarno-białych, przedstawiających widoki budynków niektórych muzeów wrocławskich – istniejących dawniej i tych współczesnych.

Zamierzeniem autora było ukazanie Wrocławia jako miasta o wielowiekowej już tradycji gromadzenia rzeczy różnorodnie cennych i pięknych oraz miasta muzeów. Przybliżenie historii instytucji muzealnych, które istniały w tej wrocławskiej rzeczywistości do 1945 r., i tych, po wojnie przywróconych do życia lub też dopiero co utworzonych w polskiej rzeczywistości, służyć miało ukazaniu tej muzealnej przestrzeni, jako przestrzeni żywej kultury oraz ciągłych pragnień tworzenia miejsc pamiętających, pięknych i ciekawych, jakimi były i są muzea Wrocławia. Klamry czasowe wymienione w podtytule – od roku 1814 do współczesności – podkreślały tę niemal wówczas już dwustuletnią ciągłość pragnień i rzeczywistego tworzenia mu-



ADAM WIECEK MUZEA WROCLAWSKIE

zeów we Wrocławiu, mimo zmienności losów miasta i jego mieszkańców. Rok 1814 był ważnym wyznacznikiem w historii Wrocławia, był to bowiem czas powrotu miasta do normalnego życia po okresie wojny z Francją Napoleona. To wtedy mogły realnie zacząć swoją działalność muzea, dopiero co utworzonego w 1811 r., pruskiego państwowego Uniwersytetu Wrocławskiego: Muzeum Zoologiczne i Gabinet Mineralogiczny (późniejsze Muzeum Mineralogiczne). Rok później otworzono, także przy Uniwersytecie, Królewskie Muzeum Sztuki i Starożytności, którego zbiory stały się z czasem podstawą powołania innych muzeów uniwersyteckich i miejskich. Z dziejów starodawnych muzeów wrocławskich widać wielki wpływ Uniwersytetu Wrocławskiego na ich istnienie. To *Alma Mater Wratislaviensis* była dla większości z nich promotorem, donatorem, kustoszem, profesorem... Historia 19 muzeów *Breslau* pokazuje również, że społeczność tej śląskiej metropolii była w pełni świadoma roli muzeów dla rozwoju swojej kultury i pamięci historycznej; a nawet dla stanu swojej duszy. Stąd powołanie społecznych towarzystw kulturalnych i patriotycznych, które inicjowały powstawanie muzeów oraz wspierały na różne sposoby ich istnienie i rozwój, takich, jak np. Stowarzyszenie Artystów Wrocławskich – założone w 1827 r., Śląskie Towarzystwo Kultury Ojczyznej – założone w 1833 r. czy Towarzystwo Do Spraw Powołania Muzeum Starożytności Śląskich – założone w 1858 roku.

Wewnętrzna cezura wrocławskiego muzealnictwa był rok 1945, który zamknął historię miasta *Breslau* i historię większości „starych” muzeów. Miasto zostało w 70% ob-

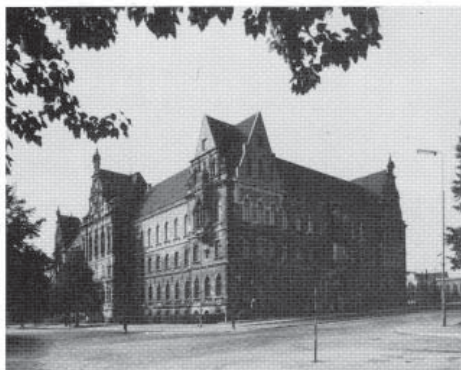
rócone w ruinę. Działania wojenne i okołowojenne, w tym ewakuacja zbiorów, ich rozśrodkowanie i ukrycie, doprowadziły nie tylko do bezpowrotnych zniszczeń kolekcji lub ich rozproszenia. Przestały istnieć nawet budynki, jak chociażby dawny Dom Stanów Śląskich przy Placu Zamkowym, w którym mieściło się Śląskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności. W marcu 1945 r. został wysadzony, na rozkaz dowództwa Festung Breslau, by zrobić miejsce wojennemu lotnisku. Nie mniej dramatycznie, choć inaczej obszedł się los ze Śląskim Muzeum Sztuk Pięknych. Jego nowy (z 1880 r.), majestatyczny gmach w części ocalał z bombardowań i pożogi oblężenia Festung Breslau. Jednak w nowej rzeczywistości politycznej Wrocławia był ideologicznie obcy; dlatego po krótkim okresie częściowego użytkowania został opuszczony, pozostawiony jakby bezpańsko na pastwę żywiołów natury i szabrowników, a nade wszystko ludzi władzy zwyczajnie niemądrych, i ostatecznie rozebrany. Do dziś jednak zapisany jest w świadomości Wrocławia poprzez nazwę miejsca, na którym stał – Plac Muzealny.

Rok 1945 to także początek „nowego” Wrocławia, jego kultury i nauki – w tym jego muzeów. Do 1997 r. powstało w tej nowej przestrzeni miasta 25 muzeów. Było to zasługą przede wszystkim władz rządowych państwa polskiego. Również ważną muzeotwórczą rolę odegrał samorząd Wrocławia i Dolnego Śląska oraz wyższe uczelnie, z Uniwersytetem Wrocławskim na czele. Niestety, w przeciwieństwie do czasów prusko-niemieckich, we Wrocławiu z powodów polityczno-ekonomicznych nie zaistniał tak silnie ruch społecznych towarzystw kulturalnych, kreujących i wspierających muzea, choć oczywiście wiele osób i środowisk zapisało się w historii współczesnych muzeów wrocławskich jako ich przyjaciele i hojni darczyńcy, np. Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historyków Sztuki czy też Towarzystwo Miłośników Wrocławia.

Dzieła sztuk pięknych znalazły swoje miejsce przede wszystkim w nowo utworzonym (1946 r.) Muzeum Państwowym, które ulokowano w gmachu byłej Rejencji Śląskiej. To tu trafiły muzealia i różnorodne obiekty zabytkowe, uratowane z dawnych instytucji wrocławskich oraz z terenu Dolnego Śląska. Na bazie tych ocalonych skarbów otwarto w 1948 r. pierwsze po wojnie stałe wystawy: „Pradzieje Śląska”, „Śląska Sztuka Średniowieczna” i „Malarstwo Polskie”. Do muzeum trafiły też zbiory sztuki i polskich pamiątek narodowych, które w ramach tzw. repatriacji z ziem Polsce zabranych – w tym przypadku głównie z muzeów lwowskich – przywieziono tu w 1946 roku. To właśnie obrazy ze Lwowa stanowiły podstawę pierwszej ekspozycji malarstwa polskiego na Dolnym Śląsku. Doceniając rolę tego muzeum sztuki dla regionu ustanowiono je Muzeum Śląskim (1950 r.), a gdy znalazło się w grupie głównych muzeów krajowych, nadano mu rangę Muzeum Narodowego (1970 r.).

Wrocław stał się także miejscem powołania i rozwoju muzeów specjalistycznych, jedynych w swoim rodzaju, jak chociażby Muzeum Architektury, czy Muzeum Sztuki Medalierskiej, ale też miejscem restytucji i rozwoju na „ziemi odzyskanej”, jak chociażby Muzeum Poczty i Telekomunikacji – dawniejszego warszawskiego Muzeum Poczty.

Przewodnik ukazywał również twórczą rolę samego miasta Wrocławia w kreowaniu i rozwoju muzeów miejskich. Jego władze powołały w 1965 r. Muzeum Miasta Wrocławia



8. Muzeum Narodowe. Widok ogólny



9. Muzeum Architektury. Widok ogólny

— 107 —

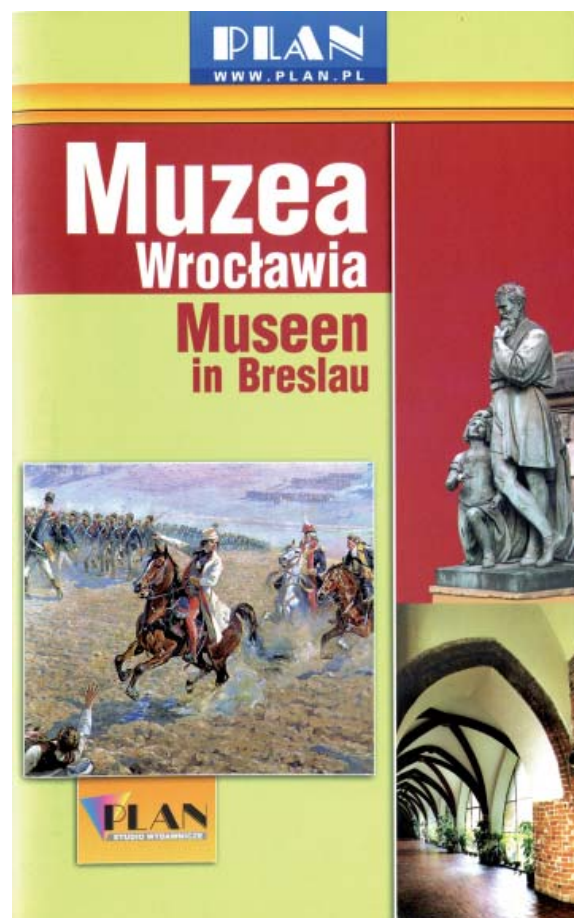
wia, jako nadrzędną jednostkę dla organizujących się tu nowych muzeów: Muzeum Architektury i Odbudowy, Muzeum Historycznego Miasta Wrocławia, Muzeum Sztuki Medalierskiej, Muzeum Sztuki (Współczesnej) Aktualnej oraz Muzeum Walk o Wyzwolenie Narodowe i Społeczne. Z tych miejskich wizji kreacji nowych muzeów nie przetrwało Muzeum Sztuki Aktualnej, a Muzeum Walk o Wyzwolenie Narodowe i Społeczne nie wyszło poza fazę projektów ideowych. Podobny los niezaistnienia spotkał projekty Muzeum Książki i Muzeum Odry.

Przewodnik muzealny Adama Więcka był ważny z jeszcze jednego powodu – kilku stron bibliografii, dotyczącej poszczególnych muzeów. Ten wykaz publikacji podkreślał idee wydania przewodnika i ujawnił jego adresata. Autor przeznaczył ten przewodnik przede wszystkim dla człowieka szukającego podstawowej wiedzy o historii muzeów Wrocławia z wolą jej poszerzania. Natomiast dla okazjonalnego wędrowcy czy turysty niewątpliwie praktycznym był wykaz muzeów aktualnie czynnych (stan na wrzesień 1997 r.). To historyczne ujęcie tematu muzeów Wrocławia podkreślała także okładka przewodnika, przedstawiająca osobę księcia śląskiego Henryka IV Probusa – choć w portrecie z kamiennej tumbi grobowej, ocalałej od katastrof dziejowych, to jednak postać wciąż żywą w historycznej pamięci wrocławian, i trwającą na straży dziedzictwa miasta i ziem śląskich.

Przełom tysiącleci zapisał się wielkim otwarciem Polski na świat, szczególnie na różnego autoramentu wędrowców z obszaru krajów tworzących Wspólnoty Europejskie.

Wśród przybyszów największy udział w tym otwarciu mieli Niemcy, zwłaszcza ci, których losy rodzinne mieściły w sobie pamięć życia – osobistego lub ich krewnych – na ziemiach dla nich utraconych. Ta ich pamięć, nostalgia i powroty po latach dotykały również Śląska, a także Wrocławia. Z tego zapewne powodu Studio Wydawnicze Plan wydało w 2005 r. przewodnik **Muzea Wrocławia Museen in Breslau**. Publikacja niezwykle cenna dla wędrowców kilkunastu i zachłannych turystów, co to za wiele czasu nie mają, by szukać cierpliwie i długo miejsc pamiętających i rzeczy ładnych. Przewodnik miał być ich mistrzem w szybkim przywracaniu pamięci, poznawaniu na nowo lub poznawaniu od początku cennej wrocławskiej. Format kieszonkowy, stron zaledwie 32, minimum ważnych informacji, liczne fotografie budynków muzeów i dzieł różnorodnie cennych w nich pokazywanych; i to wszystko w kolorach tęczy, po polsku i po niemiecku. Trochę, jak taki zestaw wieloobrazkowych widokówek dostępnych w centrach informacji turystycznej, tudzież w muzealnych księgarniach. Stąd i taka widokówkowa okładka przewodnika z kilkoma *Augenblickami* skarbów i nastrojów wrocławskich muzeów. Dlatego zapewne i anonimowość publikacji; jedynie autorzy fotografii są zapamiętani, jak przystało na widokówkę.

Wśród opisanych muzeów znalazły się zarówno Muzeum Narodowe i Muzeum Miejskie ze swoimi oddziałami, muzea uniwersyteckie, jak i Muzeum Architektury łącznie z Archiwum Budowlanym Miasta Wrocławia, Muzeum Poczty



i Telekomunikacji, Muzeum Archidiecezjalne, ale także muzea Akademii Sztuk Pięknych czy też Muzeum Radia. Z przewodnika miało być widać, że Wrocław jest miastem muzeów – ładnych i przyjaznych wędrowcom oraz turystom. A sam przewodnik...? Tak go wymyślono, by chciało się go wziąć ze sobą... także na jutro i pojutrze... na następne powroty i kolejne odkrywanie miasta.

Powracając do **Muzeów Wrocławia** w realizacji VIA NOVA z 2012 r., nie sposób nie zauważyć, że to publikacja nadzwyczajna w tym historycznym ciągu książkowego opisywania wrocławskich muzeów. Przede wszystkim jest to książka wyjątkowo ładna. Piękno strony graficznej zachęca każdego do wzięcia tej książki w dłonie, do jej kartkowania – aby obrazy, rzeźby, kamienie i skamieniałe życie, motyle i kości istot, które dawno odeszły, pocztowe znaczki i medale, precjoza i rzeczy życiowo zwyczajne, wnętrza i ogrody, wreszcie cmentarne miejsca wiecznego oczekiwania na życie od nowa... wypełniające przestrzenie wrocławskich muzeów, a pokazane na znakomitych fotografiach, ażeby one wszystkie zachwycały, a poprzez te zachwyty zachęcały do wędrowania tymi muzealnymi przestrzeniami. Nietypowo duży, albumowy format tego przewodnika zapewne dlatego został użyty, by pomieścić jak najwięcej tego piękna na książkowych kartach, ale zapewne także dlatego, by natchnąć czytelnika do kontemplacji tego piękna w domowym zaciszu... albo pod rozłożystym płatanem w którymś z miejskich parków ..., by ostatecznie powędrować śladami przewodnika poprzez muzea wrocławskie.

Muzea bowiem po to są, by w nich być i w nich wędrować poprzez dzieje i kulturę, a książka – przewodnik ma być *zaproszeniem do fascynującej i pouczającej przygody, jaka czeka odwiedzających muzea... w naszym niezwykłym mieście. Książka powstała – jak dopowiada Beata Lejman we wprowadzeniu – z myślą o mieszkańcach Wrocławia, których wizytówką są zaprezentowane instytucje, jak i o gościach stolicy Dolnego Śląska, którzy zwykle pierwsze kroki*

kierują właśnie do muzeów, żeby poznać i zrozumieć genius loci – ducha miejsca, w jakim się znaleźli. Bowiem [...] muzea odbijają jak w zwierciadle ambicje społeczności, w której funkcjonują. Od tej społeczności zależy zatem jakość prezentowanych w nich zbiorów.

Muzea Wrocławia w wydaniu VIA NOVA to książka ceną także merytorycznie, mądrze przysparzająca wiedzy o historii muzeów wrocławskich oraz o ich „dzisiaj”, a poprzez nie – o życiu, gustach, ambicjach, pasjach wrocławian wczorajszych i współczesnych. Przewodnik jest także opowieścią o rzeczach i miejscach wyjątkowych – z konieczności wybranych – w które muzea wrocławskie obfitują, i dla których warto do Wrocławia przyjeżdżać ze wszystkich zakątków świata. To we wrocławskich muzeach można zobaczyć *Księgę Henrykowską* i *Cosmographię* Klaudiusza Ptolomeusza, epitafia Piastów śląskich i *Abakany*, rysunki Dürera, obrazy Brueghlów, Cranacha, Willmana, Matejki, Gieryskiego, Malczewskiego, *Panoramę Raclawicką*, *Skarb Sredzki* i *Srebro Wrocławskiego Ratusza*, rękopis *Pana Tadeusza* i archiwum Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Ensishheim i inne niezwykle meteoryty, bezcenne kamienie szlachetne oraz holotypy minerałów dawno odkrytych, i paprocie sprzed milionów lat...

Muzea Wrocławia opracował zespół ośmiu autorów – w większości wywodzących się ze Stowarzyszenia Historyków Sztuki – którym kierowała jako redaktor publikacji Beata Lejman, osoba znana i ceniona w muzealnictwie wrocławskim z pomysłów i realizacji w zakresie edukacji muzealnej. Stąd przyjazność tego przewodnika i dla okazjonalnego czytelnika, i dla wytrawnego muzealnego turysty, ale także dla domatora zainteresowanego muzeami. Z odredakcyjnych podziękowań widać, że pomysł realizacji wydawnictwa uzyskał szeroką aprobatę i wsparcie kierownictwa muzeów oraz zespołów ich pracowników. Redakcję wsparło też dwudziestu fotografików. To ich ogład miejsc i widzenie rzeczy w przestrzeni muzeów Wrocławia, w po-



Pierwsza i czwarta strona okładki przewodnika *Muzea Wrocławia*

First and fourth page of the cover of the guidebook *Muzea Wrocławia* (*Museums of Wrocław*)

staci 260 barwnych fotografii, stanowią wyjątkową wartość i urodę książki. A dla wielu przybyszów bliskich i dalekich fotografie te są pierwszym spotkaniem tych miejsc i rzeczy różnorodnie we Wrocławiu nadzwyczajnych. Ogromną wartość książki dla kultury miasta i jego promocji doceniły także władze Wrocławia, dofinansowując jej druk.

Muzea Wrocławia to przewodnik po 26 miejscach w przestrzeni miasta, w których zebrano i udostępniono: dzieła sztuki pięknych, książki, medale, monety, kamienie, znaczki, telegrafy, dylżanse, woltomierze, studyjne mikrofony, radia, holowniki..., drzewa, motyle i zwierzęta jakby żywe, i epitafia na cmentarzu żydowskim – także żyjące pamięcią wrocławian. Te miejsca to muzea wrocławskie – dawne, z około dwustuletnią historią zbiorów, jak np. uniwersyteckie Muzeum Przyrodnicze i Muzeum Mineralogiczne, Muzeum Książąt Lubomirskich przy Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, i muzea nowe – o zbiorach dopiero co zapoczątkowanych, jak np. Muzeum Radia Wrocław – rok 2003, Muzeum Współczesne Wrocław – rok 2011, wystawa stała „100 lat Hali Stulecia” – rok 2012. Przewodnik pokazuje, że muzea wrocławskie to przestrzeń dynamicznie się rozwijająca, zmieniająca, wzbogacana, ale także dynamicznie odkrywana i zdobywana przez kolejne pokolenia wrocławian i przybyszów. Pewnie stąd ten pomysł, by okładkę ozdobił fragment *Panoramy Racławickiej*, ukazujący dynamiczny szturm kosynierów.

Muzea Wrocławia to przewodnik także całkiem praktyczny, informujący o adresach siedzib muzeów, telefonach, stronach wirtualnych i adresach internetowych. Aby łatwiej było je odnaleźć w przestrzeni miasta, dodano w formie wklejek jego plan z naniesionymi nań charakterystycznymi ikonkami muzeów. Przewodnik powiadamia także o godzinach udostępniania zbiorów oraz o różnych możliwościach, usługach i udogodnieniach funkcjonujących w każdym

z muzeów. A dla pragnących poznania rozmaitych muzealnych historii i wszelakiej wartości wrocławskich muzealiów oferuje wybór literatury je opisującej. Wydany jest w dwóch językach kongresowych – po angielsku i niemiecku – ważnych także w turystyce światowej i środkowo-europejskiej; jest zatem przewodnikiem o międzynarodowym zasięgu.

W strategii marketingowej Wydawnictwa VIA NOVA *Muzea Wrocławia* są książką, która powinna zagościć na stałe niemal w każdym wrocławskim domu – tym z przeszłości i tym współczesnym. Wysoki kunszt edytorski sprawia, że przewodnik może być także znakomitym prezentem na różne okazje. I co ważne – niedającym się zapomnieć na półce z książkami, chociażby przez nietypowy format, który przyciąga i oczy, i dłoń, szukające rzeczy ładnych...

* * *

W podsumowaniu warto zauważyć, że te różne książki o muzeach Wrocławia – dookreślane jako „przewodniki” – zostały odmiennie wydane. Różnorodnie też opisują życie wrocławskich muzeów, ich historię, trwanie w przestrzeni kultury miasta i jego mieszkańców, ich skarby różnorodnie piękne i cenne. Ale każda z tych publikacji była potrzebna w swoim czasie i dla wrocławian, i dla przybyszów, choć ludzie, którzy odwiedzali muzea Wrocławia, jakże często bywali i wrocławianami, i przybyszami jednocześnie. Każdy z przewodników był też swoistym obrazem epoki, w której powstał, w tym epoki kultury wydawniczej. Po nich więc widać, jak zmienia się świat dookoła, a one pokazują swoją treścią, że i muzea – choć trwają, jak słupy miłowe kultury materialnej i duchowej, jak skarbcie i świątynie – także zmienne są. Bo wiem są wpisane w życie, a życie przecież *zmienia się, ale się nie kończy*. I w tę zmienność świata wpisały się właśnie *Muzea Wrocławia* Wydawnictwa VIA NOVA – książka zwyczajnie nadzwyczajna. I konieczna do wędrowania...

Słowa – klucze: przewodnik, album, poziom edytorski, język kongresowy.

Autor dziękuje Pani dr Bożenie Steinborn – Osobie nadzwyczaj ważnej dla wrocławskich muzeów – za słowa polemiczne i inspiracje.

Bibliografia

Chmielewski A., Gabik W., Kmit J., Lewanowicz A., Madryas C., Samsonowicz Z., Turko L. – red., *Wrocławskie środowisko naukowe. Twórcy i ich Uczniowie 1945-2005*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 2007.

Czapliński M., Kaszuba E., Wąs G., Żerelik R., *Historia Śląska*, wyd. II, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2002, nr 3008, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Davis N., Moorhouse R., *Mikrokosmos Portret miasta środkowoeuropejskiego Vratislavia Breslau Wrocław*, Wydawnictwo ZNAK, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Fundacja, Kraków 2003.

Eysymontt R., Ilkosz J., Tomaszewicz A., Urbanik J. – red. nauk., *Leksykon architektury Wrocławia*, Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław 2011.

Harasimowicz J. – red. nauk., *Encyklopedia Wrocławia*, wyd. III, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.

Kulak T., Pater M., Wrzesiński W., *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego 1702-2002*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2002, nr 2402, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Lejman B. – red., *Muzea Wrocławia*, Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław 2012.

Łukaszewicz Piotr – red., *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu Kunstmuseen im alten Breslaua*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1998.

Muzea Wrocławia Museen in Breslau, Studio Wydawnicze PLAN, wydanie pierwsze, Wrocław 2005.

Pater M., *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego do roku 1918*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1997, nr 1945, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Starzewska M. – red., *Muzea Wrocławskie. Przewodnik*, Wydawnictwo OSSOLINEUM, Wrocław 1973.

Więcek A., *Muzea Wrocławskie od 1814 roku*, Wydawnictwo TMW „WRATISLAVIA” Wrocław, 1997.

Wrzesiński W. – red., *Dolny Śląsk: monografia historyczna*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2006, nr 2880, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

MUZEA WROCŁAWIA FROM VIA NOVA. A NEW DESCRIPTION OF THE MUSEUMS OF WROCŁAW

Antoni Stryjewski

***Muzea Wrocławia*, ed. Beata Lejman, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział we Wrocławiu, Wydawnictwo VIA NOVA, Wrocław 2012, 144 pp., ill. 260**

In the autumn of 2012 the Via Nova publishing house in Wrocław issued the guidebook: *Muzea Wrocławia*, encompassing 26 museums and centres collecting and displaying works of art as well as other valuables, part of the cultural landscape of contemporary Wrocław. From the editorial viewpoint this is an album with numerous photographs of museums, works of art and treasures of Nature.

The publication was written upon the initiative of the Wrocław Branch of the Society of Historians of Art, which perceived the need for a new portrayal of this particular domain of material and spiritual culture comprised by the museums of Wrocław. The following guidebooks appeared during the post-World War II period: *Muzea Wrocławskie. Przewodnik*, edited by Maria Starzewska and issued by Ossolineum in 1973, *Muzea Wrocławskie od 1814 roku* by Adam Więcek, published by Wydawnictwo Miłośników Wrocławia WRATISLAVIA in 1997, *Muzea Wrocławia/ Museen in Breslau*, issued by Studio Wydawnicze Plan in 2005 and, finally, the discussed publication written by a team of eight authors under Beata Lejman. The idea of the publication won the wide approval and support of the heads of

Wrocław museums as well as their staff. The comprehensive value of the book for the culture of the town was appreciated by the authorities of Wrocław, who additionally financed the undertaking.

Muzea Wrocławia expands knowledge about the history of the municipal museums against the background of the history of the life of the local residents, their tastes, ambitions and passions ... both past and contemporary. This is also a story about exceptional objects and places, with which the museums of Wrocław abound and for whose sake it is certainly worth coming from all over the world. Readers wishing to multiply their knowledge are provided with a list of selected reading. The guidebook contains practical information about the addresses of the museums, telephone numbers, virtual sites and Internet addresses, as well as opening hours and available assorted services and facilities. The album also includes a plan of the town featuring characteristic icons of the museums, making it easier to find them. The guidebook is published in two congress languages - English and German, of importance also in global and Central European tourism.

Keywords: guidebook, album, editorial level, congress language.

Antoni Stryjewski

Ukończył geologię na Wydziale Nauk Przyrodniczych Uniwersytetu Wrocławskiego; od 1992 pracuje w Muzeum Mineralogicznym – autor i kurator wielu wystaw mineralogicznych w muzeum oraz w innych instytucjach kultury w kraju i zagranicą; aktywny popularyzator nauki, szczególnie z zakresu mineralogii, geologii, gemmologii i meteorytyki; członek władz krajowych i regionalnych Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk o Ziemi; e-mail: antoni.stryjewski@ing.uni.wroc.pl

MUZEUM W SIECI ZNACZEŃ

Stanisław Waltoś

Katarzyna Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013, ss. 221



Ostatnie lata pozostawały pod znakiem wysypu książek poświęconych muzealnictwu. Wystarczy tu tylko przywołać nazwiska autorów najbardziej znaczących monografii:

Mirosław Borusiewicz, Dorota Folga-Januszewska, Gerald Matt, Marek Pabich, Krzysztof Pomian, Katarzyna Zalasinska, Kamil Zeidler. Teraz do nich dołączyła monografia dr Katarzyny Barańskiej, adiunkt w Instytucie Kultury UJ, opiekunki zbiorów etnograficznych Zamku w Niedzicy, przez wiele lat związanej z Muzeum Etnograficznym w Krakowie, członkini władz Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego oraz Prezydium Polskiego Komitetu Narodowego ICOM, autorki bardzo interesującej książki poświęconej koncepcji muzeum etnograficznego¹ i wielu innych ciekawych opracowań z zakresu etnografii, antropologii i muzealnictwa.

Mottem monografii *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych* jest paremia *tempus fugit, aeternitas manet*. Wyraża ona przekonanie Autorki, że muzeum jest miejscem, w którym zachowuje się i zarządza wspólnotowym wymiarem pamięci zbiorowej (s. 11), a czas w muzeach, to czas niejako zatrzymany, wieczne „teraz”, szczelina między przeszłością a przyszłością (s. 10). Muzeum to jeszcze coś więcej, to miejsce relacji międzyludzkich, których dominantą są wspólne wartości.

To prowadzi do konstatacji, że muzeum jako organizacja i forma działalności posiada wieloraki sens wynikający z różnorodności tych wartości. Poszukiwanie tych znaczeń i wyjaśnianie ich wzajemnych związków jest właśnie głównym przedmiotem rozważań Autorki.

Drugą zaś część tytułu monografii tłumaczy Autorka stwierdzeniem, że zarządzanie, w humanistycznym wymiarze, jest zarządzaniem przez i dla wartości oraz budowaniem wspólnot w oparciu o nie, tworzenie więzi niekiedy ponad podziałami wynikającymi z konkurencji (s. 49).

Książka dzieli się na osiem rozdziałów, z których pierwszy – „Zarządzanie i humanistyka. Mariaż możliwy” – pełni funkcję rozszerzonego wprowadzenia w, już sygnalizowaną, koncepcję godzenia zasad zarządzania z humanistycznym,

niemerkantylnym stosunkiem do świata. Drugi poświęcony jest sporowi o definicję muzeum. Oczywiście nie może być się tu bez nawiązywania do definicji ICOM i przypominania niektórych propozycji jej zrewidowania. Nie można nie zgodzić się z zapatrywaniem Autorki, że bez względu na różne funkcje muzeów, kolekcja muzealna stanowi fundamentalny warunek zachowania tożsamości jako instytucji społecznej (s. 64). Stąd od razu przejście do rozważań na temat kolekcji muzealnej i jej ścisłych związków z misją muzeum – trzeci rozdział „Muzeum jako *collectio*”. Ich *leitmotivem* jest twierdzenie, że nie ma muzeum bez kolekcji, bez artefaktów, muzeum jest miejscem, które poprzez zachowane, autentyczne obiekty opowiada jakąś historię (s. 85). Prosi się tu, aby dodać, że trafność tego stwierdzenia nie podważa postmodernistyczna tendencja rezerwowania w muzeum miejsca także dla symulaków, ale tylko pod warunkiem, że są one uzupełnieniem kolekcji, na którą składają się realne obiekty, „dotykalne” elementy rzeczywistości. Wydaje się zresztą, że do podobnego wniosku doszła Autorka.

Bardzo silny nacisk został położony na funkcję oryginału w kolekcji muzealnej. W książce zaprezentowany został pogląd, że widz ma prawo oczekiwać, iż wystawia się obiekty oryginalne. Znamienne jest tu zdanie: *zasada, że muzeum jest miejscem, gdzie deponuje się kolekcje oryginałów, powinna być obowiązująca i powinna prowadzić do stworzenia takiej polityki zarządzania zbiorami publicznymi w Polsce, która czyniłaby te zbiory dobrem rzeczywiście publicznym* (s. 86). Rygorystyczne przestrzeganie tej reguły nie zawsze jest jednak możliwe. Jeżeli muzeum posiada absolutnie unikatowy obiekt, wyjątkowej wartości, to nie można uczynić zarzutu dyrekcji, że tylko przy wyjątkowych okazjach eksponuje oryginał, np. autentyczny rękopis *Pana Tadeusza* w Ossolineum (kamienica „Pod Złotym Słońcem”) lub jedyny rysunek Wita Stwosza (projekt ołtarza bamberskiego w Muzeum UJ w Krakowie), zastępując go perfekcyjnie wykonaną kopią z informacją, że to jest kopia i że oryginał można zobaczyć w takich, a takich okolicznościach.

Godne zapamiętania są wywody na temat polityki zbierania przyszłych muzealiów. Autorka przypomina w związku z tym, że bywa czasem, iż takie zbieranie nie ma nic wspólnego z misją konkretnego muzeum, co prowadzi do gromadzenia przedmiotów przypadkowych, wręcz niepotrzebnych. Arcytrafna jest uwaga, że prywatni właściciele zbiorów mają prawo do bezrefleksyjnego zbieractwa, ale nie powinno to zdarzać się w muzeach publicznych, które są odpowiedzialne przed społeczeństwem za wydatkowanie publicznych funduszy (s. 75).

Kolekcje muzealne wywołują powstawanie kilku zjawisk z zakresu psychologii społecznej. Najbardziej charakterystycznymi są: swoiste poczucie własności muzealników i traktowanie muzealiów niemalże jak własnych, co pociąga za sobą, wcale niesporadyczny, opór przed jakimkolwiek użyczeniem ich innym muzeum, lęk przed podejmowaniem jakichkolwiek prób deakcesji lub odmowy udostępniania muzealiów badaczom spoza muzeum.

W rozdziale czwartym „*Pro memoria*. Muzeum miejscem pamięci” wiele miejsca zajęła kwestia relacji muzeum do przyszłości, a szczególnie udziału we współtworzeniu kultury i historii społeczeństwa oraz państwa. Nie mogło wobec tego zabraknąć krytycznych uwag na temat przenoszenia

tw. polityki historycznej do muzeów i instrumentalnego traktowania przeszłości.

Ładnie zostało postawione pytanie: Muzeum – *templum*, czy muzeum – *forum*? Odpowiedziała na nie Autorka w rozdziale piątym, w taki sposób zatytułowanym. Świątynia architektura starych, publicznych muzeów zawsze przypominała, że są to świątynie sztuki. *Bez względu na pogoń za frekwencją, rozumienie muzeum jako świątyni, w której dokonuje się inicjacja kulturalna dająca jednostce przynależność do elit cywilizacji* – pisze Autorka – *jest aktualne i dziś, pomimo zmian form uczestnictwa w kulturze* (s. 119). Nie mogła sobie Autorka odmówić przyjemności sarkastycznego opisu niektórych rytuałów narzucanych zwiedzającym, np. zakazów fotografowania lub wnoszenia nawet bardzo małych plecaków, przy jednoczesnym zewalaniu na wchodzenie z wielkimi torbami [damskimi – SW]. Dylemat tkwiący zaś w zadanym pytaniu został, jak się wydaje, rozstrzygnięty raczej na rzecz muzeum jako forum dyskusji, sporów i wymiany poglądów, ale z poszanowaniem jego „świątynności” i prawa do wzbudzania w zwiedzającym uczucia wyjątkowości miejsca.

Kolejne znaczenie muzeum, to *signum*, znak w systemie kultury (mowa o tym w rozdziale szóstym). Punkt na mapie kultury, wyróżnik estetyczny, miejsce odbioru i tworzenia wartości kulturowych. Taka rola muzeum nie jest łatwa, zwłaszcza wtedy, gdy same muzea czasem uchylają się od jej odgrywania. Można odnieść wrażenie, że Autorka nie przychyliła się zdecydowanie do żądań niektórych muzealników, aby prawnie zastrzec nazwę „muzeum”, choć trafnie przypomina, że niekiedy *należałoby bronić idei muzeum przed samymi muzeami* (s. 157).

Ostatnie dwa rozdziały, *last ones but not least ones*, zawierają wywody na temat roli muzeum w społeczności (*communitas*) oraz prawideł i imponderabiliów zarządzania muzeum. Ten ostatni rozdział, pełen celnych spostrzeżeń, warto polecić każdemu dyrektorowi muzeum. Szczególnie to, co napisała Autorka o umiejętności sięgania do zbiorowej mądrości całego zespołu pracowników (np. s. 210-213).

Książka jest bardzo solidnie udokumentowana, nie została pominięta żadna pozycja z piśmiennictwa. Czyta się ją więcej niż dobrze. Szkoda tylko, że zabrakło w niej obcojęzycznego streszczenia.

Do pozazdroszczenia jest umiejętność precyzowania myśli i ich błyskotliwego formułowania. Warto więc przytoczyć kilka świetnych *bon motów* Autorki, wybranych spośród wielu, np. *Muzea, co może zabrznieć dla wielu jak paradoks, bodaj najbardziej ze wszystkich instytucji są nastawione na przyszłość. Gdyby tak nie było, po cóż byłoby gromadzić niepotrzebne przedmioty?* (s. 13). *Każde muzeum »de facto« jest historyczne lub wkrótce po założeniu nim się staje, ponieważ stanowi rezerwuuar materialnych artefaktów* (s. 93). *Zarządzanie pamięcią jest także równoznaczne z zarządzaniem niepamięcią. To co nie zostanie zachowane w kolekcji (czytaj w pamięci), prawdopodobnie zostanie zapomniane* (s. 96).

Na koniec jedna uwaga. Czytając nową publikację poświęconą tematyce, która już wielokrotnie była przedmiotem zainteresowania innych autorów, mamy prawo zapytać, co jest w niej nowego. Na to pytanie odpowiedź jest prosta. Po raz pierwszy społeczny fenomen muzeum został postrzeżony przez pryzmat różnych znaczeń, jakie nadaje

się mu w kulturze, po to, aby zbadać, jak można do nich odnieść zasady zarządzania z perspektywy nauk humanistycznych, stosownie do których zysk może mieć wartość niematerialną.

Słowa – klucze: recenzja, monografia, kolekcja, świątynia, forum, miejsce pamięci, element społeczności.

Przypisy

¹ K. Barańska, *Muzeum Etnograficzne. Misje, struktury, strategie*, Kraków 2004.

MUSEUM IN A WEB MEANINGS

Stanisław Waltoś

K a t a r z y n a B a r a ń s k a, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, publisher: Wydawnictwo Attyka, Kraków 2013, 221 pp.

The reviewed monograph discusses the fundamental meaning in which the museum is perceived, e.g. the museum as a collection, a temple or forum, a memorial site, or an element of a community. All the reflections were pursued for the sake of an adaptation of the rules of adminis-

tration to the museum but also from the viewpoint of the humanities. The author of the review expressed a very high opinion about the book and presented its most important motifs.

Keywords: review, monograph, collection, temple, forum, memorial site, element of a community.

Profesor Stanisław Waltoś

Prof. honorowy UJ, prof. zwyczaj. WSiiz w Rzeszowie, dyrektor Muzeum UJ w latach 1977-2011, dr h.c. UMCS w Lublinie, Uniwersytetu im. Kanta w Kaliningradzie i UW; autor ponad 400 prac z zakresu prawa, historii kultury i prawa, wiceprzewodniczący Polskiego Komitetu Narodowego ICOM; przewodniczący Rady Naukowej Ossolineum.

Szanowni Państwo,

pragniemy Państwu przedstawić inicjatywę wydawniczą powstałą w ramach Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego – nowe czasopismo muzeologiczne „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM).

W polu naszych zainteresowań pozostają przede wszystkim muzea etnograficzne, które jak uważamy, są dziś najważniejszym miejscem, gdzie można dokumentować przejawy zmian tożsamościowych człowieka nowoczesnego i ponowoczesnego, jego kondycji i sposobów życia. Należy wszakże zauważyć, że te zagadnienia stanowią podstawę zainteresowań także i innych typów muzeów – poprzez historyczne, regionalne lub lokalne, miejskie, po wielkie muzea sztuki współczesnej. Poszukiwania odpowiedzi na pytania o to, co stanowi o tożsamości człowieka współczesnego, są domeną wielu dyscyplin naukowych i obszarów ludzkiej aktywności (z animacją i polityką kulturalną włącznie), jednak antropologia wydaje się tym rodzajem refleksji, który ma największy potencjał łączenia różnych wątków myślowych. Przykładając więc antropologiczne „szkiełko i oko” do muzeów, nie tylko etnograficznych, będziemy starali się odnaleźć kulturowy sens muzeów, który wszak przez kilkaset lat historii tych instytucji zmieniał się i stale ulega przemianom.

Chcemy dyskutować o tym, jaką współcześnie rolę w kulturze odgrywają muzea, jaki jest sens ich istnienia i – co z tego wynika – w jakim kierunku powinny się rozwijać. Spróbujemy odkryć powiązania, które w społeczeństwie wytwarzają muzea i zastanowimy się wspólnie z Państwem, jakie z tego należy wyciągać wnioski. Zależy nam bardzo na tym, by doprowadzić do stałej obecności myślenia antropologicznego w muzeach, a także na tym, by muzea, jako zjawiska kulturowe, zostały poddane dogłębnej interpretacji w ramach naszej dyscypliny.

Z kolei – zwłaszcza muzea etnograficzne – często współcześnie dotyka swoisty kryzys tożsamości. Wiąże się to z faktem ciągle nierozwiązanych (ale i ciągle rozwiązywanych) dylematów dotyczących zdefiniowania pola zainteresowań muzealnictwa etnograficznego, z pytaniami o istnienie/nieistnienie kultury ludowej i jej współczesnych przejawów. Odwoływanie się do kultury ludowej jest dziś coraz rzadsze wśród antropologów. Traktowana jest ona jako kategoria historyczna, a badacze chętniej wykazują zainteresowania takimi kategoriami, jak: kultura lokalna, narodowa, popularna, wybranych grup, nowoplemion czy kultura *tout court*. Fakt istniejących dylematów związanych z kulturą ludową jako polem badawczym nie oznacza, że traci ona rację bytu w muzeach, że należy zrezygnować z kontynuowania zbiorów w ich pierwotnym zakresie. Chcielibyśmy na łamach ZWAM dyskutować o tym, jak dziś należy to czynić, i w jaki sposób budować kolekcje etnograficzne, także w nowych kierunkach kolekcjonerskich.

Dla realizacji powyższych celów postanowiliśmy zaproponować następującą strukturę naszego pisma, która wprowadza podział na trzy główne działy: **muzeografię** (chcemy tu widzieć opisy konkretnych – dobrych i złych praktyk muzealnych), **muzeologię** (teksty będące pogłębioną interpretacją zjawisk muzealnych w szerszej, interdyscyplinarnej perspektywie) i **antropologię muzealną** (podjęcie antropologicznej debaty na temat muzeum, jako zjawiska kulturowego). W każdym z tych obszarów pragniemy dyskutować sprawy odnoszące się do **zbiorów** stanowiących podstawę działań, **ludzi**, którzy na różne sposoby w te działania są uwikłani i **wydarzeń**, które dotyczą tych zbiorów, co i samych ludzi.

Prosząc o życzliwe potraktowanie naszej inicjatywy zapraszamy do publikowania na łamach nowego periodyku muzeologicznego!

Katarzyna Barańska
Redaktor naczelny

Skład redakcji:

Katarzyna Barańska

Hubert Czachowski

Damian Kasprzyk (sekretarz redakcji)

Ewa Klekot

Anna Nadolska-Styczyńska

Adres mailowy: zwam@ptl.info.pl, więcej informacji: http://www.ptl.info.pl/?page_id=3429

The Polish Ethnological Society is initiating the publication of a new museology periodical: “Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, which intends to consider the problems of ethnographic museology, the promotion of reflections, and an anthropological perspective in all types of museums, as well as to strive towards a perception of museums as cultural phenomena. These purposes are to be served by the periodical’s structure divided into fundamental sections: museography, museology and museum anthropology, with distinctive main domains of interest: collections / people / events.

Katarzyna Barańska
Editor-in-chief

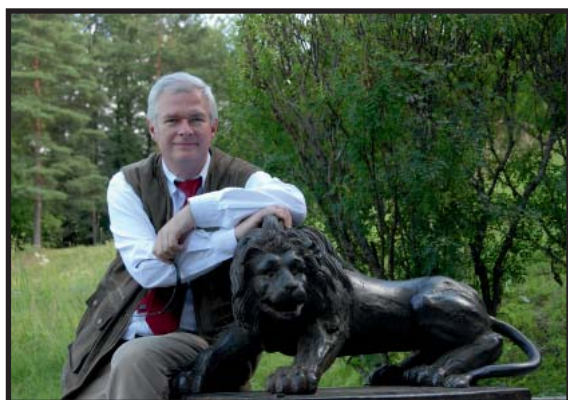


IN MEMORIAM



PIOTR OGRODZKI (1958–2013)

*A im większa trudność w zastąpieniu tego co się traci,
tem boleśniesz strata [...]*



Tak nagle spadła na nas wieść o śmierci śp. Piotra Ogródzkiego. Zostaliśmy nią sparaliżowani. Odszedł od nas człowiek dobry, oryginalny, niepowtarzalny – prawnik, zabytkoznawca, teoretyk zabezpieczeń dzieł sztuki, człowiek o wrażliwej duszy. Dotknęła nas strata niepowetowana. Ile jeszcze mieliśmy planów z nim do zrealizowania? Ile tematów do przedyskutowania? Ile rzeźb i obrazów jeszcze do odzyskania i sprowadzenia do kraju?

Znając od lat śp. Piotra jako skromnego, unikającego rozgłosu człowieka mam świadomość, że na pewno nie pragnąłby, by o Nim pisano. Naszym jednak obowiązkiem jest wdzięczność dla zasłużonych ludzi oraz oddanie im należnego hołdu za to wszystko, co dla nas działali. Okazujemy im w ten sposób uczucie uszanowania, podziwu i wdzięczności.

Popularności żadnej śp. Piotr nie szukał. To, co za swój święty obowiązek uważał, czynił możliwie najdoskonalej i najgruntowniej. Obserwując Jego zaangażowanie w różnego rodzaju trudne zadania, można sądzić, że my-

ślą przewodnią w Jego życiu była nie miłość własna, lecz chęć przyniesienia korzyści sprawie ogólnej, bez względu na własną osobę. Swoją wytrwałością i systematycznością dawał przykład innym, był człowiekiem godnym podziwu i naśladowania.

Wielkim szczęściem dla spraw dziedzictwa i jego ochrony było posiadanie w swych szeregach tak wyjątkowej osoby, jaką był Piotr Ogródzki. Jego odejście jest stratą równie wielką, jak wielką był On osobą. Spokój i wyciszenie, które w Jego głosie słyszałem w czasie ostatniej rozmowy dotyczącej naszego wspólnego wyjazdu na wykłady do Gdańska, dane są ludziom, którzy ścieżkę swego życia wytyczali w sposób ambitny i twórczy dla dobra kontaktów międzyludzkich. Piotr znajomości te umiejętnie pielęgnował i użytkował, czyniąc dobro wszędzie tam, gdzie się dało – w instytucjach państwowych i kościelnych, krajowych i zagranicznych. Troszcząc się o zabytki, nie szczędził wszelkich zabiegów o ich dobre zabezpieczenie, zwłaszcza tych, przechowywanych w naszych świątyniach i muzeach, które swe dzisiejsze istnienie niejednokrotnie Jemu zawdzięczają.

Na podstawie naszej wieloletniej znajomości i koleżeńskich spotkań śp. Piotra zaliczam do ludzi Kościoła, którym sprawa sakralnego dziedzictwa kulturowego naszego Narodu była zawsze bliska sercu. Jak tylko mógł służył radą i pomocą – poprzez rozmowy konsultacyjne i wykłady – niejednemu proboszczowi, a także księżom prowadzącym instytucje muzealne. Ja też z wielu Jego rad skorzystałem przy organizowaniu Muzeum Diecezjalnego w Opolu, za co wielce dziękuję.

Mam nadzieję, że tych kilka słów wspomnienia poświęconych zasłużonemu dla polskiej ochrony dziedzictwa kulturowego i zabytków zostanie przyjęte jako dowód prawdziwego uznania i wdzięczności wobec nieobecnego już wśród nas Piotra Ogródzkiego. Odszedł do Domu Ojca

człowiek nam wszystkim znany i bliski, który swoją pracą dotykał tajemnicy PIĘKNA – Piękna, którego źródłem jest sam Stwórca. Polecając Go Wszechmogącemu przekonani jesteśmy, że swoimi dobrymi czynami tu na ziemi zapracował „na dobre mieszkanie”, które przygotował mu Pan.

* * *

Pisać można by jeszcze wiele, lecz niech dalsze milczenie uzupełni to wspomnienie słowami i myślami osób, którym było dane poznać, pracować i przyjaźnić się ze śp. Piotrem Ogrodzkim.

ks. Piotr Paweł Maniurka

Słowa – klucze: śmierć, wspomnienie, zasługi, podziw, hołd, wdzięczność.

PIOTR OGRODZKI (1958–2013)

*The greater the difficulty of replacing that what is lost
The more painful the loss [...]*

News about the death of Piotr Ogrodzki came so suddenly that it left us numb. A good and unique person passed away – a lawyer, an expert on historical monuments, a theoretician on securing works of art, a sensitive soul. His loss is irreparable.

Having known Piotr for years as a modest person shying from acclaim I am aware that he would not have wanted to become the topic of written reminiscences. On the other hand, it is our duty to express gratitude to men of merit and pay homage in return for all that they did for us. In this way, we demonstrate our respect, admiration and appreciation.

Piotr Ogrodzki never sought popularity. He performed tasks, which he regarded as his duty as best and as thoroughly as possible. His persistence and systematic approach were an example for others and he remained worthy of high regard and emulation. The presence of such an exceptional person was auspicious for cultural Heritage and

its Protection. Piotr Ogrodzki cultivated contacts and interpersonal relations and performed good deeds wherever possible - in state and Church institutions, both domestic and foreign. Concerned with the fate of historical monuments, he did not spare efforts to ensure their protection, especially those featured in churches and museums; many of them owe their present-day existence to his endeavours.

Upon the basis of our years-long acquaintanceship and meetings of two colleagues I consider Piotr to be one of those men of the Church particularly concerned with the sacral cultural heritage of the Polish nation. Whenever feasible he offered assistance and counsel - *via* consultations and lectures – to a considerable number of parish priests and those members of the clergy entrusted with museums. While organising the Diocesan Museum in Opole I too benefited from his advice, for which I am eternally grateful. A person close to all of us, whose work touched the mystery of BEAUTY, has gone to the House of the Father.

Rev. Piotr Paweł Maniurka

Keywords: death, reminiscence, merits, admiration, homage, gratitude.



Dane wstępne

1. **Teksty** przygotowujemy w postaci dokumentu Word, pisanego czcionką 12, z odstępem 1,5 między wierszami, marginesy 2,5.
2. Prace należy dostarczyć w postaci pliku MS Word lub RTF; w tekście powinny być zaznaczone miejsca, do których odnoszą się ilustracje.
3. **Objętość** artykułu nie powinna przekraczać 10 stron znormalizowanego tekstu (18 000 znaków ze spacjami); objętość recenzji powinna wynosić do 3 stron (5400 znaków ze spacjami).
4. Na pierwszej stronie, nad tytułem, podajemy pełne imię i nazwisko Autora. Jeśli Autor zamierza reprezentować ośrodek (instytucję, stowarzyszenie, miejscowość – tzw. afiliacja), podajemy pełną jego nazwę. Autor nadsyła również „Dane o Autorze”, które zostaną umieszczone w tekście (do 300 znaków ze spacjami).
5. **Streszczenie** – prosimy o dołączenie do tekstu artykułu krótkiego abstraktu (max. do 1800 znaków ze spacjami) – streszczenia w jęz. polskim do przetłumaczenia na jęz. angielski (lub opcjonalnie w języku polskim i angielskim), oraz min. **5 kluczowych słów** z artykułu oraz oświadczenia, że tekst nie był dotąd w tej wersji publikowany ani nie został skierowany do druku gdzie indziej.
6. **Ilustracje** należy dołączyć w osobnych plikach typu JPG (rozdzielczość min. 300 dpi, wymiar dłuższego boku min. 15 cm, w liczbie 6-10 do wyboru przez redakcję), ponumerowane i opatrzone podpisami:
 - zalecany nośnik ilustracji – płytę CD lub DVD, opisaną nazwiskiem Autora i tytułem artykułu należy przesłać na adres: Redakcja Muzealnictwa NIMoz, ul. Goraszewska 7, 02-910 Warszawa.
7. Teksty artykułu, streszczenia i podpisów pod ilustracje redakcja może otrzymać pocztą e-mailową, na adres redakcji: **muzealnictwo@nimo-z.pl** lub **msoltysiak@nimo-z.pl**
8. Autor powinien podać do kontaktu nr telefonu i adres e-mail.

Przypisy i cytowanie

1. Tytuły czasopism należy podawać w cudzysłowie.
2. Tytuły książek i części prac, tzn. rozdziałów i artykułów, tytuły dzieł sztuki oraz zwroty obcojęzyczne wplecione w tekst polski należy wyodrębnić kursywą.
3. Cytaty wyodrębniamy z tekstu głównego, zapisując je kursywą.
4. Konieczne wyróżnienia w tekście oznaczamy pogrubioną czcionką.
5. Przypisy powinny być sporządzane wg przykładu:
 - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, rok wydania, Wydawca.
 - Imię Nazwisko (red.), Tytuł (kursywą), Miejsce wydania, rok wydania, Wydawca.
 - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), Miejsce wydania rok wydania, Wydawca, s. xxx.
 - Imię Nazwisko, Tytuł (kursywą), w: „Tytuł czasopisma” (proste w cudzysłowie), nr lub data wydania, s. xxx.
6. Cytując treści internetowe stosujemy przypis wewnętrzny zawierający adres strony www oraz datę odczytu, np. www.muzealnictwo.com [dostęp: 06.12.2013].
7. Na końcu pracy zamieszczamy – jeśli to konieczne – pełny spis opracowań (Bibliografię) według następujących zasad: obowiązuje porządek alfabetyczny Autorów; podajemy pełne nazwisko i imię Autora, tytuł pracy, nazwisko tłumacza (jeśli mamy do czynienia z przekładem), miejsce wydania, rok wydania publikacji, nazwę wydawnictwa. Tytuły książek i artykułów podajemy kursywą, tytuły czasopism i wydawnictw ciągłych w cudzysłowach, normalną czcionką.

Recenzowanie tekstów nadesłanych

1. Wszystkie nadesłane artykuły przechodzą na przez procedurę preselekcji, do recenzji zaś zostają skierowane artykuły wyłonione w toku procedury.
2. Każdy (wyłoniony w toku preselekcji) artykuł jest recenzowany anonimowo przez dwóch niezależnych, anonimowych recenzentów; intencją redakcji jest, by przynajmniej jeden z recenzentów wywodził się ze środowiska muzealnego.
3. Recenzja ma formę pisemną i kończy się wnioskiem recenzenta o odrzuceniu lub dopuszczeniu do publikacji.
4. Po otrzymaniu recenzji sekretarz redakcji informuje Autorów o uwagach recenzentów oraz o ostatecznej decyzji co do publikacji (podejmowanej przez kolegium redakcyjne).
5. Redakcja nie zwraca prac, które nie zostały zakwalifikowane do druku.
6. Redakcja umieszcza pełną listę recenzentów na stronie internetowej pisma.

Poprawki

W przypadku potrzeby dokonania poprawek tekst zostanie przesłany do Autora, który zobowiązany jest nanieść poprawki w terminie wskazanym przez redakcję. Redakcja zastrzega sobie możliwość wprowadzenia do tekstu drobnych poprawek i skrótów.

Współautorstwo

- W przypadku współautorstwa do artykułu powinna być dołączona informacja o procentowym wkładzie pracy każdego ze współautorów. Informacja powinna zostać przesłana pocztą tradycyjną na adres redakcji i zawierać podpisy wszystkich współautorów.
- Jeżeli artykuł powstał w ramach projektu, powinien zawierać przypis tekstowy z informacją na jego temat, wraz ze wskazaniem instytucji finansujących.
- Autor podpisuje oświadczenie o tym, że nadesłany tekst jest utworem oryginalnym i nie narusza w żaden sposób praw autorskich osób trzecich.

„ghostwriting” i „guest authorship”

Jednocześnie przypominamy, że wszelkie wykryte przypadki nierzetelności naukowej w postaci plagiatów, praktyk „ghostwriting” oraz „guest authorship” będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające Autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.). Z „ghostwriting” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału. Z „guest authorship” („honorary authorship”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział Autora jest znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest autorem/współautorem publikacji (źródło: <https://pbn.nauka.gov.pl/>).

Ostateczna decyzja co do publikacji materiałów niezamówionych należy do Kolegium Redakcyjnego „Muzealnictwa”.

2013

MΣ|

MUZEUM WIDZIALNE 2013

www.muzealnictwo.com
www.stgu.pl

Organizator:



Partnerzy:



STGU KONGRESOWE
TOWARZYSTWO
STUDYJNE

identyfikacja muzeum I miejsce mill studio identyfikacja muzeum w gliwicach II miejsce jakub stępień identyfikacja muzeum sztuki w łodzi III miejsce muzeum pierwszych piastów na lednicy system identyfikacji wizualnej muzeum pierwszych piastów na lednicy **identyfikacja wystaw czasowych** I miejsce muzeum narodowe w szczecinie 1913 święto wiosny wystawa jubileuszowa II miejsce edgar bąk studio identyfikacja wizualna wystawy „na przykład” III miejsce muzeum regionalne w stalowej woli unpolished-young design from poland **wydawnictwa książkowe lub multimedialne** I miejsce muzeum pałacu króla jana III w wila nowie seria „akademia zarządzania muzeum” II miejsce muzeum sztuki w łodzi wydawnictwa muzeum sztuki w łodzi III miejsce muzeum powstania warszawskiego wydawnictwa muzeum powstania warszawskiego **grafika strony internetowej** I miejsce muzeum sztuki nowoczesnej w warszawie www.artmuseum.pl II miejsce jakub stępień www.msl.org.pl III miejsce muzeum narodowe w warszawie www.cyfrowe.mnw.art.pl