

Sztuka a historia w ekspozycjach muzeów artystycznych

Temat prezentowanego tu artykułu zasugerowali mi w 2014 roku organizatorzy kongresu CODART-u (międzynarodowego stowarzyszenia kuratorów sztuki niderlandzkiej) w Amsterdamie. Zaproponowali, bym z pozycji historyka podjął refleksję nad nową ekspozycją stałą w Rijksmuseum, a konkretnie nad jej częścią poświęconą malarstwu holenderskiemu końca XVI i XVII wieku¹. W 2023 roku wraz z Antonim Ziembą rozbudowaliśmy i w niektórych miejscach poprawiliśmy mój tekst, a on uzupełnił go o historię Rijksmuseum oraz o problematykę postkolonialnej rewizji zbiorów i ekspozycji.

Zwiedziwszy galerie muzeum, uprzytomniłem sobie, że centralnym problemem kuratorów była relacja między sztuką a historią, czyli między wytwarzaniem, obiegiem i odbiorem dzieł sztuki – definiowanej wedle historycznie zmiennych kryteriów – a społeczeństwem, w którym zostały stworzone i były odbierane, które także zmieniało się w czasie. Sama ta relacja ma własną historię: przez długi czas w ogóle jej nie zauważano, kiedy zaś zaczęto ją dostrzegać, formułowano ją niekoniecznie w kategoriach, jakich dziś używamy. Co więcej, podchodzono do niej na dwa sposoby: była poruszana w pismach z dziedziny filozofii i historii sztuki, a jednocześnie w praktyce muzealnej albo ją pomijano, albo rozwiązywano poprzez dobór obiektów eksponowanych razem w określonym zestawie i ułożonych w całość uważaną za znaczącą. Omówię tu oba te podejścia, jako że dyskusje filozoficzne i historyczno-artystyczne wywarły wpływ na kuratorów, z kolei ich praktyka wpływała na myślicieli i uczonych. Przyjrę się im z perspektywy historycznej, jestem bowiem przekonany, że nie da się zrozumieć poglądów wyrażanych przez jednych i decyzji realizowanych przez drugich bez usytuowania ich we właściwym czasie i miejscu.

KP

W pierwszej połowie XVII wieku na świecie istniały tylko cztery muzea sztuki. Wszystkie we Włoszech. Gdzie indziej nie było w owym czasie żadnego muzeum. Te cztery muzea to: kolekcja kapitolńska w Rzymie (il. 1), Galleria degli Uffizi we Florencji (il. 2), Statuario Pubblico w westybulu weneckiej Biblioteki św. Marka oraz Pinacoteca Ambrosiana w Mediolanie. W Rzymie i Wenecji pokazywano wyłącznie rzeźbę antyczną. W pozostałych dwóch

¹ Rzecz ukazała się online: Krzysztof Pomian, *Museum Art Exhibitions between Aesthetics and History*, <www.codart.nl/images/Pomian_paper.pdf>, [dostęp: 22 września 2022].

il. 1 | fig. 1

Hubert Robert,
*Artysta rysujący
 posąg antyczny
 w Galerii Kapitolńskiej*
*A Draftsman in the
 Capitoline Gallery,*
 ok. | c. 1765, J. Paul
 Getty Museum,
 Los Angeles

fot. | photo domena
 publiczna



również sztukę nowożytną. W odróżnieniu od Ambrosiany, gdzie początkowo obecne było tylko malarstwo, Uffizi były muzeum encyklopedycznym. Malarstwo wystawiano tam razem z rzeźbą, a w Trybunie również w zestawieniu z naturaliami, okazami egzotyki i kuriozami. Trybuna w Uffiziach pomyślana była w istocie jako przedstawienie świata widzialnego i niewidzialnego, sztuki i natury, czterech żywiołów: ziemi, ognia, morza i nieba, słowem – całości bytu. Była to ekspozycja cudów i osobliwości: wyjątkowych, a zatem godnych podziwu dzieł stworzonych przez wyjątkowych ludzi oraz równie wyjątkowych dzieł stworzonych przez



przyrodę u szczytu jej wytwórczych sił. Ten sam wzorzec stosowano często na północ od Alp w kolekcjach książęcych, z których część przekształci się z czasem w muzea.

Wiek XVIII nadał Sztuce znaczenie i wartość, jakich nie miała nigdy wcześniej; stała się zatem Sztuką przez duże S. Ta nowa filozoficzna godność Sztuki, idąca w parze ze społecznym awansem artystów, była następstwem antropocentrycznej postawy oświecenia, przedstawionej przez Alexandra Pope'a w *Eseju o człowieku* (1734). Sztuka widziana z tej perspektywy jest osiągnięciem Człowieka nie jako należącego do natury, czyli do świata widzialnego, lecz jako wyposażonego przez Najwyższego Stwórcę w niewidzialną moc kreacji, czyniącą zeń istotę nieledwie boską. Najwyższym, najpełniejszym i najszlachetniejszym wyrazem tej zdolności twórczej jest właśnie Sztuka. Stanowi ona, zgodnie z późniejszym pojęciem Kanta i Hegla, drugą Naturę – udoskonaloną i idealną, jest aktem nowego Stworzenia. Dzięki owej mocy, w szczególnie sprzyjających okolicznościach, niektóre nadzwyczaj uzdolnione jednostki są w stanie przekroczyć uwarunkowania swego czasu i nadać ideom widzialną formę, powołując

il. 2 | fig. 2

Johann Zoffany,
Tribuna degli Uffizi,
1772–1777, Royal
Collection, Windsor
Castle

foto: I photo Royal Collection
Trust / © His Majesty King
Charles III, 2023

il. 3 | fig. 3

Saverio della Gatta,
*Widok Portici
 na tle dymiącego
 Wezuwiusza* | *View
 of Portici Against
 a Smoking Vesuvius*,
 1785, Bonhams,
 kolekcja prywatna
 | private collection;
 budynek Museo
 Ercolanese – niska
 willa pośrodku
 drugiego planu
 | the Museo
 Ercolanese is the low
 villa at centre-back

fot. | photo © Bonhams

do istnienia dzieła, które będą podziwiane przez całą wieczność. Z tego wynika, że Sztuka jest jedna i jednorodna, że jest uniwersalna, a jej prawa obowiązują zawsze i wszędzie. Jej wzorcowymi realizacjami są słynne starożytne budowle, rzeźby antyczne i nie mniej sławne arcydzieła malarstwa nowożytnego – stanowiące elementarz każdego artysty. Są one powszechnie znane, zwykle za pośrednictwem obrazów, miniaturowych modeli, odlewów gipsowych, kopii albo rycin. Ojczyzną Sztuki w starożytności była Grecja; w czasach nowych stała się nią Italia.

Ta koncepcja Sztuki, przenikająca kulturę oświecenia jeszcze zanim Winckelmann wyłożył i skodyfikował ją w swym arcydziele *Dzieje sztuki starożytnej* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764), miała kilka praktycznych konsekwencji. Przyznawała bezprecedensowe znaczenie muzeom sztuki, wyniesionym do rangi świątyni nowej antropocentrycznej religijności – miejsc, gdzie Człowiek czczony jest w dziełach Sztuki tak jak Bóg gdzie indziej w dziełach natury. Pośród elit kulturalnych rosła przeto potrzeba dostępu do muzeów, a oświecona opinia publiczna naciskała na kolekcjonerów, zwłaszcza na władców, by otworzyli swe zbiory. Miało to doprowadzić do rozmnożenia się muzeów artystycznych na Północy, w zaalpejskiej Europie. Przyczyniło się również do ustanowienia granicy między Sztuką a Naturą oraz rozdzielenia tworów jednej i drugiej. Muzeum sztuki i muzeum historii naturalnej zaczęły rozwijać się osobnymi torami. W badaniu natury uwaga przesuwiała się stopniowo z tego, co wyjątkowe, na to, co regularne, z odległego na bliskie, z cudownego na zwyczajne. W badaniu i eksponowaniu sztuki było odwrotnie: koncentrowano się na wyjątkowych artystach i dziełach. Inną konsekwencją oświeceniowego pojęcia Sztuki było oddzielenie jej od wszelkich



innych wytworów człowieka oraz takie jej prezentowanie, by odseparować ją od wszystkiego, co mogłoby z nią rywalizować o spojrzenie widza.

Z punktu widzenia muzeum Sztuka została ograniczona do obrazów i rzeźb, gemm, medali i monet, rysunków i rycin. Dzieła z dwóch ostatnich kategorii, chociaż należące do Sztuki, nie mogły jednak być wystawiane w taki sam sposób jak malarstwo czy rzeźba. Meble, biżuterię, srebro, ceramikę, tkaniny itd. zdegradowano zaś do rangi podrzędnych rzemiosł – sztuk dekoracyjnych lub użytkowych, co oznaczało, że nie stawiano ich na równi ze Sztuką przez duże S. Nawet tę ostatnią wystawiano tak, by nie mieszać jej różnych rodzajów. Obrazy oddzielano od rzeźb, pinakoteki od gliptotek. Separację Sztuki, zarówno od natury, jak i od innych rodzajów twórczości, wprowadzono w muzeach i galeriach w XVIII wieku. Był to powolny proces z uwagi na opór ludzi przyzwyczajonych do tradycyjnych sposobów ekspozycji, na niezbędne nakłady finansowe, a także na to, że wymagał stworzenia specjalnych dużych przestrzeni. W niektórych przypadkach dokonał się on dopiero w drugiej połowie XIX stulecia. Stare muzea poddano ostatecznie restrukturyzacji, a nowe projektowano wedle nowych zasad. Był jednak jeden istotny wyjątek od tych reguł – Museo Ercolanese w Portici pod Neapolem, oficjalnie otwarte w 1758 roku (il. 3). Gromadzono i pokazywano w nim znaleziska archeologiczne z Herkulanum i Pompejów: rzeźby, mozaiki i freski, ale także ceramikę, broń, narzędzia, przybory kuchenne i sprzęty gospodarstwa domowego. Ów *mélange des genres* nie wynikał z chęci umieszczenia dzieł sztuki w szerszym kontekście. Szło po prostu o to, by zabezpieczyć pozyskane obiekty. Muzeum było jednocześnie magazynem. Gdy zostało przeniesione do Neapolu, Sztukę oddzielono od nie-Sztuki, a malarstwo od rzeźby.

Pomimo rozdzielenia malarstwa i rzeźby zasada ich eksponowania – ustawiania posągów i zawieszania obrazów – początkowo pozostawała w obu dziedzinach taka sama. Była to reguła estetycznej delektacji, przyjemności dawanej zmysłowi wzroku. Kuratorzy chcieli stworzyć efekt uderzający od pierwszego wejrzenia, zbudować zestaw obrazów, które widz od momentu wejścia do sali wystawowej postrzegałby jako harmonizujące ze sobą za sprawą kolorystyki, kompozycji, rysunku czy formatu, czasem też tematyki, bez względu na to, kto i kiedy je namalował. Rzeźby aranżowano w grupy wedle podobieństwa przedstawionych postaci. Tę zasadę w odniesieniu do malarstwa nazwano później „zasadą klombu” czy też „kwietnika” (il. 4). Była to konwencja wybitnie subiektywna, mająca rację bytu w prywatnej kolekcji, której właściciel mógł swobodnie spełniać własne zachcianki, lecz dużo trudniejsza do obrony w instytucji publicznej takiej jak muzeum, odwiedzanej przez ludzi o różnych wrażliwościach i gustach, a zatem takiej, w której ekspozycja pretendowała do miana uniwersalnej. Już w XVIII wieku krytykowano ją jako niewystarczającą, można ją było bowiem zastosować do pojedynczej sali albo do wycinka galerii, ale nie do galerii jako całości. Owszem, w poszczególnych przypadkach pozwalała osiągnąć zmysłową rozkosz, jednak u widzów bardziej wymagających wywoływała na ogół wrażenie chaosu.

W miarę upływu XVIII stulecia zasadę estetycznej delektacji w pokazywaniu malarstwa zaczęła zastępować taka, którą nazwałbym regułą satysfakcji intelektualnej. Oznaczała ona po pierwsze, że obraz przestawał być osobnym dziełem, które można umieścić dowolnie w sąsiedztwie innych obrazów, byle tylko efekt tego zestawienia był przyjemny dla oka. Oznaczała ponadto, że obraz nie był już tylko częścią *œuvre* danego autora, stając się składnikiem większego korpusu złożonego ze wszystkich dzieł przynależnych do tej samej „szkoły”, przy czym każda „szkoła” związana była z określonym miejscem, w którym się narodziła i rozwinęła. Wyróżniano je początkowo jedynie we Włoszech, a odpowiadały one tamtejszym głównym ośrodkom artystycznym: Florencji, Wenecji, Rzymowi, Bolonii, Neapolowi. Taki podział jest bardzo dawny. Zrodził się z lokalnego patriotyzmu charakterystycznego dla kultury włoskich

il. 4 | fig. 4

Rozmieszczenie obrazów na ścianie galerii według „reguły klombu”
 | The “flower-bed” arrangement of paintings on a gallery wall: Anton Joseph von Prenner, *Galeria cesarza Karola VI w Belwederze w Wiedniu: obrazy szkoły niderlandzkiej*
 | *Emperor Charles VI's gallery at the Belvedere in Vienna: Paintings from the Netherlandish School*, miedzioryt w katalogu kolekcji *Theatrum artis pictoriae* | engraving in the *Theatrum artis pictoriae* collection catalogue, Wiedeń
 | Vienna 1728–1731, pl. 3, kolekcja prywatna
 | private collection

foto. | photo © Kiefer
 Buch- und Kunstauktionen
 Pforzheim, 2016



miast, a znajdujemy go już w kronikach florenckich drugiej połowy XIV wieku oraz w pismach humanistów i artystów kolejnego stulecia (zwłaszcza w przeciwstawieniach sztuki florenckiej i sienneńskiej czy tokańskiej i weneckiej), wreszcie w *Żywotach* Vasariego i całej późniejszej literaturze artystycznej. Jednak dopiero w XVIII wieku, jak się zdaje, był stosowany przy wieszaniu obrazów w galeriach i muzeach (il. 5). Nie wydaje się natomiast, by kierowano się nim w aranżacjach rzeźby nowożytnej.

Już w końcu XVII wieku obok „szkoły” włoskiej zaczęto wyróżniać „szkoły” francuską, flamandzką i holenderską. Tu trzeba uważać, by unikać anachronizacji. Podział „szkół” malarstwa na włoską z jej wewnętrznymi odmianami regionalnymi, francuską, holenderską i flamandzką (bądź ogólnie niderlandzką), a później, ale wciąż w XVIII wieku, również

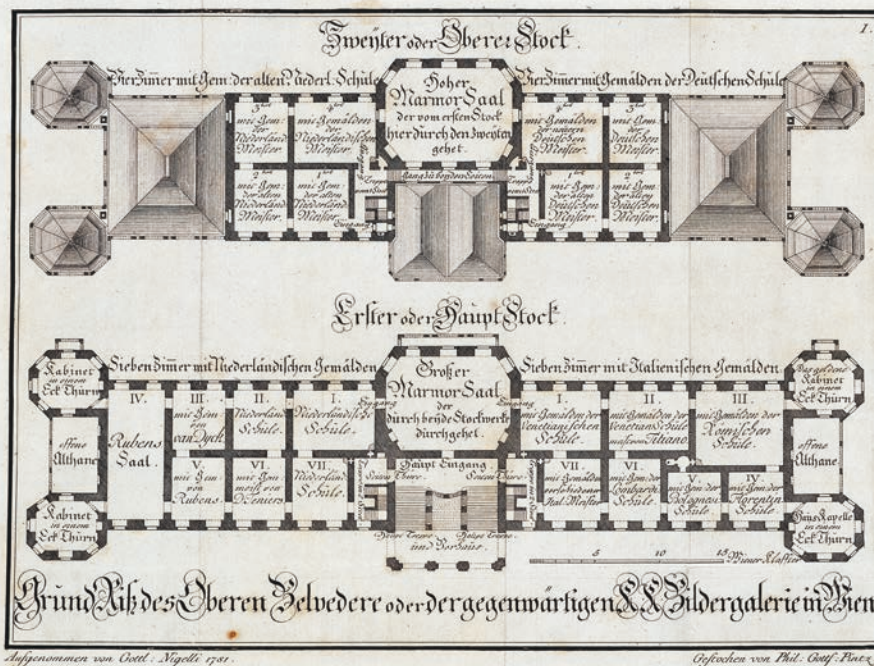
na angielską, hiszpańską i niemiecką, opierał się na kryterium obecności w mieście lub kraju, w którym ustanawiano daną „szkołę”, jakiegoś genialnego artysty zapoczątkującego „manierę”, którą nabywali następnie jego uczniowie i uczniowie jego uczniów: Rafaela we Florencji, Tycjana w Wenecji, Carraccich w Bolonii i Rzymie, Poussina we Francji, Rubensa we Flandrii, Rembrandta w Zjednoczonych Prowincjach czy Dürera w Niemczech. Skoro w ówczesnym pojęciu sztuki była ona uniwersalna, to jej prawa obowiązywały zawsze i wszędzie. Genialni artyści mieli więc jedynie modyfikować zasadniczą tożsamość Sztuki. Innymi słowy, w twórczy sposób stosowali reguły obowiązujące wszystkich artystów. Nawet kiedy wprowadzali innowacje i inwencje, to jedynie ujawniali potencjał w tych regułach już zawarty. Taka koncepcja Sztuki oznaczała, że w odróżnieniu od wszelkich innych wytworów ludzkich sytuuje się ona poza czasem i poza przestrzenią. Istnieje zatem wyraźna różnica między podziałem na „szkoły” a twierdzeniem, że nie ma sztuki innej niż narodowa, a każdą sztuką narodową rządzą jej własne reguły. Jak się później przekonamy, pogląd taki istotnie wysuwano w XIX wieku. Wcześniej jednak perspektywa ta była jeszcze odległa.

Drugą innowacją XVIII stulecia w zakresie eksponowania malarstwa – obok rozróżnienia na „szkoły” – było wprowadzenie porządku chronologicznego. Proces ten zainicjowała Wenecja, gdy do tamtejszych kolekcji weszły dzieła mistrzów „mianiery greckiej”, później zwanych „prymitywami” (tj. „pierwszymi”, „pierwotnymi”), czyli mistrzów tworzących przed Giottem. Później również obrazy namalowane po „renesansie sztuk” zaczęto wieszać w układzie chronologicznym. Taka „naoczna historia malarstwa” była prezentowana w niektórych kolekcjach

il. 5 | fig. 5

Podział galerii na „szkoły”: Plan Górnego Belwederu, obecnie Cesarsko-Królewskiej Gallerii Obrazów w Wiedniu, miedzioryt Philippa Gottlieba Pintza według rysunku Gottlieba Nigellego (1781), opublikowany przez Christiana von Mechela | Division of a gallery into “schools”: Plan of the Upper Belvedere, Currently the Imperial Royal Painting Gallery in Vienna, Philipp Gottlieb Pintz's engraving after a drawing by Gottlieb Nigelli (1781), published by Christian von Mechel, w | in: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königl. Bilder Gallerie in Wien, Wien | Vienna 1783

foto | photo © Belvedere, Wien | Vienna



Aufgenommen von Gottl. Nigelli 1781.

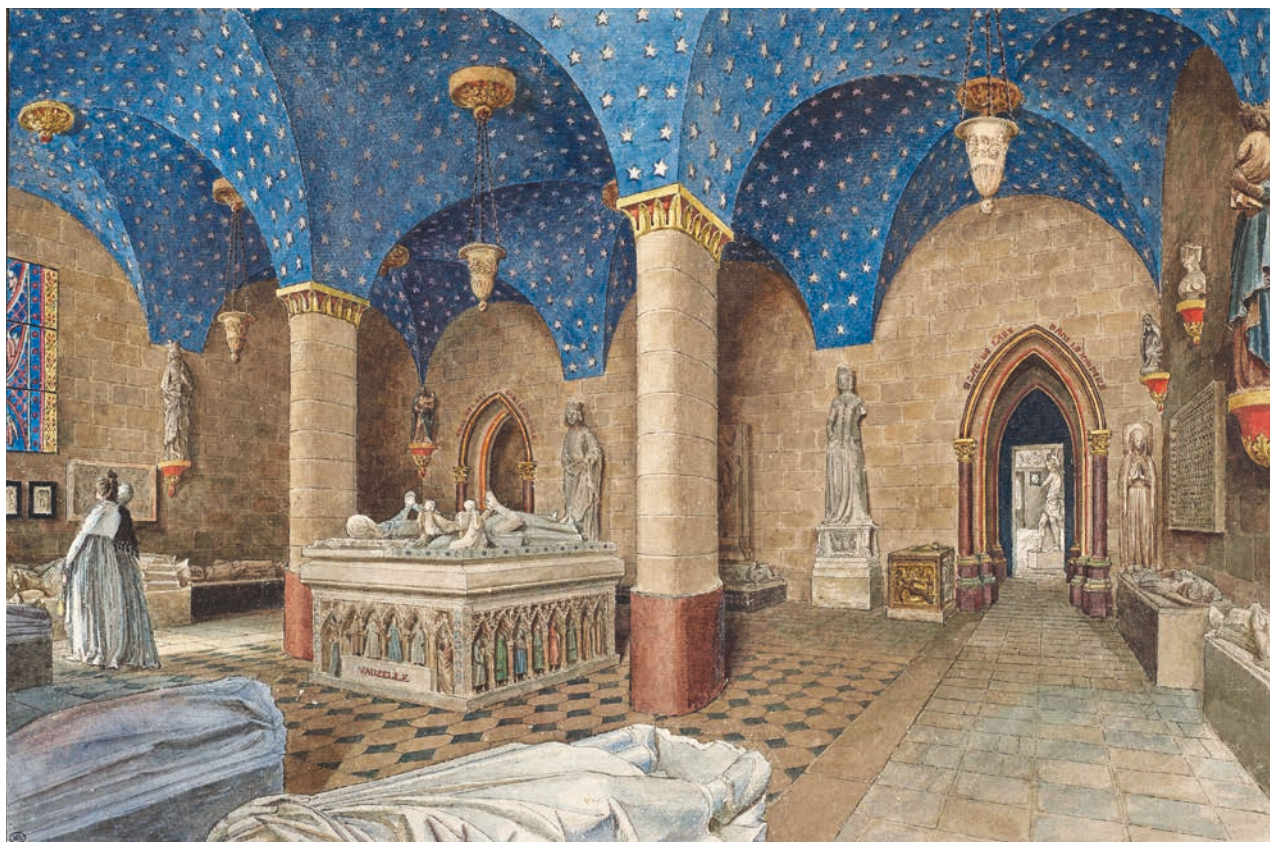
Herausgegeben von Chr. von Mechel.

Gezeichnet von Phil. Gottl. Pintz.

prywatnych w samej Wenecji i miastach Republiki Weneckiej już w połowie XVIII wieku. Zasadę chronologicznej ekspozycji obrazów w muzeum (a ściślej rzecz biorąc w monarszej galerii publicznej), poddanych zarazem podziałowi na „szkoły”, zastosował w latach siedemdziesiątych Christian von Mechel, któremu zlecono przekształcenie na ten cel wiedeńskiego Belwederu. Takie podejście miało sens tylko przy założeniu, że znajomość umiejscowienia artysty w czasie jest kluczowa dla odbioru dzieła. I że recepcja wszelkich dzieł sztuki musi być poparta taką wiedzą, by poza przyjemnością zmysłową zapewniała właściwe ich zrozumienie i właściwą ocenę ich wartości, czyli wspomnianą już satysfakcję intelektualną. To jednak oznaczało, że Sztuka nie jest całkiem odporna na działanie czasu. Nawet jeżeli same dzieła z założenia, od samego momentu ich stworzenia, są przechowywane tak, by je chronić przed jego niszczącym wpływem (pomijając szczególne wypadki losowe), to okoliczności, w jakich powstają, zostawiają na nich trwałe ślady. Co więcej, oznacza to, że ekspozycja obrazów nie jest adresowana do zwykłych miłośników sztuki poszukujących naiwnego estetycznego zachwyty, lecz raczej do wykształconych *dilettanti*, którzy – sami nie będąc artystami – studiowali żywoty artystów i poznawali ich twórczość, a ich odbiór dzieł sztuki zależał od zakresu tak zdobytej wiedzy. Różnica między jednymi a drugimi jest nie tylko poznawcza, ale i społeczna – *dilettanti* należeli zwykle do wyższych warstw elity niż przeciętni *amatori d'arte*.

Nawet jeżeli aranżacja von Mechela wywołała nieco krytycznych komentarzy, to nie była szokująca w Wiedniu *ancien régime'u*. Ale już pomysł powtórzenia jej w muzeum, które miało otworzyć się w Luwrze, w rewolucyjnej Francji w okresie terroru, spowodował burzliwą debatę. Propozycję taką wysunął słynny marszałek Jean-Baptiste-Pierre Lebrun w *Réflexions sur le Muséum national*, będących odpowiedzią skierowaną do ministra spraw wewnętrznych Jean-Marie Rolanda, w gestii którego znajdowało się muzeum. List przesłany przez Rolanda do komisji odpowiedzialnej za organizację nowej instytucji głosił: „Muzeum nie jest wyłącznie miejscem badań. To kwiatnik, który musi być zdobiony lśniąco emalia barwami. Ma zainteresować amatorów, nie przestając bawić ciekawskich. Muzeum jest dobrem należącym do wszystkich. Każdy ma prawo się nim cieszyć. Waszym zadaniem jest sprawić, by uciecha ta była dostępna dla każdego”. Nacisk na „każdego” jest znaczący. Według Rolanda muzeum musi być otwarte na widza, który nie przychodzi badać eksponowanych dzieł, ani nie posiada głębszej wiedzy na ich temat. Wchodzi do muzeum, by po prostu cieszyć się tym, na co patrzy. Lebrun natomiast przeciwstawił „zasadzie kwiatnika” ideę klasyfikacji obrazów według ich pozycji w historycznej przestrzeni i czasie: „Wszystkie obrazy muszą być wyeksponowane wedle porządku szkół i muszą samym swym umiejscowieniem wskazywać na poszczególne epoki niemowlęctwa, rozwoju, doskonałości i wreszcie uwiądu sztuki”. Lebrun przegrał. Komisja wybrała koncepcję „nieskończenie różnorodnego klombu”. Podział na „szkoły” wprowadził później, za rządów Napoleona, Dominique Vivant-Denon, ale układ chronologiczny malarstwa przyjęto w Luwrze dopiero po rewolucji 1848 roku.

Porządek ten zastosowano jednak już w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku w muzeum usytuowanym naprzeciwko Luwru, na lewym brzegu Sekwany. Nosiło ono nazwę Musée des Monuments français, a zorganizował je niemal jednoosobowo Alexandre Lenoir, malarz, któremu powierzono pieczę nad składnicą przedmiotów skonfiskowanych instytucjom kościelnym po ich zlikwidowaniu przez władze rewolucyjne. Lenoir uzyskał zgodę na otwarcie magazynu dla publiczności i tak oto przekształcił go w muzeum (il. 6). Prezentowana tam była głównie rzeźba sakralna i inne dzieła odrzucone przez komisję do spraw Luwru jako niegodne tej prestiżowej przestrzeni. Wiele z nich miało średniowieczną metrykę, co w opinii ukształtowanej pod wpływem klasycystycznej estetyki Winckelmannna, która zaważała umysłami francuskiej elity rewolucyjnej, skazywało je na niełaskę. Znajdowały



się tu również zabytkowe artefakty oraz dzieła sztuki nieobecne ówczynie w muzeach: witraże, tkaniny, mozaiki, zbroje i broń. Lenoir podzielił wszystkie eksponaty według stuleci, w których jego zdaniem powstały, a uczynił to w taki sposób, by podkreślić wyjątkowość i niepowtarzalność każdego wieku. Każdy z nich wpisał z kolei w sekwencję historii globalnej. Uzyskał to poprzez natężenie oświetlenia: słabe w kryptach z czasów Merowingów, narastało stopniowo, osiągając pełnię w salach poświęconych wiekom XVI i XVII. Zaaranżowana w ten sposób kolekcja rzeczy niechcianych, sprzecznych z dominującym gustem neoklasycznym, przyciągnęła wielką liczbę zwiedzających. Muzeum Lenoira było miejscem, gdzie młoda generacja Francuzów odkryła sztukę średniowiecza i przywróciła ją do łask. Co więcej, stało się wzorcem naśladowanym w innych krajach. Zamknięte w 1816 roku, pozostawiło po sobie legendę, która znacząco wpłynęła na dalszą historię muzeów.

Relikty średniowiecza, które oczarowały młodych ludzi odwiedzających muzeum Lenoira, nie były uważane za przynależne Sztuce. Nawet sam Lenoir nie sytuował ich na tym poziomie. Dla niego i jego publiczności były zabytkami narodowej przeszłości. Nabrały godności Sztuki w pierwszej połowie XIX wieku, co w różnych krajach dokonało się w różnym czasie. Lecz sztuka średniowieczna kontrastowała z antyczną i nowożytną nie tylko pod względem tematyki i jakości formalnej. Nie była ona wspólną własnością elit europejskich. Postrzegana jako emanacja ludu – tego, co określano jako *le peuple*, *das Volk*, *the people*, *народ* – zakorzeniona

il. 6 | fig. 6

Jean-Lubin Vauzelle,
Sala XIII wieku
w Muzeum Zabytków
Francuskich
| 13th-Century Room
at the Musée des
Monuments français,
1812, Louvre | the
Louvre, Département
des Arts graphiques,
Paryż | Paris

fot. | photo Thierry Le Mage/
SP / © RMN-Grand Palais

il. 7 | fig. 7

Vilhelm Dahlerup,
klasycystyczno-
-neorenesansowy
gmach Ny
Carlsberg Glyptotek
w Kopenhadze
| the classicist,
Renaissance Revival
building of the Ny
Carlsberg Glyptotek
in Copenhagen, 1897

fol. I photo Anders Sune
Berg / © Ny Carlsberg
Glyptotek

w jego konkretnym języku, tradycjach i obyczajach, zbiorowych przekonaniach i własnych instytucjach, stanowiła przeciwieństwo kosmopolitycznej sztuki klasycznej i jej nowożytnych kontynuacji. Sztuka – podobnie jak polityczna, a zatem kulturalna mapa Europy – została podzielona na francuską, angielską, niemiecką itd. Elementarna tożsamość Sztuki przez duże S została złamana. Sztuka uległa unarodowieniu. Tym samym została w swej istocie uhistoryczniona, obdarzona wewnętrzną historycznością, uporządkowana w sekwencję okresów stylowych, z wyróżnieniem w obrębie średniowiecza stylów romańskiego i gotyckiego. Została też znacznie silniej powiązana z historią polityki, religii i obyczajów. Innymi słowy, relacja pomiędzy sztuką a czasem i pomiędzy sztuką a przestrzenią zmieniła się radykalnie. Sztuka była odtąd coraz bardziej postrzegana jako zanurzona w czasie i naznaczona geografą polityczną i nacjonalną. Traciła swą transcendencję.

Innym wyrazem tego procesu było zacieranie się różnicy między Sztuką – wciąż przez duże S i w liczbie pojedynczej – a sztukami „niskimi”, „dekoracyjnymi”, „stosowanymi” czy „przemysłowymi” – w liczbie mnogiej. Nie mogło być inaczej. Pomijając architekturę, która nie należy do tematu, na sztukę średniowieczną składały się głównie rzeźba oraz dzieła ze szkła, tkanin, metali, drewna, ceramiki, kamieni szlachetnych, kości słoniowej, emalii, wosku itd. – a zatem z materiałów przed XIX wiekiem wykluczanych z repertuaru środków właściwych Sztuce. Awans zabytków średniowiecznych do rangi sztuki oznaczał tym samym nobilitację tych materiałów i wykonanych z nich przedmiotów. Były teraz wystawiane w powołanych w tym celu muzeach, takich jak Musée de Cluny w Paryżu (od 1843) i Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze (1852), oraz w poświęconych średniowieczu działach muzeów encyklopedycznych. Luwr otworzył taki już w 1826 roku, a British Museum uczyniło to jakieś czterdzieści lat później. Lecz awans sztuk „stosowanych” miał też konsekwencje bardziej praktyczne. Uważany za skuteczne remedium na zalewanie rynku przemysłową tandetą,





il. 8 | fig. 8

Neoromańsko-
-modernistyczny
gmach Fińskiego
Muzeum Narodowego
(Kansallismuseo)
| the modernist,
Romanesque Revival
building of the Finnish
National Museum
(Kansallismuseo),
Helsinki, proj.
| designed by Herman
Gesellius, Armas
Lindgren, Eliel
Saarinen, 1905–1910
(zał. | est. 1893;
otwarcie | opened
to the public: 1916)

fot. | photo domena
publiczna

doprowadził w 1857 roku – wkrótce po Wielkiej Wystawie – do otwarcia South Kensington Museum w Londynie, w całości poświęconego sztukom „stosowanym”; wkrótce wzorowane na nim placówki zaczęły powstawać jedna po drugiej we wszystkich krajach Europy. W dłuższej perspektywie awans ten wpłynął też na politykę zakupową muzeów i na sam sposób eksponowania sztuki.

W XVIII wieku Sztuka uważana była jeszcze za jedną i uniwersalną. Po włączeniu do niej wytworów średniowiecznych rzemiosł i nadaniu im rangi dzieł artystycznych, została zwielokrotniona i spartykularyzowana. Zwielokrotniona – dlatego, że sztuk było teraz tyle, ile krajów, że istniało wiele różnych stylów i że hierarchia rodzajów sztuki ulegała coraz większej erozji. A spartykularyzowana – dlatego, że jej formę i treść uważano teraz za zależne od tego, w jakim kraju i w jakiej epoce powstała. W drugiej połowie XIX wieku tylko sztukę grecką i jej rzymską kontynuację uważano nadal za uniwersalne. A zatem, by zadowolić zwiedzających, należało wszelką sztukę, poza starożytną, eksponować tak, by unaoczniać jej narodowy i historyczny charakter. Muzeum przestało być świątynią antropocentrycznej religii. Stało się sanktuarium, w którym celebrowano kult narodu. Pierwszym krokiem w tym kierunku było zastąpienie kosmopolitycznej architektury neoklasycyzmu – zachowanej jedynie dla muzeów sztuki starożytnej – przez neogotycką albo inny styl uważany dla danego kraju za prawdziwie narodowy. Uderzający jest kontrast między na przykład Ny Carlsberg Glyptotek w Kopenhadze a Fińskim Muzeum Narodowym (Kansallismuseo) w Helsinkach (il. 7, 8) albo pomiędzy moskiewskimi Muzeum Puszkina a Galerią Tretiakovską (il. 9, 10). Fascynującym przykładem budowli pomyślanej jako ucieleśnienie charakteru narodowego jest Národní muzeum w Pradze. Wystarczy też spojrzeć na gmach Rijksmuseum w Amsterdamie, by spostrzec, że architekt Pierre Cuypers zaprojektował go jako materializację „holenderskości” (il. 11).





Nacisk na to, co narodowe, objął również detale wnętrz. Doskonałym tego przykładem jest muzeum praskie (il. 12). Co więcej, rozciągnął się on na aranżację wystawianych zbiorów. Sztukę narodową oddzielono od „obcej”. Ten rozłam zawierał się oczywiście już w dawnym podziale na „szkoły”. Teraz wszakże, nawet jeżeli pojęcie „szkoły” funkcjonowało nadal, to zyskało nowe znaczenie: sztuka narodowa przestała być uważana za modyfikację powszechnie obowiązujących reguł, lecz za zindywidualizowaną i wyodrębnioną przez naturalne środowisko danego narodu, jego historię, obyczaje i instytucje. W muzeach włoskich podział na sztukę narodową i obcą był nieznany aż do końca XVIII stulecia. Wystawiały one Sztukę przez duże S; kraje pochodzenia artystów były z tego punktu widzenia czysto przypadkowe. Problem powstał przy tworzeniu muzeum Luwru. Początkowo Musée central de l’Art, jak je nazwano, prezentowało jedynie malarstwo europejskie, czyli zagraniczne, „obce”. Francuskie umieszczono osobno w Musée spécial de l’École française w Wersalu. Podwójna opozycja między *central* a *spécial* i między *Art* a *École française* jest wymowna. Później, lecz jeszcze za rewolucji, najlepsze przykłady rodzimego malarstwa przeniesiono do Luwru, a po wojnach napoleońskich galeria malarstwa francuskiego przedstawiana była jako ukoronowanie całego muzeum. Była to jednak raczej retoryka niż rzeczywistość. Do dzisiaj najbardziej prestiżową galerię w Luwrze, Grande Galerie lub Galerie au bord de l’eau, wypełniają dzieła mistrzów

il. 9 | fig. 9

Galeria Tretiakowska w Moskwie, fasada w stylu ruskiej architektury XVI–XVII wieku, proj. Wiktor Wasniecowa | the State Tretyakov Gallery in Moscow, façade in the style of Ruthenian architecture of the 16th–17th century, designed by Viktor Vasnetsov, 1899–1906

fot. | photo domena publiczna

il. 11 | fig. 11

Pierre (Petrus) Josephus Hubertus Cuypers, widok projektowy fasady Rijksmuseum w Amsterdamie | design view of the façade of the Rijksmuseum in Amsterdam, 1880, Het Nationaal Archief, Haga | the Hague

fot. | photo domena publiczna

il. 10 | fig. 10

Neoklasycystyczny gmach Muzeum Sztuk Pięknych im. A.S. Puszkina w Moskwie, proj. Roman Klein, Władimir Szuchow | The Neoclassical building of the Pushkin State Museum of Fine Arts, designed by Roman Klein, Vladimir Shukhov, 1898–1916 (zał. | est. 1898)

fot. | photo Stanislav Savitskiy / © The Pushkin State Museum of Fine Arts



il. 12 | fig. 12

Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Julius Mařák, malowidła ze scenami z historii Czech
 | paintings with scenes from the history of Bohemia, 1885–1901, Národní muzeum w Pradze, Panteon
 | The National Museum in Prague, the Pantheon

fot. | photo domena
 publiczna

włoskich, a emblematycznymi arcydziełami muzeum pozostają *Mona Lisa*, *Nike z Samotraki* i *Wenus z Milo*. Preferowanie sztuki europejskiej czy uniwersalnej charakterystyczne było również dla Altes Museum w Berlinie, co odróżniało je od Alte Pinakothek w Monachium i Gemäldegalerie w Dreźnie, prezentujących także sztukę lokalną, niemiecką. Warto zauważyć, że na początku działalności zarówno Metropolitan Museum, jak i Museum of Modern Art w Nowym Jorku powielały wzorzec ustanowiony w Luwrze. Wystawiały wyłącznie sztukę europejską, a amerykańską zaakceptowały dopiero wiele lat po otwarciu.

W pewnych instytucjach podział na sztukę obcą i narodową nie miał racji bytu. Tak było z muzeami dawnych imperiów europejskich: Prado i Kunsthistorisches Museum. Jako że zarówno Włochy, jak i Flandria stanowiły dawne prowincje domeny Habsburgów, z centrami w Madrycie i Wiedniu, ich sztuka nie była „obca” ani tu, ani tam. Co więcej, w Wiedniu nie było sztuki narodowej. Nawet Secesja Wiedeńska z końca XIX wieku pozostawała częścią ruchu międzynarodowego, a jako austriacka formacja narodowa zakwalifikowana została dopiero po rozpadzie cesarstwa w następstwie pierwszej wojny światowej. W Madrycie zaś od początku panowała równowaga między dziedzictwem artystycznym dawnego paneuropejskiego cesarstwa a lokalną tradycją hiszpańską z jej wielkimi mistrzami. Istniał jeszcze inny powód, by ignorować rozbieżność sztuki na narodową i cudzoziemską. W wielu krajach ta druga była reprezentowana w kolekcjach albo tylko marginalnie, albo w ogóle nieobecna, toteż tamtejsze muzea tworzone od początku jako narodowe, z założenia przeznaczone do ekspozycji przede wszystkim sztuki własnej nacji. Rijksmuseum należy do tej kategorii.

W drugiej połowie XIX wieku sztuka – czy to narodowa, czy uniwersalna – musiała być ekspozowana zgodnie z wymogami historii, co oznaczało teraz o wiele więcej niż ułożenie dzieł w porządku chronologicznym. Historię w muzeach sztuki utożsamiono z historią sztuki, a ta z kolei stała się w dużej mierze historią stylów: ich ewolucji w czasie i przekształceń



il. 13 | fig. 13

Gabinet Jamesa
Simona | James
Simon's study,
Kaiser-Friedrich-
-Museum, fotografia
| photograph, 1904

fot. | photo © Staatliche
Museen zu Berlin,
Zentralarchiv

il. 14 | fig. 14

Alexandre Du
Sommerard, *Komnata
Franciszka I w Hôtel
de Cluny* | *Room of
Francis I at the Hôtel
de Cluny*, za | in:
Alexandre & Edmond
Du Sommerard, *Les
Arts au Moyen Âge*,
Paris 1838–1846,
t. | vol. 2, pl. III

fot. | photo © RMN-Grand
Palais



Chambre de la "Femina" l'une des dépendances attachées au logis de la Collégiale de Cluny. C'est celle où résidait sainte Marie d'Anthon, mère de saint Hugues, évêque de Noyon, mort à Cluny. (C'est devant elle que se trouvait le grand autel, sur lequel saint Hugues, évêque de Noyon, mourut en 1051, après avoir été évêque de Cluny pendant 15 ans.)

jednego w drugi. Pojęcie stylu łączyło „sztuki techniczne i tektoniczne”, by użyć określenia z tytułu wpływowego dzieła Gottfrieda Sempers (Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik, 1860–1863). Zacierało albo unieważniało dawną granicę pomiędzy Sztuką przez S a sztukami „niskimi”, „stosowanymi”, „dekoracyjnymi” czy „przemysłowymi” o tyle, że wszystkie one wyrażały ten sam styl, chociaż na różne sposoby związane z ich funkcjami użytkowymi, materiałami i technikami. Idea stylu jako wspólnej cechy dzieł sztuki tworzonych w tym samym czasie, a zatem jako wyróżnika konkretnego okresu w historii cywilizacji, obecna była – choć samo słowo nie padło – w innym bardzo wpływowym dziele, wydanym na krótko przed rozprawą Sempers: książce *Kultura odrodzenia we Włoszech* Jacoba Burckhardta (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860). Czterdzieści lat później Wilhelm Bode – dobry znajomy Sempers i uczony uważający Burckhardta za swego mistrza – przełożył koncepcję historii stylów na praktykę muzealną. Bode, zarządzając Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (otwarte w 1904), stworzył tam, poza galeriami malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego, specjalne wnętrza ze sklepieniami, podłogami, drzwiami, kominkami i innymi elementami wyposażenia pochodzącymi z tego samego okresu, zadbał nawet o odpowiednią historycznie kolorystykę ścian, a w każdej z komnat umieścił obrazy, rzeźby, tkaniny, meble i drobne obiekty rzemiosła artystycznego z danej epoki. Przestrzenie te określał mianem *Stilräume* (il. 13).

Nie była to wszakże pierwsza próba pogodzenia sztuki jako wyrazu stylu z historią kultury materialnej w aranżacji muzeum sztuki. Niektórzy badacze wynalazek „wnętrza z epoki” (*salle d'époque*, *period room*, *Epochenraum*, *Stilraum*) przypisują Lenoirowi albo Alexandre'owi Du Sommerardowi, wskazując na wystawę jego własnej kolekcji zakomponowaną przezeń w Hôtel de Cluny (1833–1841, zanim została przejęta przez państwo i otwarta dla publiczności w 1843 roku) (il. 14). Czyniąc to, zapominają, że w momencie gdy Lenoir i potem Du Sommerard pokazywali eksponaty z „wieków średnich”, nierozróżnionych wewnętrznie, podział na sztukę romańską i gotycką dopiero zaczynał być postrzegany, a w przypadku wnętrz z obiektami nowożytnymi (od XVI do połowy XVII) obiektywnych i precyzyjnych kategorii na określenie epok stylowych – poza prądownym terminem „renesans” – nie było w ogóle: ani pojęcia baroku, ani manieryzmu, ani też specyficznego „północnego renesansu”. Co więcej, Lenoir dzielił ekspozycję – dość mechanicznie – na stulecia, od XIII do XVII, a nie na epoki stylowe; Du Sommerard zaś grupował przedmioty według ich funkcji lub wartości symbolicznej. *Stil-* czy też *Epochenräume* Bodego były dużo bardziej dokładne, powiązane zwykle z określonym stylem. Tą samą nazwą określa się też odtworzone w muzeum wnętrza przeniesione w całości czy to z chłopskiej chaty, czy z zamku albo pałacu, czy też z domu mieszczańskiego. Te rzeczywiste wnętrza historyczne łączy tyleż pochodzenie, co stylistyczna jednorodność. Ale to Bode pierwszy, jak się zdaje, położył nacisk na aspekt owej historycznej spójności w swych fikcyjnych, rekonstrukcyjnych *Stilräume* i pierwszy zastosował pojęcia stylu i epok kultury do zaaranżowania muzeum. I to zapewne jego przykład zapoczątkował modę na „wnętrza z epoki” w muzeach, zwłaszcza amerykańskich, gdzie do dzisiaj można obejrzeć wiele ich najświetniejszych przykładów.

Życie intelektualne pod koniec XIX wieku toczyło się pod znakiem m.in. narastającego znaczenia nauk społecznych oraz konfliktów ideologii. Historia sztuki nie była oderwana od tych procesów, nawet jeżeli jej przekształcenie z *Geisteswissenschaft* w *social science* nastąpiło ostatecznie dopiero po drugiej wojnie światowej. Już wszakże przed 1914 rokiem niektórzy socjologowie próbowali naświetlić rolę sztuki w społeczeństwie, podczas gdy niektórzy z marksistów starali się wykazać, że usytuowanie artysty w społeczeństwie klasowym

determinuje treść i formę jego sztuki, a ta jest narzędziem walki klas. Wydaje się, że idee te w najmniejszym stopniu nie wpłynęły na muzeum sztuki, ani wtedy, ani później. Wprawdzie po upadku imperium Romanowów i zwycięstwie bolszewików, kiedy również muzea miały zostać zrewolucjonizowane, spróbowano przebudować ekspozycje Ermitażu i Galerii Tretiakowskiej tak, by ilustrowały marksistowsko-leninowską filozofię dziejów, ale nie trwało to długo i próby takie szybko popadły w zapomnienie. Istniała w tym względzie uderzająca różnica między ekspozycjami radzieckich muzeów a podręcznikami szkolnymi, interpretującymi – najczęściej w prosty, zwulgaryzowany sposób – sztukę i jej historię w kategoriach antagonizmu klas społecznych.

Jako problem kuratorski – choć nie bez podtekstów politycznych – kwestia relacji sztuki z jej środowiskiem społecznym znalazła się w centrum debaty podczas przygotowań do otwarcia paryskiego Musée d'Orsay. Rozpoczęły się one w 1978 roku za liberalnej prezydentury Valéry'ego Giscarda d'Estaing, który był inicjatorem projektu. Idąc za radą Dyrekcji Muzeów Francuskich, podjął on decyzję o zachowaniu budynku dworca kolejowego z 1900 roku, od wielu lat zamkniętego i przeznaczanego do rozbiórki. Nowe spojrzenie na XIX wiek, odkryty powtórnie po długim lekceważeniu, pozwoliło docenić piękno tego przykładu architektury industrialnej. Jego szczęśliwe usytuowanie w centrum miasta, na Lewym Brzegu, sprawiało, że idealnie nadawał się na umieszczenie tam muzeum sztuki XIX-wiecznej, głównie francuskiej, celem zmniejszenia tłoku w Luwrze. Muzeum miało obejmować okres od 1848 do 1914 roku, sam w sobie wyróżniony wedle kryteriów politycznych, i składać się z sześciu działów: malarstwa, rzeźby, zdobnictwa, fotografii, grafiki i architektury. Gdy w 1981 roku François Mitterrand został pierwszym socjalistycznym prezydentem Piątej Republiki, do zespołu przygotowującego przyszłe muzeum dołączono specjalistkę od historii społecznej Madeleine Rebérioux. Jej zadaniem było zerwanie z tradycyjnym sposobem ekspozycji i ukazanie dzieł w kontekście rewolucji przemysłowej z jej konfliktami klasowymi, walką polityczną i gwałtownymi zmianami, jakie spowodowała w życiu codziennym.

Gdy muzeum otwarto w 1986 roku, stało się jasne, że te ambitne propozycje przyniosły raczej skromne efekty. Sama autorka podsumowała je w trzech punktach. Pierwszym było wprowadzenie podziału XIX-wiecznej sztuki na dwa okresy, przedzielone latami siedemdziesiątymi – dekadą przełomów zarówno politycznych, jak i artystycznych: upadku Drugiego Cesarstwa i Komuny Paryskiej z jednej strony oraz początku impresjonizmu z drugiej. Podział ten został wpisany w strukturę ekspozycji: dzieła sprzed lat siedemdziesiątych zajmują parter, podczas gdy impresjoniści pokazywani są pod szklanym dachem, gdzie zresztą służy im lepsze oświetlenie. Drugą innowacją była galeria poświęcona prasie codziennej i ilustracji książkowej, czyli ówczesnym mass mediom, istotnym jako przekazniki wyobrażeń, w tym zwłaszcza jako reprodukcje dzieł sztuki. Trzecią – galeria dat, ilustrująca wydarzenia od 1848 do 1914 roku za pomocą plakatów, gazet, fotografii i temu podobnych. Jest oczywiste – i sama autorka tych rozwiązań to zauważyła po otwarciu muzeum – że dla przeciętnego widza, przyjmującego, że o rozkładzie obrazów zadecydowały nie kryteria polityczne czy społeczne, lecz podziały przestrzenne gmachu, historia, jako coś odmiennego od historii sztuki, pozostała albo niedostrzegalna albo odseparowana od samych dzieł i skojarzenie jej z nimi wymagało odeń znacznego wysiłku.

Od otwarcia Musée d'Orsay minęło 38 lat. W historii muzeów był to niezwykle ożywiony czas. Luwr zajął całą przestrzeń pałacu królewskiego, uzyskał przeniesienie Ministerstwa Finansów w inne miejsce, zyskał nowe wejście centralne i stał się Le Grand Louvre – Wielkim Luwrem. National Gallery w Londynie dostała nowe skrzydło – Sainsbury Wing. W Prado przeprowadzono dwa z kilku etapów przebudowy. Muzea berlińskie zostały wreszcie

zjednoczone, Gemäldegalerie wróciła z Dahlem do śródmieścia, a Wyspa Muzeów została poddana kompleksowej restauracji, co w przypadku Neues Museum oznaczało odbudowę z wojennych ruin. Samo Musée d'Orsay przechodzi od 2009 roku renowację, która do 2027 ma przekształcić je w Le Nouvel Orsay². To zaledwie kilka przykładów dotyczących jednych z najstojniejszych muzeów europejskich. O ile nam jednak wiadomo, renowacja, najbardziej nawet radykalna, nigdzie nie szła w parze z próbą zorganizowania ekspozycji stałej tak, by ukazywała związek między metamorfozami sztuki a przemianami w jej środowisku społecznym, politycznym i kulturowym. Innymi słowy, nikt nie próbował rozwiązać w praktyce kuratorskiej starego problemu związku między sztuką a historią. Nikt poza Holendrami.

Doszliśmy zatem do obecnej ekspozycji w Rijksmuseum, która takie rozwiązanie proponuje. Najpierw jednak kilka słów o samej instytucji i jej siedzibie.

W swej długiej historii przeżyło ono trzy epoki rozwoju: „stare” Rijksmuseum z lat 1885–1940; Rijksmuseum powojenne z ok. 1945–1995 i „nowe” Rijksmuseum z lat 2003–2013. Utworzone w 1800 roku w Hadze, w 1808 przeniesione do Amsterdamu i ulokowane najpierw w dawnym Ratuszu (Pałacu Królewskim), potem w pałacu Trippenhuis, wprowadziło się w 1885 roku do neorenesansowego budynku zaprojektowanego przez Pierre'a (Petrusa) Josephusa Hubertusa) Cuypersa. Siedziba muzeum powstała w epoce „odrodzenia narodowego” Holendrów i pełniła trzy symboliczne funkcje. Po pierwsze miał to być Narodowy Pałac Sztuki i Historii, co oddają architektoniczne formy wielkiego gmachu pałacowego w stylu neorenesansu niderlandzkiego. Po drugie była to Świątynia Sztuki i Historii – świątynia katedra o quasi-kościelnej strukturze w środkowej części budynku, na którą składały się: westybul (Wielka Sien) na podobieństwo kruchty albo narteksu, Galeria Honorowa – wielkiej nawy z kaplicami bocznymi oraz wydzielona – niczym prezbiterium ołtarzowe – przestrzeń do ekspozycji *Straży nocnej* Rembrandta (il. 15, 16). Nie bez znaczenia pozostawało tu katolickie wyznanie projektanta, co zresztą, jak i sama koncepcja „muzeum świątyni narodowej”, budziło kontrowersje ówczesnych krytyków i polemistów. Po trzecie Rijksmuseum z paradymskim sklepieniem przejazdem w parterze na osi budowli (il. 15 – górna plansza) miało być symboliczną Bramą Miasta, położoną na południowej granicy historycznego XVII–XVIII-wiecznego Amsterdamu. Drugą analogiczną bramą miasta miał być od północy, od strony portu, gmach kolejowego Dworca Centralnego (Centraal Station), wzniesiony także przez Cuypersa. Oba budynki ujmowały stare średniowieczne i XVII–XVIII-wieczne miasto w mocne kleszcze emblematyczno-symbolicznej architektury w „narodowym” stylu, tworząc oś biegnącą od gmachu Industrii do gmachu Historii i Sztuki. W swym wnętrzu zaś muzeum rozwijało opowieść o dziejach Holendrów poprzez ekspozycję ich „narodowej” sztuki, pojmowanej jako symptom historii.

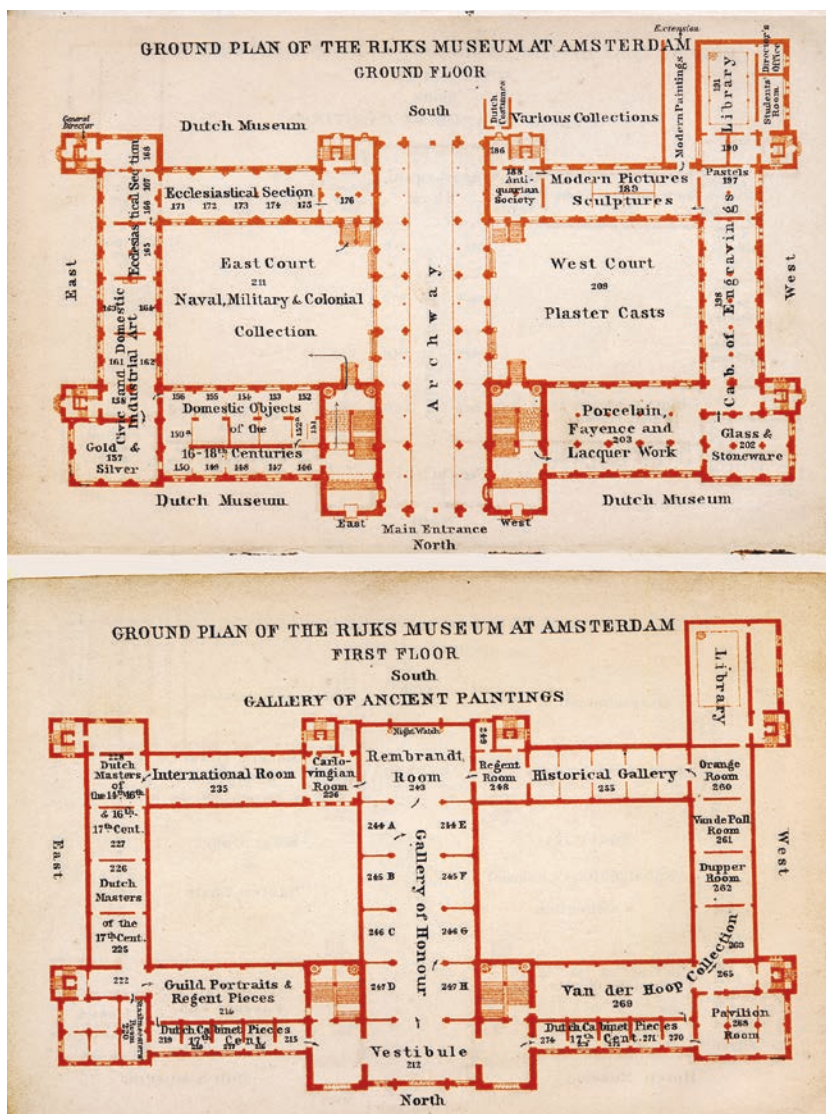
² Program „Orsay grand ouvert” został inaugurowany w 2009, a pierwsze nowe galerie otwarto w październiku 2011. Celem projektu jest dostosowanie muzeum do masowej frekwencji i usprawnienie przepływu zwiedzających, m.in. poprzez renowację dziedzińca, przebudowę hali wejściowej, powiększenie przestrzeni recepcyjnej. Jednocześnie postępuje reorganizacja wnętrza stałej ekspozycji oraz tras zwiedzania przeprowadzana pod hasłem włączenia w nią problemów współczesności. Ekspozycje, prezentowane wcześniej w sekwencji kolejnych kierunków artystycznych, zostaną uporządkowane tematycznie, akcentując wydarzenia i zjawiska końca XIX i początków XX wieku, mające odniesienia do dzisiejszego społeczeństwa, takie jak: demokracja, kolonizacja, początki globalizacji, ruchy rewolucyjne, stosunek do natury w epoce ery przemysłowej, postęp naukowy, emancypacja kobiet. Finał programu modernizacyjnego nastąpi w 2027, kiedy w pobliskim Hôtel Maillay-Nesle otwarte zostanie centrum badawcze Le Centre de ressources et de recherches – Daniel Marchesseau.

Po drugiej wojnie światowej, aż po lata dziewięćdziesiąte XX wieku, następowały w Rijksmuseum dalekosiężne zmiany i pojawiły się dotkliwe problemy. Budynek zaczął nastroić problemy eksploatacyjne, a jego stan techniczny był coraz gorszy. Przejazd na osi gmachu, pod Galerią Honorową, uległ degradacji. Brak było funkcjonalnego wejścia i hallu, a także odpowiedniej przestrzeni do magazynowania dzieł dla powiększającej się kolekcji, a wraz z upływem czasu stan ten tylko się pogłębiał. Wprowadzano więc nowe, prowizoryczne podziały wnętrza, a dziedzińce zabudowano tymczasowymi ściankami i ekranami ekspozycyjnymi. W wyniku przeróbek i remontów przestrzeń ekspozycyjna utraciła wyraźny plan, powstał istny labirynt większych i mniejszych sal, w którym zwiedzający gubili się. Nowa estetyka holenderskiego i międzynarodowego modernizmu uznała wyrazistą dekorację i architekturę z epoki Cuypersa za przebrzmiałą, zamalowano więc XIX-wieczne freski i dekoracje, tworząc

il. 15 | fig. 15

Rijksmuseum w Amsterdamie, przyziemie i główne piętro z Westybulum, Galerią Honorową i Salą Rembrandta („Salą Straży Nocnej”), plan z przewodnika Baedekera z 1905 roku
 | The Rijksmuseum in Amsterdam, ground floor and main floor with the Vestibule, the Gallery of Honour and the Rembrandt Room (*The Night Watch* Gallery), plan from a 1905 Baedeker guide

foto: | photo domena publiczna



il. 16 | fig. 16

Galeria Honorowa
(*Eregalerij*)
w Rijksmuseum
w 1907 roku | The
Rijksmuseum's Gallery
of Honour (*Eregalerij*)
in 1907, aranżacja
| arranged by Pierre
Cuypers, 1885

fot. | photo domena
publiczna



surowe, białocienne wnętrza w white-cube'owej stylistyce. Między latami pięćdziesiątymi a siedemdziesiątymi zmieniono koncepcję narracji, tak że Cuypersowską historię narodową zastąpiono prezentacją stylów, artystów i szkół artystycznych, czyli ewolucyjną historią sztuki.

W 2003 roku, w momencie rozpoczęcia prac nad nowym Rijksmuseum, zburzono wtórne podziały, podjęto pełną przebudowę i renowację konserwatorską zabytkowego gmachu głównego i budynków pobocznych. Modernizacja, planowana na pięć lat, trwała dziesięć. Huczne otwarcie nastąpiło 13 kwietnia 2013 roku, czyli w Dzień Urodzin Królowej, narodowe święto Holendrów.

Nowe Rijksmuseum deklaruje się jako instytucja narodowa propagująca historię nacji Niderlandczyków i Holendrów. W jego manifestie (*Misji*) czytamy: „Jako instytucja narodowa, Rijksmuseum oferuje reprezentatywny przegląd holenderskiej sztuki i historii począwszy od średniowiecza, a także najważniejszych aspektów sztuki europejskiej i azjatyckiej”. Jego wyróżnikiem na tle innych muzeów i galerii narodowych było i jest dziś na nowo to, że od początku łączyło w sobie profile muzeum historycznego i artystycznego. Obecnie znów ma dawać rekonstrukcję (a w istocie – konstrukcję) dziejów narodu, w której sztuka odgrywa kluczową rolę, nie tylko jako ilustracja historycznych zdarzeń, ale jako podstawowy element holenderskiej tożsamości. Tym, co ma być esencją narodowości Holendrów, „holenderskości” w ogóle, jest ich sztuka, zwłaszcza malarstwo, szczególnie zaś to z epoki Rembrandta i Vermeera. W istocie jest to powrót do myśli historiozoficznej XIX i wczesnego XX wieku, jaką znamy z pism Conrada Busken-Hueta, Petera Lodewijka Mullera, Petrusa Johannes Bloka, a potem Frederika Schmidta Degenera i Johana Huizingi – do esencjonalistycznego stereotypu o tym, że zarówno Rembrandt, jak i mali mistrzowie są wcieleniem „holenderskiej

duszy”, czy raczej „ducha holenderskości”. Rzec by można w dużym uproszczeniu, że nie posiadając w swym dziedzictwie wielkiej literatury jak Francuzi, wielkiej opery jak Włosi, wzniosłej filozofii i muzyki jak Niemcy, Holendrzy mają wielkie malarstwo złotego wieku. A w nim zobrazowali inne (często tylko domniemane lub życzeniowe) składniki swej tożsamości: parlamentaryzm i demokrację, mieszczański etos obywatelski, tworzenie i poszanowanie prawa, tolerancję religijną, solidaryzm społeczny, racjonalizm i pragmatyzm działania, kupiecko-bankierską przedsiębiorczość i innowacyjność oraz rzemieślniczą operatywność i sprawność, kapitalistyczny liberalizm i dbałość o pomnażanie dobrobytu, nacisk na postęp w nauce i technologii, meliorację środowiska, w tym zwłaszcza umiejętność opanowania morza i wód śródlądowych.

Wróćmy do głównego tematu – relacji między sztuką a historią w narracji kuratorskiej. Rozwiązanie tego problemu jest w nowym Rijksmuseum wpisane w układ kondygnacji (il. 17). W przyziemiu pokazywana jest sztuka chrześcijańska w katolickim wydaniu, z pewnymi lokalnymi, niderlandzkimi swoistościami (wieki XII–XVI). Na kolejnych piętrach zaczynamy patrzeć na sztukę tworzoną w kraju protestanckim i mającą silną specyfikę narodową. Jednakże, jeśli podążamy za następstwem kondygnacji, najpierw, na pierwszym piętrze, oglądamy sztukę wieków XVIII i XIX, a na drugim cofamy się do XVII wieku, by na trzecim przeskoczyć do XX stulecia. Powód tej niezgodności między rozwarstwieniem przestrzennym gmachu a porządkiem czasowym ekspozycji jest oczywisty – jest nim umiejscowienie na drugim piętrze Galerii Honorowej z jej kulminacją – *Strażą nocną* Rembrandta (il. 18), jedynym obrazem, który nie zmienił swego pierwotnego położenia. Na skutek tego ekspozycja zgodna jest z chronologią tylko na każdym piętrze z osobna, ale nie w muzeum jako całości.

Zgodność taka jest warunkiem koniecznym zintegrowania historii z wystawą sztuki, acz sama w sobie pozostaje warunkiem niewystarczającym. Trzeba jeszcze w dukt opowieści o sztuce wprowadzić wydarzenia historyczne, osobistości, grupy społeczne, instytucje, obyczaje, przekonania itd. Jest to szczególnie uderzające w głównej części muzeum, poświęconej sztuce holenderskiej końca XVI i XVII wieku (il. 18, 19). Urządzono ją na sposób, który wydaje się bardzo holenderski: bez nacisku, niesystematycznie, a jednak z wyraźnym zamiarem zapoznania widza z głównymi postaciami i wydarzeniami Niderlandów złotego wieku, uświadomienia mu centralnego miejsca zajmowanego przez morze w gospodarce i polityce kraju, ekspansji kolonialnej i rozwarstwienia społeczeństwa holenderskiego, zwłaszcza roli

RIJKS MUSEUM



il. 17 | fig. 17

Schemat układu
galerii w Rijksmuseum
| Gallery layout
at the Rijksmuseum

fot. | photo domena
publiczna



il. 18 | fig. 18

Galeria Honorowa w Rijksmuseum w 2013 roku | The Rijksmuseum's Gallery of Honour in 2013, aranżacja | arranged by Cruz y Ortiz Arquitectos (Antonio Cruz, Antonio Ortiz), 2003–2013

fol. I photo RMA, domena publiczna

miejskich patrycjuszy jako siły politycznej i patronów sztuki. Czy kuratorom udało się wsączyć nieco historii w głowy widzów, niechętnych dzisiaj jakimkolwiek patrzeniu w głąb historii, trudno orzec. Ocena wpływu ekspozycji na opinię publiczną wymagałaby złożonych badań psychologicznych. Jako że byłyby one bardzo kosztowne, zapewne nigdy nie dowiemy się, czy widzowie wychodzą z wystawy z inną wizją holenderskiego złotego wieku niż ta, z którą przyszli. Powiemy tu zatem jedynie o tym, co wydaje się specyfiką tej ekspozycji: o połączeniu, jakie próbuje ona ustanowić pomiędzy sztuką i historią.

Sztuka słusznie zajmuje centrum – Galerię Honorową, obecną pod tą samą nazwą od początku istnienia muzeum. Kulminacją jest tu *Straż nocna* Rembrandta, do której widz dociera po obejrzeniu szeregu arcydzieł najslawniejszych malarzy holenderskiego złotego wieku, takich jak Frans Hals, Jan Steen, Pieter Saenredam, Pieter de Hooch, Jacob van Ruisdael,



Johannes Vermeer i Rembrandt; umieszczono tu również wybór najlepszych martwych natur. Po obu stronach Galerii Honorowej ciągi sal poświęcone procesom historycznym przeplatają się z tymi, które naświetlają zjawiska artystyczne. A zatem strona opowiadająca o pierwszej połowie XVII wieku zaczyna się od „Narodzin republiki”, po czym następują: „Gabinet osobliwości”, „Wpływ flamandzki”, „Walka o władzę w nowej republice”, „Gabinet rysunków i grafiki” i wreszcie „Holandia za morzem”. Podobnie strona poświęcona drugiej połowie XVII wieku zaczyna się od „Potęgi morskiej” (il. 19) i prowadzi przez „Medale i monety” i „Italianizm” do „Mieszczan u władzy”, a następnie przez „Dom miejski” i „Domki dla lalek” – dwie prezentacje życia mieszczańskiego – do innego gabinetu rysunkowo-graficznego i do działu „Wilhelm i Maria” (tj. Wilhelm III Orański i Maria Henrietta Stuart). Takie przeplecenie przestrzeni, w których nacisk kładziony jest na historię, z przestrzeniami zorientowanymi bardziej na zjawiska artystyczne ma na celu, jak się zdaje, zintegrowanie wydarzeń artystycznych i politycznych, pokazanie, że jedno i drugie były wyrazem tego samego społeczeństwa, jego jedności w obliczu zagrożeń z zewnątrz i niekiedy gwałtownych sporów wewnętrznych.

Współistnienie historii i sztuki widoczne jest zresztą w każdej sali, czasem nawet w pojedynczej gablocie czy wręcz pojedynczym eksponacie. Tak jest z obrazami przedstawiającymi wydarzenia o doniosłym znaczeniu dla historii Niderlandów: abdykację Karola V, wybuch

il. 19 | fig. 19

Galeria holenderskiej historii i sztuki XVII wieku w Rijksmuseum, sala w dziale „Potęga morska” na pierwszym piętrze | The gallery of 17th-century Dutch history and art at the Rijksmuseum, gallery in the “Sea Power” section on the first floor

fot. I photo domena publiczna

ikonoklazmu, morską i lądową wojnę z Hiszpanią, podpisanie traktatu westfalskiego czy zabójstwo braci de Witt. Jest tak zwłaszcza w przypadku portretów postaci historycznych – Wilhelma I Orańskiego, Constantijna Huygensa, Jana Uytenbogaerta, Johana Mauritsa van Nassau-Siegen i innych, a także autoportretów artystów. Podobnie rzecz ma się z podobiznami mniej znaczących postaci i z grupowymi portretami oddziałów straży miejskiej, urzędników magistratu czy instytucji charytatywnych. Wszystkie te obrazy należą jednocześnie do sztuki i do historii. Są projekcjami przeszłości na teraźniejszość: przedstawiają wydarzenia tak, jak współcześni uważali, że należy je przedstawić, i pokazują osobistości tak, jak chciały być zapamiętane. Są ikonicznymi odpowiednikami słownej narracji: wspomnień, kronik, historyograficznych opowieści i książek.

Przeszłość jest wszelako obecna w przestrzeniach Rijksmuseum nie tylko poprzez media obrazowe. Uobecniają ją również różne relikty-relikwie – przedmioty reprezentujące wydarzenia i postaci historyczne, ponieważ uważa się, że każdy z nich związany jest bezpośrednio z danym wydarzeniem czy postacią. Z przeszłością łączy je relacja nie podobieństwa, lecz przylegania, przestrzennej styczności, fizycznego kontaktu. Działo używane podczas wojen z Hiszpanią (il. 19), kufer na książki Hugona de Groota, laska van Oldenbarnevelta i miecz katowski, którym go zgładzono, wełniane czapki wielorybników, puchar admirała de Ruytera – wszystkie te rzeczy zawdzięczają swe znaczenie i wartość nie walorom artystycznym, lecz wyłącznie temu, że tradycja ustna lub pisemna łączy je z wydarzeniami lub osobami, których pamięć, przechowywana przez stulecia, stała się częścią narodowej tożsamości Holendrów. Istnienie takiej tradycji jest w ich przypadku niezbędne, kieruje ona bowiem wzrokiem widza, określa przekaz przedmiotu, a wiążąc go z nazwiskiem i datą, budzi oczekiwanie, które może zostać zaspokojone jedynie poprzez kontakt z obiektem. Bez tradycji zabytkowy relikw nie byłby reliktem.

Jeszcze inna kategoria obiektów łączy sztukę z historią. Szklane, ceramiczne i porcelanowe naczynia, wyroby ze srebra i złota, biżuteria i obiekty złotnicze, meble, ubiory, tkaniny, zabawki i temu podobne są zarazem dziełami sztuki i zabytkami historycznymi, zwłaszcza kiedy – a jest to częsty przypadek – znamy ich dawnych właścicieli. Odzwierciedlają one ich pozycję w hierarchii gustu, zamożności i władzy, wyrażającą się w zdolności nabywania przedmiotów będących efektem długiej i mozolnej pracy, przywiezionych z dalekich i niebezpiecznych wypraw albo zdobytych jako łup wojenny. Są niczym okna otwarte na przeszłość, ukazują różnicowanie dawnego społeczeństwa i w ten sposób dopełniają przekaz obrazów, które, gdy tylko na nie spojrzymy, od razu przeciwstawiają mieszczan, odzianych w wystawne jedwabne szaty i pozujących w bogato zdobionych wnętrzach, chłopom i plebejuszom w ubraniach z surowego płótna, pijącym i jedzącym w tavernach i zamtuzach. Tak jak historyczne relikty, zrekonstruowany gabinet osobliwości czy model statku, wszystkie te przykłady sztuk zdobniczych wchodzą w wizualną interakcję z obrazami i dużo rzadszymi rzeźbami, nawet bez świadomej próby odniesienia jednych do drugich, po prostu za sprawą obejmującego je razem pierwszego spojrzenia. Tym sposobem zostaje istotnie ustanowione pewne połączenie między sztuką a jej pierwotnym otoczeniem. Czy widz je zapamiętuje i dokonuje nad nim refleksji po wyjściu z muzeum, tego już nie wiemy.

Mimo tego zastrzeżenia jest pewne, że aranżacja piętra poświęconego holenderskiemu malarstwu złotego wieku jest sukcesem nie tylko dlatego, że przyciąga bezprecedensową liczbę widzów, stanowiących żywy dowód jej skuteczności. Jest sukcesem również z czysto intelektualnego punktu widzenia, jako przykład muzeografii integrującej sztukę z historią: z polityką, życiem społecznym, kolonializmem, wojnami. Rodzi się pytanie, czy możliwe byłoby powielenie tego modelu gdzie indziej. Wydaje się, że we Włoszech, Francji, Hiszpanii czy

w habsburskich Niderlandach obrazy z tego samego okresu były o wiele częściej religijnymi czy mitologicznymi *storiami*. Były w istocie produktami systemu, w którym dwór, Kościół i arystokracja odgrywały wiodącą rolę w patronacie artystycznym. Pejzaż i malarstwo rodzajowe sytuowane były w tych krajach na dole hierarchii przedstawień obrazowych, której szczyt zajmowało malarstwo „historii”, co w istocie oznaczało opowieści o bogach i herosach z mitologii antycznej lub postaciach z chrześcijańskiej *historia sacra*, a nie pokazanie prawdziwych wydarzeń historycznych. Skutkiem tego relacja pomiędzy malarstwem a historią była o wiele bardziej skomplikowana niż w XVII-wiecznych Niderlandach. Wprawdzie, jak wykazał już John Michael Montias w książce *Artists and Artisans in Delft: A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century* (1982), historie religijne i mitologiczne w latach 1580–1680 wciąż stanowiły procentową większość całej holenderskiej produkcji malarskiej, to jednak przedstawienia wydarzeń z historii Niderlandów – starożytnej, średniowiecznej i współczesnej – stały się regularnym i popularnym gatunkiem tematycznym, podczas gdy w sztuce innych krajów ikonosfera historii narodowej pozostała zjawiskiem znikomym.

Należy również wziąć pod uwagę wspomnianą specyfikę Rijksmuseum, które zawsze było przede wszystkim muzeum sztuki holenderskiej. Dzieła zagraniczne nigdy nie ważyły wiele w jego kolekcji, w porównaniu z powszechnie uznanymi arcydziełami krajowymi. Ta jednorodność zbiorów sprawiła, że powiązać sztukę z historią było tu łatwiej, niż miałoby to miejsce w muzeum encyklopedycznym, takim jak Luwr, Prado czy londyńska National Gallery, gdzie prezentowanych jest wiele „szkół” malarstwa i gdzie z tego właśnie powodu jedyną stosowną historią byłaby historia ogólnoeuropejska. Lecz nawet jeżeli nie wydaje się, by rozwiązania przyjęte w Rijksmuseum mogły być bezpośrednio skopiowane gdzie indziej, to wierzę jednak, że mogą zainspirować próby historycznej kontekstualizacji dzieł sztuki stosownie do specyfiki danego muzeum: jego siedziby, zbiorów, publiczności. To jednak rodzi pytanie: po co? Ludzie chodzą do muzeów sztuki dla przyjemności oglądania oryginalnych dzieł. Wiara w ich autentyczność, w to, że nie są współczesnymi kopiami, w to, że bez większych zmian przetrwały od czasu swego powstania, i w to, że przechowały w sobie coś z dotyku artystów, którym są przypisywane – to właśnie, jak się zdaje, jedna z głównych motywacji kierujących ludźmi odwiedzającymi muzea. W przeciwnym razie zadowoliliby się dobrymi reprodukcjami albo po prostu obrazami na ekranie komputera.

Dla niektórych autorytet muzeum jest wystarczającym potwierdzeniem ich wiary w autentyczność wystawianych dzieł. Inni pytają o więcej. Chcą argumentów, które tę wiarę dodatkowo podeprą. Chcą wiedzieć, dlaczego kuratorzy twierdzą, że dane dzieło stworzył dany artysta. Chcą dowiedzieć się, jak doszli oni do tego, że dzieło przedstawia to, co według nich przedstawia. Skąd ich pewność, że nie zmieniło się ono od czasu swego powstania? Lista takich pytań jest oczywiście dłuższa. By być wiarygodnym, muzeum musi na nie odpowiedzieć. I to nie tylko w katalogach i innych publikacjach, lecz także w samej ekspozycji, poprzez jej aranżację i napisy towarzyszące eksponatom. Ale to nie wszystko. Znajomość biografii artysty będącego autorem dzieła, na które patrzymy, tożsamości osoby czy instytucji, która je zamówiła, politycznych, społecznych i innych okoliczności, w których powstało i które wycisnęły na nim swe piętno – wszystko to wzbogaca odbiór dzieła, ponieważ zwiększa wrażliwość na detale, kieruje spojrzenie na aspekty, które w przeciwnym razie zostałyby przeoczone, pozwala zrozumieć coś, co inaczej pozostałoby zagadką. Im więcej o dziele sztuki czy jakimkolwiek eksponacie muzealnym wiemy, tym uważniej na nie patrzymy. Być może wiedza historyczna wcale nie zabija przyjemności estetycznej, a raczej wzmacnia ją, ożywia i dopełnia, budząc pragnienie ponownego jej doświadczania.

Postscriptum postkolonialne

W rozważaniach nad związkami między historią a sztuką w ekspozycjach muzeów, powstałych w dawnych mocarstwach kolonialnych, nie da się pominąć kwestii eksploatacji terytoriów zamorskich. Tu bowiem żywa historia przedmiotów zderza się z muzealniczym traktowaniem ich jako obiektów artystycznych – okazów piękna, kunsztu, sztuki, wyabstrahowanych z kontekstu dziejów danego ludu, społeczeństwa czy cywilizacji. Albo też co najwyżej – jako okazów egzotyki, kuriozów. Nie miejsce tu na relacjonowanie obszernej refleksji uczonych nad genezą „egzotyizmu” i „orientalizmu”, „prymitywizmu” i „naturalizmu” życia „dzikich” – postaw w nowożytnej filozofii i polityce europejskiego Zachodu utrwalonych przez pisarzy oświecenia w redakcji sentymentalnej (Louis-Armand de Lahontan, Louis-Antoine de Bougainville) bądź naukowej (Guillaume Raynal), a także przez głosicieli etycznego naturalizmu (Alexander Pope, Lord Shaftesbury, Benjamin Franklin) oraz czołowych filozofów francuskiego encyklopedyzmu: Diderota, Woltera i Rousseau. Nie miejsce tu też na szerszą dyskusję nad wykluczeniem kolonialnych Innnych z pojęcia „nowoczesności” jako formacji intelektualnej i struktury społecznej („Nowoczesnej Konstytucji” według Bruno Latoura). Ma ona korzenie w nowożytnym renesansie, erze odkryć geograficznych i naukowych, a ustanowiona została właśnie w Wieku Rozumu i epoce oświecenia, czyli filozofii i nauce XVII i XVIII stulecia. I trwa w najlepsze po dziś dzień, mimo postmodernistycznej krytyki. Opiera się na paradygmacie Zachodu jako cywilizacji ciągłej zmiany, rozwoju, wzrostu i postępu, stałej melioracji i modernizacji, scjentyzmu i racjonalizacji nauki, wynalazczości i odkrywczości, podboju przyrody przez technologię, technicyzacji i mechanizacji życia, urbanizacji i kapitalizmu, kolonizacji i homogenizacji kultur, globalizacji lub glocalizacji. A wszystko to ma być „ludom pierwotnym” obce. Bez rozwoju i postępu nie mogą mieć swej historii, bez historii nie mają imion, są tylko zbiorczą masą – „ludem” czy „plemieniem”. Nowoczesność jest procesem „odczarowywania świata” (*Entzauberung der Welt*), jak go nazwał wielki klasyk socjologii, Max Weber, tak też o nim pisali twórcy „szkoły frankfurckiej”, Theodor Adorno i Max Horkheimer, i tak głosi współczesny myśliciel francuski Marcel Gauchet. „Odczarowanie świata” oznacza postępującą racjonalizację i instytucjonalną formalizację społeczeństw, ufundowanych na podstawach nauki, a nie wierzeń i rytuałów, podań i zwyczajowych tradycji, religii lub magii. W „świecie odczarowanym” nie mieści się oczywiście „świat prymitywu”, poddawany zaborczej okcydentalizacji.

Homi K. Bhabha w *The Location of Culture* (1994) stwierdza, że jak długo zachodnia mentalność i światopogląd oparte będą na widzeniu oddzielnych, nierównych sobie kultur, a nie na postrzeganiu świata ludzkiego jako całości wzajemnie powiązanych wspólnot, tak i pokutować będzie wiara w istnienie wyimaginowanych ludzi i miejsc: „świata ludów pierwotnych”, „świata arabskiego”, „Czarnej Afryki”, „Drugiego” czy „Trzeciego Świata”. I będzie też pokutować mit o „cywilizowaniu dzikich”, wprowadzony przez ideologów chrześcijańskiego misjonarstwa, zarówno katolickiego, jak i protestanckiego. Mimo głośnych publikacji anty- i postkolonialnych, które tak silnie naznaczyły współczesną filozofię, socjologię i politologię, ale także popularną publicystykę, ekipa Nowego Rijksmuseum początkowo przemilczała problem kolonializmu mentalnego, nadal żywego w Holandii. I znów, problem relacji między sztuką (tu: „zamorską”) a historią (kolonialną) przejawiał się w przestrzeni: w rozdysponowaniu zbiorów pomiędzy budynkami.

W 2013 roku ważna kolekcja muzeum została umieszczona w osobnym budynku, o odrębnej formie i innej zasadzie ekspozycji – Pawilonie Azjatyckim (II.20). Ta osobność wydaje się symptomatyczna. Po pierwsze – znamienita dla konserwatywnego, raczej centro-prawicowego

światopoglądu większości społeczeństwa holenderskiego. Po drugie – niejako bezpieczna dla jego tożsamości. Separuje bowiem problem dawnego kolonializmu od „zasadniczego nurtu” historii, ukazywanej w gmachu głównym. Obie historie – narodu w granicach historycznego kraju i państwa (federalnej republiki prowincji, potem królestwa) i cywilizacji podległych jego kolonialnej ekspansji – pozostają przestrzennie rozdzielne. Pawilon Azjatycki, choć jego wyodrębnienie miało być gestem antykolonialnym: wyrazem uznania kulturowej odrębności i niezawisłości dawnych kolonii, nie ujawnia tego, jak zawarte w nim zbiory „orientalne” znalazły się w Holandii i Amsterdamie; że są w głównej mierze wynikiem podboju Indonezji i Ceylonu oraz prób ekonomicznej kolonizacji Indochin, Chin i Japonii. Zgryźliwie mówiąc, pawilon jest dla Azjatów, gmach główny dla Holendrów (i „białych” turystów), tak jakby ci pierwsi nie byli prawdziwymi obywatelami Królestwa Niderlandów, choć Indonezyjczycy i Holendrzy mieszanego indonezyjsko-niderlandzkiego pochodzenia (Indosi) stanowią ok. 12 procent tego społeczeństwa (ok. 2,2 mln ludzi na 17,8 mln ogółu mieszkańców). Pawilon Azjatycki jest niezwykle piękny architektonicznie i wystawienniczo, zachwyca wyrefinowaniem estetycznym, ale ideowo stanowi kontrowersyjny problem.



il. 20 | fig. 20

Pawilon Azjatycki przy Rijksmuseum w Amsterdamie
| The Asian Pavilion at the Rijksmuseum in Amsterdam, proj. | designed by Antonio Cruz, Antonio Ortiz, 2013

fot. | photo RMA, domena publiczna



W samym gmachu głównym dzieje kolonizacji wschodnioindyjskiej są, owszem, prezentowane (aczkolwiek tylko sygnalnie), lecz wydzielono je z historii Niderlandów i umieszczono w bocznych gabinetach, poza zasadniczym nurtem narracji, podczas gdy w głównych salach galerii dominuje wątek chwały zamorskiej żeglugi i handlu. Daje to wrażenie pęknięcia w ekspozycyjnej opowieści: postkolonialny wątek „ekspiacyjny”, pokazany pobocznie, kłóci się z gloryfikacją potęgi morskiej dawnej Republiki i jej kompanii indyjskich. O ile w Pawilonie Azjatyckim cywilizacje wschodnie pokazywane są jako wielkie i godne podziwu kultury o własnej historii i sztuce, to w ciągach ekspozycyjnych budynku głównego występują jedynie jako przedmiot kulturowej ekspansji Holendrów, pozbawione podmiotowości. Nie mają tam swej historii, ani swej nauki, techniki, religii, kultury, sztuki; oglądamy je tylko oczami holenderskich eksploratorów, a tych z kolei nie widzimy oczami Azjatów. Jest to niestety zgodne z tradycyjnym kolonialnym dyskursem europocentrycznym, który kulturom „pierwotnym”, „prymitywnym”, „tubylczym”, „plemiennym” odmawiał historii, pozostawiając im jedynie estetyczną jakość artefaktów, funkcjonujących rzekomo poza czasem, poza jakąkolwiek chronologią przemian społecznych. „Pierwotny” („prymitywny”) znaczyło „niezmienny”, „odwieczny”, „prymarny”, „chtoniczny”, a więc pozbawiony prawa do rozwoju i postępu.

Można by rzec, że pod tym względem nowe Rijksmuseum pozostało, może i niezamierzenie, symptomem imperialno-kolonialnego myślenia i dopiero ostatnie lata przyniosły rewizję tego podejścia. Podjęto próby rearanżacji wystawy stałej w gmachu głównym, mającej unaocznic kolonialne karty historii Holandii. W ramach programów „Adjustment of Colonial Terminology” (od 2015) oraz „Dutch Revision Project – Rijksmuseum” (2017–2022) opracowano sposoby opisu i komentarze do pokolonialnych eksponatów oraz nowe trasy zwiedzania: „Rijksmuseum & Slavery” oraz „Colonial Past”. W 2017 roku muzeum rozpoczęło przegląd proveniencji zbiorów, współpracując z badaczami z Indonezji, Sri Lanki i innych postkolonialnych państw. Dwa lata później Ministerstwo Edukacji, Kultury i Nauki (OCW) ustanowiło projekt „Provenance Research on Objects of the Colonial Era” (PPROCE). Był to partnerski program Rijksmuseum, Instytutu Badań nad Wojną, Holokaustem i Ludobójstwem (Instituut voor Oorlogs-, Holocaust en Genocidestudies, NIOD) oraz Nationaal Museum van Wereldculturen (NMVW, Narodowego Muzeum Kultur Świata, grupującego Tropenmuseum – Muzeum Tropików w Amsterdamie, Afrika Museum w Berg en Dal oraz Museum Volkenkunde – Muzeum Etnograficzne w Lejdzie). Został ukończony w 2019 roku. Jego celem było ustalenie metodyki badań proveniencyjnych, w ścisłej współpracy z krajami pochodzenia dzieł, z myślą o ich ewentualnej restytucji. Pierwsze sześć zabytków – zrabowane w 1765 roku w Kandzie okazy broni paradnej – zwrócono rządowi Sri Lanki, dawnego Cejlonu, 10 lipca 2023 roku. Decyzję podjęła nie dyrekcja muzeum, lecz minister kultury i mediów Królestwa Niderlandów. Łącznie z holenderskimi instytucjami do pierwotnych właścicieli w Azji Południowo-Wschodniej (głównie Indonezji) powrócić ma 478 obiektów (tzw. Skarb z Lombok, cztery posągi z Singasari, keris z Klungkung oraz dzieła balijskiej sztuki współczesnej z kolekcji Pita Maha). Szacuje się, że Holandia ma w różnych zbiorach około 270 000 obiektów z epoki kolonialnej. Rijksmuseum dyskutuje o rewindykacji dalszych dziesięciu przedmiotów do miejsc ich pochodzenia, ale uważa się, że w jego kolekcji znajduje się około tysiąca takich przedmiotów.

Muzeum ogłosiło, że zamierza przekazać Indonezji sprowadzone z niej niegdyś dzieła sztuki, a zarazem wprowadziło w życie program „Pressing Matter”, zakrojony na lata 2021–2025, realizowany z funduszy Narodowej Agencji Naukowej (NWA) we współpracy z amsterdamskim Vrije Universiteit, Narodowym Muzeum Kultur Świata, Muzeum Bronbeek, Muzeum Vrolijk

il. 21 | fig. 21

Pawilon Azjatycki przy Rijksmuseum w Amsterdamie
| The Asian Pavilion at the Rijksmuseum in Amsterdam, wnętrze | interior, proj. | designed by Antonio Cruz, Antonio Ortiz, 2013

fot. | photo RMA, domena publiczna

oraz muzeami uniwersyteckimi w Utrechcie i Groningen. Chodzi w nim o wynalezienie bliżej niesprecyzowanych „nowych teoretycznych modeli wartości i własności” i „nowych form restytucji”, które wykraczają poza obecne unormowania prawne. I znów zgryźliwy komentarz: czy aby nie chodzi o to, by „zwrócić, nie oddając”, zachować, przekazując formalne prawo własności? Głosi się „zmianę podejścia do restytucji dziedzictwa”, potrzebę wypracowania teorii kulturowego „potencjału” obiektów dla wspólnej tradycji i dla obu dziedzictw z osobna. Jesteśmy w połowie trwania tego projektu, a nadal nie wiadomo, co by to miało praktycznie znaczyć. Póki co postkolonialna rewindykacja pozostaje głównie w sferze werbalnej.

Bardziej praktyczne wyniki programów, projektów i akcji stanowią zmiany w ekspozycji. W wyniku akcji „Rijksmuseum & Slavery” dodanych zostało do obiektów w galeriach 77 plansz z krótkimi komentarzami. Wszystkie skupiały się na kolonialnej potędze Holandii, nierozdzielnie związanej z systemem niewolniczym. Jedne opowiadały krótkie historie ludzi, którzy pod rządami holenderskimi zostali zniewoleni i zmuszeni do pracy, a ich status zredukowany do przedmiotów użytkowych bądź zwierząt roboczych, inne przedstawiały ludzi, którzy czerpali korzyści z niewolnictwa, jeszcze inne tych, którzy je zwalczali. Znajdowały się one w przestrzeni wystawienniczej przez rok od czerwca 2021 do lutego 2023 roku, najpierw towarzysząc wystawie czasowej *Niewolnictwo* (2021), potem już niezależnie od niej. *Niewolnictwo* było drugą z serii wystaw rozliczeniowych w Rijksmuseum. Pierwszą była *Dobra Nadzieja: Afryka Południowa i Holandia od 1600 roku* (2017), ostatnią *Revolusi! Indonezja niepodległa* (2022–2023), poświęcona wyzwoleniczemu powstaniu w tym kraju w latach 1945–1949.

Kontekst dla tej triady pokazów stanowi wzmożenie badań nad niechlubną przeszłością kolonialną Holandii i uprawianym przez nią na gigantyczną skalę handlem czarnymi niewolnikami od 1624 do 1863 roku – studiów skutkujących także wystawami w innych muzeach kraju: *Zmiana wizerunku: W poszukiwaniu Johana Mauritsa* w Mauritshuis w Hadze (2019) oraz *Czarnoskórzy w czasach Rembrandta* w Rembrandthuis w Amsterdamie (2020). Ta pierwsza pokazała kolekcję sławnego gubernatora holenderskiej Brazylii, Johana Mauritsa van Nassau-Siegen nie w kontekście jego powszechnie uznawanej roli inicjatora badań przyrodniczo-etnograficznych i rzutkiego organizatora życia gospodarczego w południowo-amerykańskim terytorium zamorskim, lecz jako protektora i beneficjenta transatlantyckiego handlu niewolnikami. Wystawa w Rembrandthuis niosła zaś przesłanie poniekąd odwrotne od przekazu krytycznych ekspozycji Rijksmuseum, zwłaszcza *Niewolnictwa*. Na podstawie archiwalnych odkryć promowała wiedzę o istnieniu wolnej czarnej społeczności w Amsterdamie, jaka żyła na i wokół Jodenbreestraat (ulicy, przy której mieszkał Rembrandt) w latach 1630–1660. Wystawa oddzielała, zgodnie zresztą z faktami, obraz owych wolnych Afrykanów (nielicznych wprawdzie) od zakorzenionych w ówczesnej sztuce holenderskiej stereotypów czarnego niewolnika i „Murzyna” („Maura”) jako figury ze świata egzotyki. Niewątpliwie to odkrycie afrykańskiego siedliska w metropolii Republiki Zjednoczonych Prowincji było sensacją w badaniach historycznych, ale i przyniosło Holendrom swoistą ulgę: „Jednak byliśmy społeczeństwem tolerancyjnym i otwartym!” Ugruntowało – choć nie takie były intencje kuratorów – przekonanie (mit?), że niderlandzki kraj był „zawsze” enklawą na mapie europejskiego szowinizmu, antyjudajizmu, kolonialnego rasizmu. A to świetnie leczy poczucie winy i wstydu.

Samo zaś Rijksmuseum może już czuć się spokojne: rozliczyło się z moralnej winy trzema wystawami i komentarzem zamieszczonym (tylko przejściowo) przy kilkudziesięciu obiektach w ekspozycji stałej. Ta zaś liczy ok. 8000 eksponatów, a wśród nich, jak się szacuje, jest ponad tysiąc przedmiotów „zamorskich” i niezliczona masa dzieł ukazujących splendor życia oparty na wyzysku niewolniczym oraz eksploatacji kolonii. Muzeum wdrożyło też liczne grandiloquentne programy, projekty, strategie, inicjatywy, akcje i rządowe granty badawcze, lecz ich

efekty są mało widoczne dla szerszej publiczności i nie mają one realnego wpływu na kształt ekspozycji całego muzeum. A w głównym ciągu sal nadal triumf święci chwała narodu pogromców mórz, kolonizatorów i przedsiębiorców handlu niewolnikami. W przeciwieństwie do spektakularnej, zgrabnej integracji samej historii kraju z jego sztuką, dokonanej na początku naszego stulecia we wnętrzach nowego Rijksmuseum, najnowsza akcja dekolonizacji zbiorów i ekspozycji zupełnie się nie udała.

Z języka angielskiego przełożył Marcin Wawrzyńczak