

Pluszak w labiryncie Minotaura, czyli o zmianie paradygmatu. Wystawa *W Muzeum wszystko wolno* przygotowana przez dzieci w Muzeum Narodowym w Warszawie

Rysunek Dürera przedstawiający przeszytą strzałą głowę jelenia i ustrojona ludzka czaszka z wysp Salomona, cień wisielca Christiana Boltanskiego i świetlna zjawia Oiwa-san Hokusai, zmumifikowana głowa z Peru i najeżona ostrymi ołówkami, zszyta z rękawiczek przez Annette Messager, słynna rzeźba *Goryl porywający kobietę* Fremieta i tybetański posążek wielorękiego boga Samvary spółkującego z Wadźrawarahi – dziesiątki takich szokujących zestawień prezentowała wystawa *Carambolages* w paryskim Grand Palais wiosną 2016 roku¹. Fascynująca jednych, irytująca drugich, intrygująca wszystkich, ekspozycja była może najbardziej efektownym, choć nie pierwszym pokazem programowo i manifestacyjnie odrzucającym ustalone przez historię sztuki i muzea sztuki porządki. Porządki wszelkie: chronologiczne, terytorialne, gatunkowe, stylistyczne, aksjologiczne, estetyczne, co prowokacyjnie zapowiadały tytułowe „karambole”.

Zakwestionowanie czasoprzestrzennego, linearnego układu ekspozycji muzealnych nie jest niczym nowym. Komisarz paryskiej wystawy, Jean-Hubert Martin, przywołuje lata 60. XX wieku i dyskusję na seminarium prowadzonym w New York City Museum przez sławnego teoretyka komunikacji medialnej, Marshalla McLuhana z udziałem artystów, filozofów i muzealników². Obsesyjne dążenie muzeów do konstruowania kompletnej, ciągłej narracji historycznej, nieposzanowanie niezależności widzów i narzucanie im gotowych schematów, źle pojęta edukacja, okulocentryzm, nieuwzględnianie wieloznaczności dzieł i ich wzajemnych relacji w muzealnej przestrzeni, niezdolność do dialogu międzykulturowego, ludyczność muzeów – zdaniem Martina te postawione przed półwieczem kwestie nie zostały dotąd podjęte w praktyce muzealnej³.

¹ *Carambolages*, sous la direction de Jean-Hubert Martin, kat. wyst., Galleries nationales du Grand Palais, Paryż, 2016, vol. 1-3, Paris 2016.

² Marshall McLuhan, Harley Parker, Jacques Barzun, *Explorations of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*, proceedings of a seminar held on october 9 and 10, 1967, at the Museum of the City of New York, New York 1969 (tłum. franc. *Le musée non-linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, traduction, introduction et notes par Bernard Deloche et François Mairesse, Lyon 2008).

³ Jean-Hubert Martin, *Beautés dés-ordonnées & décloisonnement* [w:] *Carambolages*, op. cit., s. 24-27.

Retoryczny ferwor komisarza paryskiej wystawy wpisuje się w nienowoty i obfity antymuzealny i antyakademicki dyskurs. Polemika z nim nie byłaby trudna⁴, choćby z tego względu, iż w samym eseju Martina wprowadzającym do ekspozycji mowa jest o wielu próbach wystawienniczych karamboli, mających zmiążdżyć muzealne aksjomaty, z chronologicznym porządkiem na czele. Sam Jean-Hubert Martin, kurator o wielkiej, aczkolwiek dyskusyjnej, renomie, ma na swoim koncie głośne, transkulturowe wystawy, w tym „podręcznikową”⁵, uznaną za decydującą dla postkolonialnego dyskursu i przełamywania wystawienniczego europocentryzmu *Magiciens de la terre* w 1989 roku w Paryżu⁶. We wprowadzeniu do ekspozycji z 2016 roku kurator przywołuje historycznych antenatów uprawomocniających dzisiejsze działania ekspozycyjne. Są to w pierwszym rzędzie nowożytny gabinety osobliwości, gromadzące zarówno naturalne *mirabilia* jak niezwykle dzieła rąk ludzkich i aranżowane na bardzo różne sposoby⁷. Za ich naturalną kontynuację autor uważa prywatne kolekcje i muzea, zarówno te powstające przed „epoką historii sztuki”, jak współczesne⁸. Przyznaje, że byli i są kolekcjonerzy owładnięci „pożądaniem całości”⁹, poddani presji „kompletności”, dającej możliwość stworzenia historycznego, tematycznego lub gatunkowego kompendium gromadzonego zbioru. Obok nich jednak powstawały i powstają kolekcje „autorskie”, zdecydowanie niezborne i eklektyczne (zwłaszcza te będące owocem pasji ludzi nauki i artystów), które nie są zbierane według zamierzonego i konsekwentnie realizowanego planu¹⁰. Rządzą nimi intuicja, emocje, kaprysy, upodobania, zaskoczenia, osobisty gust, skojarzenia, sentymenty, wspomnienia, chęć posiadania rzeczy niezwyklej, zbierackie manie, sympatie i antypatie – motywacje dalekie od systemowych reguł „budowania kolekcji”.

Założenia wystawy *Carambolages*, choć nie tak nowatorskie i rewolucyjne, jak przedstawiają to autorzy, wyraziście ilustrują dzisiejsze tendencje wystawiennicze, a w pewnym zakresie również muzealne. A zatem: zebrać i zestawić dzieła wszelkiego pochodzenia należące do sztuki

⁴ Tekst Martina tendencyjnie (bo trudno autora posądzić o niewiedzę) pomija współczesny teoretyczny dyskurs muzealny i nie uwzględnia dzisiejszych transformacji instytucji muzealnych. Tekst przywołuję nie dla polemiki, lecz dla zarysowania kontekstu wystawy *W Muzeum wszystko wolno*, dla której odbywająca się w tym samym czasie ekspozycja *Carambolages* jest pouczającym punktem odniesienia.

⁵ Zob. Hal Foster et al., *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, wyd. 2., Londyn 2011, rozdz. 1980–1989, s. 661–665. Tamże krytyczne wypowiedzi o wystawie, w tym artystki Barbary Kruger.

⁶ Jean-Hubert Martin, Thomas Mc Evilly, *Magiciens de la terre*, kat. wyst., Centre Georges Pompidou i Grande Halle Parc de la Villette, Paryż, 1989, Paris 1989. Wystawa łącząca w równych proporcjach sztukę zachodnią i „inną” po dziś dzień jest przedmiotem dyskusji dotyczącej głównie kwestii post- i neokolonialnych. W 25-lecie wystawy w Tate Modern zorganizowano cykl pokazów *Magiciens de la terre: Reconsidered*, kuratorzy Lucy Steeds, George Clark, Tate Modern, Londyn 2013/2014.

⁷ Zob. Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, szczególnie rozdz. VI, cz. 3 i 5: *Pamięć i zapomnienie w gabinetach kolekcjonerów oraz Historia sztuki i system wyobrażeń*, s. 141–177. Autor wskazuje na „przełom kartezyjański” jako początek „systemowego” myślenia o kolekcji.

⁸ Np. kolekcja sztuki współczesnej w zamku d'Oiron, zaaranżowana na wzór renesansowego gabinetu osobliwości: Jean-Hubert Martin, Jean Guillaume, Frédéric Didier, *Château d'Oiron et son cabinet de curiosités*, Paryż 2000.

⁹ Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996, s. 71–78 (kilka wznowień). Prace Krzysztofa Pomiana miały decydujące znaczenie dla uznania kolekcji jako wartości samoistnej i jako autonomicznego przedmiotu badań.

¹⁰ Dario Gamboni, „Musées d'auteur”: les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales [w:] *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, a cura di Gianna Mina, Sylvie Wuhrmann, Berne 2011, s. 188–204. *Casa d'artista*, Quaderni del Museo Vela, 5. Bardzo bogaty materiał dotyczący kolekcji w domach artystów w Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.



il. 1 | fig. 1

Otwarcie wystawy –
dyrektor Agnieszka
Morawińska oraz
rzecznicy prasowi
każdej grupy | Opening
of the exhibition –
Director Agnieszka
Morawińska and
spokespersons of
each group

światowej, unikając kategoryzacji technicznych i chronologicznych; wybierać dzieła z uwagi na ich efekt wizualny oraz korespondencje ze sztuką nowoczesną i współczesną; zastąpić linearność chronologiczną inną, która może być dowolna – porządek alfabetyczny tytułów, układ według rozmiarów, narracja, w której każde dzieło przedstawiałoby jedno słowo, przegrupowania tematyczne etc. Następstwo obiektów wynika z ich własnych, szczególnych cech, każdy jest zapowiedziany przez poprzedni i zapowiada następny i ta, oparta na skojarzeniach zasada jest przestrzegana od początku do końca ekspozycji¹¹. Widzowi należy dać wolność skojarzeń, pozwolić komponować własne zestawienia i tworzyć własne opowieści.

Na ile założenia te można odnieść do wystawy *W Muzeum wszystko wolno*, jaką w tym samym czasie zaproponowało Muzeum Narodowe w Warszawie?¹² Jak wiadomo, autorami wystawy było sześć grup kuratorskich identyfikowanych kolorami (grupa czerwona, zielona

¹¹ J.-H. Martin, op. cit., s. 29.

¹² *W Muzeum wszystko wolno*, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty–maj 2016. Wystawa przygotowana przez dzieci. Pomysłodawczyni projektu Agnieszka Morawińska. Poza katalogiem bardzo wiele informacji przyniosło seminarium *Jak to się stało, że „W Muzeum wszystko wolno”?*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 kwietnia 2016. Wystąpienie prof. Antoniego Ziembę *Co w muzeum wolno staremu* było akademickim usytuowaniem koncepcji wystawy wobec metodologicznych postaw i kierunków XX-wiecznej i współczesnej historii sztuki. Wobec tego omówienia ograniczam się do zarysowania kontekstu wystawy w świetle niektórych pochodnych tych tendencji. Wystawa *Carambolages* wydaje się tu szczególnie reprezentatywna.



etc.) złożonych z dzieci w wieku 6–14 lat. Każda z nich przygotowywała własną wystawę. Młodzi, a czasem bardzo młodzi kuratorzy, którym powierzono pełne opracowanie ekspozycji – od wyboru obiektów, stworzenie scenariuszy i koncepcji scenografii, po nagranie audio przewodników oraz przygotowanie druków edukacyjnych – mieli do dyspozycji wysoce heterogeniczne zasoby magazynowe Muzeum¹³. Obiekty pochodziły ze wszystkich muzealnych zbiorów: sztuki starożytnej i wczesnochrześcijańskiej, orientalnej, zdobniczej, ceramiki i szkła, medali, fotografii, tkanin. Dzieci spenetrowały oczywiście zbiory malarstwa polskiego i europejskiego, kolekcję rzeźby, gabinet rycin i rysunków, zbiory sztuki nowoczesnej. Na wystawie spotkały się zatem tybetańskie figurki, antyczne oliwne lampki, XIX-wieczne fotografie stereoskopowe, balowe suknie z międzywojnia, kapcie sławnego artysty, obrazy Matejki i Malczewskiego, egipski sarkofag kota, ceramiczne talerze Picassa, mumia barana, porcelanowa świnka, broszka Fabergé, greckie wazy, gwiazdorski portret Poli Negri, sztandar drużyny wileńskich harcerek, ryton w kształcie głowy żyraby, rosyjska ikona, współczesna *Bombowniczka*, uczczony muzealną gąbłotą wysłużony pluszowy miś czy marmurowy łabędź. Wyliczanka, którą można by ciągnąć długo, z racji swych surrealistycznych spotkań „parasola z maszyną do szycia na stole prosekto-

¹³ Anna Kielczewska, Bożena Pysiewicz, *Czy w Muzeum naprawdę wszystko wolno, czyli o procesie przygotowania przez dzieci wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie* [w:] *W Muzeum wszystko wolno*, koncepcja książki Maria Bukowska i Anna Kielczewska, Warszawa 2016, s. 243–246.



ryjnym”, może wydać się bliska „karambolom” w paryskim Grand Palais. Tu i tam oglądaliśmy zaskakujące konfiguracje obiektów wyzwolonych z muzealnych i akademickich klasyfikacji. Czy jednak zasadnie jest porównywać paryski wystawienniczy *blockbuster* sławnego kuratora z eksperymentalnym, angażującym nieletnich, przedsięwzięciem muzealnym? Nie do końca wolna od tych wątpliwości, wskazując widoczne paralele, nie chcę śledzić podobieństw, lecz przeciwnie – wypunktować fundamentalne różnice, przesądzające o wartości i niezwykłości wystawy warszawskiej.

Po pierwsze, całkowicie odmienny był punkt wyjścia. Kluczowe było powierzenie wystawy dzieciom. „Nie potrzeba znać historii sztuki. Przyjemność czerpie się z kojarzenia dzieł podróżując w czasie i przestrzeni” – zalecał swoje przedsięwzięcie twórca paryskiej wystawy¹⁴. W istocie jednak „karambole” były wystawą w najwyższym stopniu wyszukaną – w dosłownym i przenośnym znaczeniu słowa. Słusznie twórca przywoływał renesansowe gabinety osobliwości. Ekspozycja była niczym ogromny *Cabinet d'amateurs*, z tym że „amatorzy” zostali wyposażeni w niemal nieograniczone (także finansowo) możliwości eksplorowania kolekcji publicznych i prywatnych na kilku kontynentach. Powstała jako owoc ogromnej, transkulturowej i transdyscyplinarnej erudycji, była narcystycznym popisem znajomości dzieł osobliwych,

il. 2-3 | figs 2-3

Kuratorzy przez cały czas trwania projektu nosili koszulki w kolorze przypisanym do swojej grupy | Throughout the project, the curators wore T-shirts whose colour matched that of their group

¹⁴ J.-H. Martin, op. cit., s. 30.

ezoterycznych, egzotycznych, dalekich, nieznanach. Ta erudycja (przynajmniej pozornie¹⁵) została wyparta na rzecz „wyzwolenia dzieł z zamknięcia w historii sztuki” – jak głosiła ulotka reklamowa. Retoryka „wyzwoleńcza” dominowała zresztą we wszystkich tekstach promujących wystawę.

Natomiast młodzi kuratorzy wprowadzeni do warszawskiego Muzeum nie musieli niczego wypierać ani udawać. Oni autentycznie czerpali przyjemność z podróży w czasie i przestrzeni po muzealnych magazynach. Znajdowali, a nie szukali¹⁶. Odkrywali, a nie spekulowali. Kierunek działania był więc odwrotny. Nie wyparcie lub chęć destrukcji zastanego systemu wyobrażeń czy naukowego porządku, lecz niezamierzona wolność od tegoż porządku. Nie wyrafinowanie wyczulonej na „inność” postmodernistycznej wrażliwości, lecz nieskrępowana gra wyobraźni, fantazji, w końcu po prostu zabawa.

Wbrew wielu podobieństwom, inny był też cel obu wystaw. Według Sylvie Hubac, przewodniczącej Réunion des musées nationaux: „*Carambolages* zaprasza do przemyślenia naszego tradycyjnego podejścia do sztuki, odrzucenia pokusy hierarchizacji i klasyfikacji kulturalnej, do prostego otwarcia się na emocje, które potrafią obudzić w nas artystów [...] trzeba zgodzić się że sztuka, zanim stanie się ćwiczeniem intelektualnym, jest wprzód śmiałym, intuicyjnym i poetyckim spotkaniem widza i dzieła. Spotkaniem, które *Carambolages* chce przede wszystkim uczynić ludycznym, dalekim od kodów, do których przyzwyczaiły nas muzea”¹⁷.

Konsekwentnie zatem, dla wystawy *Carambolages* programowo nie zakładano żadnej „myśli przewodniej”. Widz dostał pełną wolność odczytań. „Každy, kierując się sercem, znajdzie to, co chce”¹⁸. Nie było podpisów objaśniających obiekty. Nie było wszakże zupełnej przypadkowości. Ekspozycję oparto na asocjacyjnych zestawieniach dzieł w korespondujące ze sobą pary, przez co całość tworzyła sekwencje dyptyków (co szczególnie wydobywa katalog w formie imponującego rozkładanego parawanu). Spostrzegawczości i inteligencji (nie wiedzy!) widza pozostawiono odkrywanie dróg i sensów tych skojarzeń i korespondencji, często szokujących, lecz nigdy absurdalnych czy bezzasadnych. Uchwycenie łączącej je nici przynosiło niewątpliwą satysfakcję sprostania wyzwaniu, a dodatkową przyjemność sprawiał efekt niespodzianki i zaskoczenia. Postulat partycypacji i ludyczności zrealizowano, oferując



il. 4 | fig. 4

Kurator gotowy do przeprowadzenia z nim wywiadu | A curator ready to be interviewed

¹⁵ Pozornie, gdyż do luksusowego katalogu w formie *livre-objet* dołączono aneks, zawierający noty spełniające wszystkie muzealne wymogi, z dodaniem objaśniających naukowych komentarzy.

¹⁶ *Carambolages* były wynikiem olbrzymiej kwerendy w kilkudziesięciu muzeach i kolekcjach prywatnych, o czym świadczy imponująca lista wypożyczeń.

¹⁷ Sylvie Hubac, *Preface* [w:] *Carambolages*, op. cit., [s.p.].

¹⁸ Ibidem.



publiczności magnetyczne tablice, na których dowolnie można było zestawiać reprodukcje dzieł. Proponowano też karcianą grę w skojarzenia, prowadzoną przez edukatora.

Założenia młodych kuratorów były, rzecz można, bardziej tradycyjne. „Transkulturowo” i swobodnie wybierając obiekty, chcieli zrobić „porządną” wystawę, co wyraźnie podkreślali. Solidną, przemyślaną konstrukcję, żadnej dekonstrukcji. Ponieważ grup było sześć, powstało sześć wystaw tematycznych lub problemowych, niepowiązanych wzajemnie w jedną opowieść. „Karambole” ujawniały tajemne związki między wyobrażeniami i przedmiotami bardzo odległymi czasowo i przestrzennie (właśnie, wbrew tytułowi, raczej związki niż kraksy). Natomiast wymyślone przez dzieci tematyczne kręgi pozwoliły objawić kompletnie nowe sensory muzealnych artefaktów. Dekontekstualizacja nie była metodologicznym założeniem, lecz naturalną i oczywistą konsekwencją zmiany spojrzenia na muzealne zasoby. Mówiąc akademicko – nastąpiła radykalna zmiana paradygmatu.

Jako temat pierwszej wystawy wybrano *Las* dlatego, że „jeszcze nie widzieliśmy wystawy o lesie”¹⁹. Las jednak to nie widoki leśne, nie drzewa, lecz mieszkające w nim zwierzęta – np.

il. 5 | fig. 5

Wywiad z kuratorkami z grupy pomarańczowej odpowiedzialnej za wystawę *Las* po konferencji prasowej
| Interview with curators from the orange group responsible for *A Forest* exhibition following the press conference

¹⁹ Wszystkie cytaty z dziecięcych wypowiedzi zaczerpnięte z katalogu wystawy *W Muzeum wszystko wolno*, op. cit.



II. 6-7 | figs 6-7

Pokój strachów

The Ghost Room

ślimak (w różowe listki, z obrazu Mikulskiego), węże (monstrualne dusiciele Wawrzeńckiego), harpie (oczywiście Malczewski), koty (mumia), indyjski Ganeśa ze słoniową trąbą, kanapowy pies pekińczyk, łabędź z saskiego serwisu, jeź z gwoździ... Zoolog miałby może wątpliwości wobec tej leśnej fauny, ale tu lekceważono nie tylko klasyfikacje historii sztuki.

W ogóle okazało się, że w muzeum roi się od zwierzaków, co narusza niezachwiane przekonanie o antropocentryczności sztuki europejskiej. Zwierzęcość Minotaura dała asumpt wystawie *Taniec Minotaura*, budowie labiryntu oraz filmowi z greckim chórem opowiadającym historię kreteńskiego potwora. Wśród eksponatów królowała perska złota maska głowy byka. Straszność labiryntu (o wysokości dostosowanej do wzrostu dzieci) łagodziły ukryte w nim balsamarium w kształcie jeża, lampka oliwna z przedstawieniem żaby czy marmurowa Halinka Ostrowska z kotkiem.

„Stary lekarz, podróżnik, wariat. Anglik. Nie powiodła się jego operacja. Zwolnili go, popadł w kompleksy. Zamknął się w sobie. Zaczął zabijać ludzi. Uciekał po świecie i zbierał dziwne zeczy²⁰, gdy po latach wrócił do swego pokoju wypadł przez okno zostawiając pokój tak jak go urządzimy”. Kolejna wystawa miała przekonać, że „sztuka może przestraszyć”. Czaszki, mumie, kościotrupy, cmentarze, zjawy, którym zapalały się oczy, tak nazwany przez dzieci „Zgnilak”

²⁰ „Jest to pierwsza w historii Muzeum książka, w której udało się uwolnić ortografię!” – piszą autorki tekstu znajdującego się w katalogu wystawy, op. cit., s. 246.





II. 8 | fig. 8

Taniec Minotaura | Dance of the Minotaur

Beksińskiego – polskie Muzeum Narodowe okazało się zdolne zaspokoić angielskie upodobanie do *chamber of horror*. *Pokój strachów* był najbardziej literacką częścią projektu, podobnie jak współczesne wystawy narracyjne wykorzystującą multimedia. Zbyttnio zbliżających się do obrazu czekała nie reprimenda „pani pilnującej”, lecz wzbudzony nierozważnymi krokami, ostrzegawczy furkot kruczych skrzydeł. Ze słuchawki starego bakelitowego telefonu wydobywały się bardzo straszne głosy (nagrane przez kuratorów, którzy tu dali z siebie wszystko).

„Odwaga to centrum naszej wystawy” – *Gra w bohatera*. *Gra* – gdyż uatrakcyjniona multimedialną krzyżówką. Wolność w wyborze eksponatów szła w parze z wolnością wyboru bohaterów. Na to miano zasłużył i Józef Piłsudski, i Albert Einstein, i japońscy samuraje, i Emilia Plater, i strażnik muzealny, i święty Mikołaj (bo umiał się dzielić). Wypatrzone też rówieśnika – Napoleona jako uczniaka dowodzącego bójką na śnieżki. Tę część wystawy należałoby polecić socjologom ubolewającym nad upadkiem autorytetów. Dzieci nie tylko nie muszą znać „wiadomości o stylach”. Nie muszą podzielać naszych kryteriów heroizmu.

Wbrew rewizjom dawnej idei muzeum jako „skarbnicy”, jedna z grup kuratorskich właśnie tak muzeum zobaczyła. Jak wiadomo, nie ma ukrytych skarbów bez opowieści o niezwykłych znaleziskach. Dzieciom przyszła do głowy historia o malezyjskim turyście, który szukając w Polsce pracy, został zamiataczem ulic i sprzątając przed Muzeum Narodowym, znalazł tajemny otwór, prowadzący do skarbcza. Lecz ledwo malezyjski zamiatacz opuścił skarbiec, padł rażony

piorunem i dopiero kuratorska grupa niebieska odnalazła skarby i zapragnęła ujawnić je publiczności. Było tam dużo złota – egipskie pierścienie, mykeńskie maski, diamentowe broszki, ale też figurki nieznanymi bóstw, azjatyckie smoki, porcelanowy serwis dla lalek, fotografie cudów sztuki do oglądania w stereoskopie, no i potężne kłódki, które skarbów strzegły.

Uznano, że baśnie należą się też butom, szablom, sukniom, spódnicom, frakom, kimonom, kostiumom. Kuratorzy mówiąc w ich imieniu, wcielali się a to w chiński bucik, a to w starą szablę, a to w portret filmowej gwiazdy. Pozwalając martwym eksponatom opowiedzieć o sobie, dali im prawdziwe życie. Przedmioty uzyskały podmiotowość. To była prawdziwa, tytułowa „zmiana” ostatniej odsłony wystawy.

Jakie zmiany niosła cała ekspozycja *W Muzeum wszystko wolno?* Przede wszystkim wymagała przełamania nawyków, zarówno przez instytucję muzealną, jak przez publiczność. Instytucja musiała otworzyć się na „barbarzyńców w ogrodzie”, publiczność – wyjść poza pozbłażliwość dla piszących nieortograficznie milusińskich. Natomiast od gotowości na zmiany będzie zależało, czy wystawa będzie jedno-razowym „eksperymentem”, czy też obie strony potrafią wyciągnąć dla siebie daleko idące wnioski. Nie tylko dla poznania dziecięcej psychiki, która jak na razie była tu najskwapliwiej obserwowana²¹. Dla ludzi zawodowo ze sztuką związanych wystawa zrobiona przez dzieci może stać się bodźcem do głębokiej refleksji i szansą zmiany w myśleniu o sztuce i jej historii. Nie chodzi tu o urzeczywistnienie starego romantycznego marzenia o „niewinnym oku”. Oczy współczesnych dzieci, atakowane stale przez agresywną, multimedialną ikonosferę, nie są „niewinne”. Nienawykłe do skupienia, są może nawet bardziej niż kiedykolwiek grzeszne. Jeśli jednak są skażone, to nie przez *déformation professionnelle* zawodowców, ani przez edukację, pouczającą „jak patrzeć na dzieło sztuki”.

Wystawa była poważnym wyzwaniem – „sprawdza!” rzuconym nie tylko muzealniczemu porządkom. Wątpliwości pojawiają się co krok. Dlaczego, skoro w muzeum jest tyle zwierząt, tytuły odnoszą się zwykle do ludzi i ich historii? Dlaczego, żeby znaleźć bohaterów, trzeba było przeszperać wszystkie zbiory? Dlaczego tyle cudowności pozostaje ukrytych przed ludzkim wzrokiem? Dlaczego nie przestrzega się, że w sztuce jest tyle grozy, okrucieństwa i śmierci? Dlaczego mamy uzasadniać, że coś nam się podoba albo nie? Płynące z wystawy pytania brzmiały jak echo współczesnej humanistyki, takiej oczywiście, która ma odwagę sprawdzać swoje niepodważalne aksjomaty.

²¹ Seminarium (por. przyp. 11) w dużej mierze poświęcone było tym zagadnieniom (wypowiedzi Marii Wasińskiej-Stelmaszczyk, Ewy Modzelewskiej-Kossowskiej, Magdaleny Szostkowskiej).



il. 9 | fig. 9

Skarbiec – skrzynia pełna czekoladowych skarbów czekająca na zwiedzających w dniu otwarcia wystawy
| *Treasure Trove* – a chest full of chocolate treasures awaited the visitors on exhibition opening day

il. 10 | fig. 10

Gra w bohatera | Playing the Hero



il. 11 | fig. 11

Las | A Forest

Dziś patronem wątpiącej w siebie humanistyki i nauki o sztuce jest Aby Warburg i jego *Atlas obrazów Mnemozyne*²². Jak pisze polski tłumacz Paweł Brożyński – „Atlas stał się także, oddalając się znacznie od swej pierwotnej formy i milieu, wystawienniczym modusem i pożywką dla kuratorów”²³. Najślynniejsza, ostatnia plansza nr 79, niczym hołd i zarazem motto otwierała uroczyste wystawę *Carambolages*²⁴. Czy jest sens przywoływać plansze *Atlasu* także w kontekście wystawy *W Muzeum wszystko wolno*? Sam Warburg nazywał je „historią o duchach dla zupełnie dorosłych”²⁵. Jednakże, gdy omijając „gęstwiny nadproduktowanych interpretacji”, patrzymy na tablice *Atlasu* wraz z ich odautorskimi tytułami, wydaje się, że wiele z nich mogłoby być również „historią o duchach” dla niedorosłych. Wiadomo, że istotą projektu *W Muzeum wszystko wolno* było pozostawienie dzieciom pełnej swobody skojarzeń, wyborów, tematów. Nic nie było „zadane”. Wszakże magazynowe kwerendy młodych kuratorów, przy całej zabawie i radości ze spotkania z osobliwymi przedmiotami, nie były bezcelowymi „pasażami”. Nie chodziło o beztroskie zestawianie i kompilowanie obrazów, lecz przeciwnie – o budowanie sensownych całości przez odkrywanie głębokich powiązań między z pozoru

²² Znakomite omówienie znaczenia Warburga dla historii sztuki: Paweł Brożyński, *Wstęp do wydania polskiego* [w:] Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemozyne*, red. Martin Warnke przy współpracy Claudii Brink, redakcja naukowa wydania polskiego i tłumaczenie z języka niemieckiego Paweł Brożyński i Małgorzata Jędrzejczak, Warszawa 2015, s. VII – XXI. Tamże krytycznie o spóźnionej recepcji myśli Warburga w Polsce „idącej w ślad za globalną modą” i o „mitologiach *Atlasu*”, s. XII i XIII i nn.

²³ Ibidem, s. XII.

²⁴ Pierre Bayard, *Pour une exposition mobile* [w:] *Carambolages*, op. cit., s. 35.

²⁵ Cyt. wg P. Brożyński, op. cit., s. VII.

dalekimi wyobrażeniami. A tym są przecież plansze *Mnemozyne*. Zasadnie zwrócono uwagę, że Warburg zbyt pochopnie został uznany na patrona „montażowej” konstrukcji wypowiedzi i dekontekstualizacji wyobrażeń²⁶. Większość plansz (które przecież miały być opatrzone komentarzami) wygląda po prostu jak powstałe w czasach przedslajdowych prezentacje do wykładów o bardzo precyzyjnie określonych tematach. Dlatego trudno się oprzeć ciekawości, jak mogłyby zostać zrealizowane przez dzieci warburgiańskie motywy, takie jak „patos zwycięzcy”, „wzlot ku słońcu”, „anatomia magiczna. Zagładanie do trzewi”, „Świat podziemny”, „ochrona dziecka znajdującego się w zagrożeniu”. Spotkanie wielkiego, szalonego uczonego i dzieci – a czemu nie?

²⁶ Ibidem, s. XIII.