

BARBARA LEWICKA
Uniwersytet Śląski w Katowicach

DEPOZYT POZOSTAŁOŚCI WSPÓŁCZESNE ZNACZENIE MAGAZYNU MUZEALNEGO A ZAŁOŻENIA NOWEJ MUZEOLOGII

„[...] patrząc na sprawę z punktu widzenia istnienia wielkich zbiorów sztuki dawnej i współczesnej, [...] trzeba uznać powszechne, niekwestionowane przekonanie, że to właśnie muzeum jest właściwym miejscem eksponowania sztuki. Jednakże miejscem obrosłym w kontrowersyjne i sprzeczne znaczenia, wzbudzającym ostrą krytykę, ale i zachwyt; nie może być jednak inaczej, muzeum bowiem niczym soczewka skupia żywotne idee i treści kultury europejskiej, odzwierciedla jej metamorfozy poprzez własne transformacje, jest obrazem jej wzlotów i kryzysów”.

Maria Popczyk, *Muzeum. Antologia* (2007, s. 7)

W niektórych ujęciach teoretycznych muzeum określane bywa mianem magazynu. Jest on wówczas rozumiany metaforycznie — jako depozyt obiektów, którego funkcje wykraczają daleko poza składowanie, badanie i zabezpieczanie artefaktów (Margolis 2005, s. 147–168). Magazyny muzealne *sensu stricto* jednak rzadko stają się przedmiotem pogłębionej refleksji humanistycznej. Zazwyczaj omawiane są w kontekście organizacyjnym i technicznym, a perspektywy filozoficzne, etyczne czy społeczne pozostają raczej pominięte (por. Brusius, Singh 2017, s. 4). Tymczasem zawartość magazynów to gorsze kolekcje muzeów, w salach ekspozycyjnych udo-

stępniany jest bowiem tylko niewielki odsetek zbiorów (Rapacki 2023). Obiekty muzealne „[p]oprzez włączenie do ekspozycji stają się nie tylko dziełami sztuki, symbolami określonej kultury lub społeczeństwa, ale elementami narracji, tworząc część dyskursu, który sam w sobie jest jednym z elementów bardziej złożonej sieci znaczeń” (Vergo 1989, s. 46). Obiekty z ekspozycji wyłączone nie zostają pozbawiane statusu dóbr kultury, jednak tworzą odrębną narrację, odzwierciedlając to, co z określonych przyczyn niedostępne, w części z powodów pragmatycznych — wymagań konserwatorskich, wątpliwości etycznych, niedostatków estetycznych, zastrzeżeń obyczajowych; w części w związku z niezgodnością z zamysłem ekspozycji (co nie musi wykluczać pozostałych przyczyn). Dalsze rozważania poświęcę muzeom i magazynom sztuki oraz kwestii dzieł przystających i nieprzystających do koncepcji wystaw. Obiekty znajdujące się w magazynach będę opisywała w kategorii resztek czy pozostałości z kolekcji prezentowanych widzom, ponieważ chociaż są dostępne dla różnego rodzaju ekspertów, dla większości odwiedzających pozostają nieznane. Nie tworzą kanonu, nie budują ani zbiorowego, ani jednostkowego wyobrażenia o sztuce. Są, co prawda, zabezpieczone dla następnych pokoleń¹, jednak w świadomości publiczności w zasadzie nie istnieją. Celem artykułu jest próba wskazania powiązań między losami obiektów znajdujących się w zasobach muzeów sztuki a wprowadzeniem w życie założeń nowej muzeologii. Refleksja utrzymana jest w nurcie ustaleń socjologii sztuki zakładających relacyjny charakter praktyk wewnątrz świata artystycznego.

ŚWIAT SZTUKI

Fragment rzeczywistości społecznej zajmowany przez aktorów związanych z profesjonalną działalnością artystyczną — produkcją, dystrybucją i oceną sztuki — opisywany jest przez socjologów jako świat sztuki, jak proponuje Howard S. Becker (1982), lub pole sztuki, zgodnie z ujęciem Pierre’a Bourdieu (2001). Nie chcę w tym miejscu powtarzać dobrze znanych założeń tych klasycznych już koncepcji, wskażę jedynie dwa aspekty, przez pryzmat których przyglądała się będę problemom poruszonym w dalszej części pracy. Zaznaczam równocześnie, że pojęcia pola i świata sztuki będę stosowała zamiennie — mimo świadomości pewnych różnic — tak jak czyni to wielu badaczy (Alexander 2003; Baumann 2007).

¹ Standardy ochrony obiektów muzealnych wynikają zazwyczaj z przepisów prawnych, w Polsce określa je Ustawa o muzeach z dnia 21 listopada 1996 z późniejszymi zmianami (DzU 1997 Nr 5 poz. 24).

Uznaję je przy tym za podstawę dalszych ustaleń badaczy pozostających w nurcie perspektywy produkcyjnej w socjologii (DiMaggio 1986; Peterson 1994).

Po pierwsze, przyjmuję więc, że praktyki w obrębie pola sztuki, takie jak legitymizacja dzieł i artystów czy budowa kanonu, powstają na mocy negocjacji angażującej indywidualne i instytucjonalne podmioty świata artystycznego, w tym muzea, galerie, domy aukcyjne, krytyków, mecenasów, kolekcjonerów, akademie, a także samych artystów. To one obiektem (dotychczas) nieuznanym nadają status dzieł sztuki (por. Baumann 2007, s. 48–50). W rezultacie podobnego zbiorowego procesu nadawania znaczenia wytwarzany jest kanon sztuki. Przy czym podkreślić warto, że mediacje dotyczące jego kształtu zyskują na sile w ostatnich dziesięcioleciach, podczas gdy znacznie dłuższą tradycję w świecie zachodnim ma gra, w której stawką była akceptacja lub odrzucenie poszczególnych artystów, dzieł, stylów. Obecni w polu aktorzy uczestniczą w różnego typu relacjach (współpracy, zależności, konfliktu), ich indywidualne cele bywają sprzeczne, jednak na poziomie ogólnym, jak zaznacza Bourdieu (2001), toczy się ciągła walka o dominację umożliwiającą narzucenie określonych poglądów na sztukę. Ta perspektywa, obecna w socjologii od lat siedemdziesiątych XX wieku, podważa mit twórcy-geniusza zawdzięczającego uznanie i akceptację wyłącznie własnemu talentowi. Jest bowiem uznane „[...] dzieło sztuki w ostatecznym rozrachunku wytworem społecznym” (Bowler 1994, s. 248), a nie jednostkowym i nie sposób już współcześnie myśleć o nim inaczej (Heinich 2010, s. 61). Przy czym aprobata (lub odrzucenie) nie musi być trwała — stan akceptacji (negacji) nie jest dany na zawsze (Alexander, Bowler 2021, s. 1–2). Z jednej strony wskazuje to na procesualność zjawisk w polu sztuki, które nigdy nie osiąga stanu stabilności. Z drugiej oznacza konieczność poszukiwania przyczyn i skutków zachodzących w nim przemian.

Po drugie, przyjmuję, że koncepcje Beckera i Bourdieu pozostają w zgodzie z podejściem relacyjnym² — „[...] wyjaśniają dzieła artystyczne w odniesieniu do działań mediacyjnych, zewnętrznych wobec nich samych” (Acord 2016, s. 228). Perspektywa relacyjna w socjologii bierze pod uwagę różnorodne kategorie powiązań społecznych i konsekwencje ich istnienia, a zjawiska społeczne sugeruje obserwować, opisywać i wyjaśniać jako fakty relacyjne (*relational facts*) (Hałas, Donati 2017, s. 7). Innymi słowy, postuluje poszukiwać nie zawsze oczywistych związków między rozmaity-

² Zwyczajowo przyjmowano, że koncepcja Beckera ma charakter interakcyjny, a Bourdieu relacyjny, jednak obecnie wskazuje się na relacyjność obydwu z nich.

mi praktykami i wydarzeniami społecznymi, rozważając jednocześnie ich wzajemne oddziaływania i skutki. W kontekście sztuki odchodzi od określania problemu w „[...] kategoriach interakcji między wcześniej zdefiniowanymi «zmiennymi» (takimi jak «sztuka», «społeczeństwo» lub «klasa społeczna»)” (Hanquinet, Savage 2016, s. xvii). Co więcej, perspektywa ta nie zakłada, że świat sztuki jest zbiorem niezależnych, swobodnie powiązanych podmiotów. Zamiast tego kładzie nacisk na strukturę układu między aktorami i przygląda się dynamicznym powiązaniom zjawisk w obrębie pola, aby wskazać „[...] w jaki sposób z takich aktywnych relacji wyłaniają się konkretne formy kulturowe” (Hanquinet, Savage 2016, s. xvii). W rezultacie oddziaływań w polu powstają między innymi ustalenia dotyczące akceptacji lub odrzucenia określonych dzieł, twórców, stylów czy zmian w obrębie kanonu. Relacyjne praktyki towarzyszące temu mogą mieć jednak bardziej daleko idące konsekwencje oraz złożone przyczyny.

Zaproponowany tu skrótowy wgląd w teorię socjologiczną wyznacza ogólny kierunek dalszych prac analitycznych zmierzających do wskazania relacji między zmianami wynikającymi z realizacji założeń nowej muzeologii, transformacjami w polu sztuki i otaczającym je systemie społecznym a statusem dzieł sztuki gromadzonych przez muzea oraz znaczeniem magazynów muzealnych.

EKSPOZYCJA MUZEALNA

Początek XXI wieku jest złotą erą muzeów — czasem dynamicznego wzrostu ich liczby i popularności. W efekcie powszechnie dostępne muzeum staje się jednym z istotnych elementów doświadczenia współczesnego człowieka (Conn 2010, s. 4–6). W sensie organizacyjnym źródeł obecnej formy muzeów należy szukać w wieku XIX, gdy z jednej strony zbiory zostały udostępnione szerokiej publiczności, z drugiej same ulegały gwałtownemu rozrostowi i nowemu uporządkowaniu. Jak pisze Krzysztof Pomian (2004, s. v-vi): „[...] w dziejach muzeów, w sześdziiesięcioleciu, które oddziela Wystawę Światową w Londynie od I wojny światowej, kolekcje muzealne wszelkiego typu wzbogaciły się bardziej niż w jakimkolwiek innym porównywalnym pod względem długości okresie i rosły szybciej niż wcześniej i później. Muzea korzystały z darowizn i zapisów testamentowych, które wносиły do nich dzieła w ilościach, jakich nie będzie się już oglądać, i o wartości, która też pozostanie niezmierzona. Dokonywały zakupów na rynku [...]. Organizowały prace wykopaliskowe w poszukiwaniu zabytków [...]. Wysyłały ekipy na tereny wiejskie, aby zbierać okazy ginącej kultury chłopskiej [...]. A także wyprawy do krain

egzotycznych, aby dokumentować życie, wierzenia, obyczaje ludów [...]”. W rezultacie powstawały wielomilionowe zbiory o zróżnicowanym charakterze, ale i wysokim stopniu niespójności. Na przykład w muzeach sztuki, którym przede wszystkim poświęcam tu uwagę, elementy kolekcji łączyło głównie przekonanie, że stanowią integralną część dorobku kultury i posiadają status dzieła. Jak w żartobliwym tonie zwraca uwagę Umberto Eco (2009, s. 169): „Przybysz z kosmosu, jeśliby nie znał naszego pojęcia dzieła sztuki, zapytałby, dlaczego w Luwrze zebrano razem drobiazgi codziennego życia, takie jak wazy, talerze lub solniczki, przedstawienia bóstw, takich jak Wenus z Milo, pejzaże, portrety zwykłych osób, grobowe resztki włącznie z mumiami, przedstawienia monstrualnych stworzeń, przedmioty kultu, obrazy istot ludzkich skazanych na śmierć, sprawozdania z bitew, akty o charakterze erotycznym, nawet znaleziska archeologiczne”. Już w dwudziestoleciu międzywojennym Paul Valéry (2005, s. 87–90) podkreślał, iż nagromadzenie mnogości nieprzystających do siebie obiektów — pochodzących z odmiennych obszarów, porządków historycznych czy gatunkowych — sprawia, że odbiór kolekcji muzealnych staje się męczący i powierzchowny. Równocześnie dzieła zgromadzone w muzeum — miejscu nienaturalnym, zestawiającym to, co nie zostało pomyślane jako możliwe do zestawienia — są odzierane z autentycznego kontekstu, wyrwane z miejsca oryginalnego przeznaczenia: „Malarstwo i Rzeźba [...] to opuszczone dzieci. Ich matka, Architektura, umarła. Dopóki żyła, dawała im ich miejsce, ich rolę, ich ograniczenia [...] Miały swoją przestrzeń, dokładnie określone oświetlenie, tematy, powinowactwa” (Valéry 2005, s. 90). Artefakty pozbawione pierwotnego otoczenia, umieszczone w nieprzewidzianych przez artystów konfiguracjach, stają się jedynie śladami wcześniej przypisanego im miejsca i znaczenia, o czym pisali także Jean Baudrillard (2005, 2006), Umberto Eco (2007), Michel Foucault (1998) czy Susan Sontag (2009). Przy czym, zdaniem Foucaulta, problem pozbawiania dzieł kontekstu poprzez umieszczenie w muzeum w głównej mierze dotyczy prac powstałych przed XIX stuleciem. Wraz z upływem czasu artyści bowiem coraz częściej tworzyli z myślą o ekspozycji muzealnej (Foucault 1998, s. 107).

Muzea przełomu XIX i XX wieku kładły nacisk na jak najpełniejszą prezentację dzieł, przestrzeń wypełniając ogromem obrazów, rzeźb i innych obiektów o znaczeniu artystycznym. Kolekcje organizowano często w formie encyklopedycznej, ukazując dorobek różnych kultur i epok z zachowaniem porządku historycznego i geograficznego. Celem pozostawało udostępnianie możliwie najszerszych zbiorów dla edukacyjnego dobra ogółu. W kolejnych dekadach XX wieku liczba prezentowanych obiektów wyraż-

nie malała: „[...] nawet pobieżna obserwacja starych fotografii i lektura starych przewodników muzealnych ujawnia, że [dzisiejsze — przyp. B.L.] galerie po prostu stały się mniej zatłoczone. Obrazy na ścianach muzeów sztuki, kiedyś sięgały od podłogi do sufitu [...] teraz — zgodnie z nowoczesnym podejściem — zajmują tylko jeden rząd [...]” (Conn 2010, s. 22–23). W XXI wieku dąży się do uporządkowania sal muzealnych i wprowadzenia większej spójności ekspozycji, artefakty utrudniające przemieszczanie są usuwane (Lewicka 2017, s. 27), inne zastępowane przez interaktywne ekrany (Giannini, Bowen 2019). Rezultatem jest jednak, między innymi, stopniowe wyłączanie kolejnych dzieł z ekspozycji. Wraz tymi obiektami, które z różnych powodów już wcześniej nie były przeznaczone, by się w niej znaleźć, zasilają one magazyny przechowujące dziś większość kolekcji muzealnych. Jak bowiem wynika z raportu „Museum Storage around the World”³ ponad 90% światowych muzeów ekspozuje mniej niż połowę swoich zbiorów, a co dziesiąta instytucja niecałe 2% kolekcji (Mairesse, Thébault 2024)⁴.

KANON I POZOSTAŁOŚCI

Jean Baudrillard zauważa, że jako ludzie Zachodu: „[p]otrzebujemy widzialnej przeszłości” (Baudrillard 2005, s. 16), którą możemy prezentować w muzeum, a „[c]ała nasza linearna i kumulacyjna kultura zaczyna walić się w gruzy, jeśli nie potrafimy składować przeszłości w świetle dnia” (Baudrillard 2005, s. 16). W tym sensie muzeum, ukazując pozostałości tego, co minione, czyni z nich symulakry — namiastki dawnej rzeczywistości. Równocześnie wybierając artefakty do ekspozycji muzeum, tworzy konwencję estetyczną z pomocą, której tkana jest opowieść o przeszłości. Piotr Piotrowski zaznacza: „Muzea mają tendencję do absolutyzowania i obiektywizowania zarówno wartości artystycznej, jak i narracji historycznej [...]” (Piotrowski 2011, s. 14). W rezultacie wyłoniony zostaje kanon, który należy tu rozumieć jako „[...] wzorzec określający reguły tworzenia, jak i odbioru dzieł sztuki [...]”. Opisujący to, co właściwe i dopuszczalne, co mieści się w ogólnie przyjętych ramach” (Murawska, Salwa, Schollenberger 2018). W ujęciu historyków sztuki kanon ma źródła w przeszłości,

³ Badanie sondażowe poświęcone magazynom muzealnym obejmowało 1132 muzea różnego typu z 98 krajów (Mairesse, Thébault 2024).

⁴ Na przykład Metropolitan Museum of Art udostępnia około 5% ponad dwumilionowych zbiorów, British Museum 1% z ośmiu milionów obiektów (Rapacki 2023), Musée du Louvre 7% z pół miliona (louvre.fr).

przy czym — jak podkreśla Piotrowski (2011, s. 14) — „[...] nie jest dany, obiektywny; on jest konstruowany [...]”, co jest zgodne z założeniami socjologii sztuki dotyczącymi jego społecznej genezy. Przez większość wieku XX to muzea, przeważnie strzegące tradycyjnych wartości artystycznych, zajmowały dominującą i stosunkowo autonomiczną pozycję w zakresie prezentacji sztuki. Ich polityka zmierzała do podtrzymywania ustalonego historycznie kanonu, przestrzenie ekspozycyjne traktowano przy tym jak świątynie sztuki — miejsca czci dzieł i artystów reprezentujących przyjęte przez instytucję normy. Jak bowiem podkreśla Andrzej Szczerski (2005, s. 310): „Muzeum będzie za wartościowe uznawać tylko obiekty ilustrujące określoną ideologię, której jest wyrazicielem i strażnikiem”. Dostępna w muzeum ekspozycja odzwierciedla więc obowiązującą w nim wizję sztuki, historii czy — szerzej — kultury, wyrażając i podtrzymując dominujące w określonym czasie i miejscu narracje na ich temat.

Dysponując licznymi zasobami magazynowymi muzeum dokonuje wyboru prac przeznaczonych do ekspozycji zgodnie z własnymi preferencjami ideologicznymi, mając możliwość celowego pomijania obiektów nieprzystających do kanonu. Przy czym polityka ekspozycyjna kształtowana jest również przez inne niż ideologiczne wymogi i cele, w tym możliwości ekonomiczne i organizacyjne, zewnętrzne wpływy i interesy czy wewnętrzne aspiracje. Promowanie określonej ideologii, jak podkreślają muzeologowie i historycy sztuki, może wiązać się z manipulacją przekazem muzealnym. Następuje ona między innymi na poziomie budowania wizualnej opowieści o przeszłości opartej na zestawie wchodzących z sobą w relację dzieł. Ma tu znaczenie ich lokalizacja w ramach wystawy i kontekst nadawany przez inne obiekty (Popczyk 2005, s. 28). Poprzedzają ją jednak decyzje dotyczące włączenia lub wykluczenia artefaktu z ekspozycji. W ich wyniku zaledwie niewielka część posiadanych przez muzeum obiektów wchodzi w skład kolekcji udostępnionej publicznie. Pozostałe zasilają kolekcje magazynowe, obejmujące dzieła odrzucone, pominięte w procesie selekcji. Tego rodzaju obiekty można określić mianem pozostałości lub resztek muzealnych, ponieważ ich całkowita lub częściowa nieprzystawalność do obowiązujących kryteriów oznacza wykluczenie z głównego nurtu, a więc pozostawianie poza przestrzenią widzialności i często kanonem⁵.

⁵ Nie oznacza to ich zaniedbania w sensie muzealniczym. Wszystkie nieeksponowane obiekty przechowywane są w stosownych warunkach, chronione i zabezpieczone na przyszłość, a na dbałość o nie nie ma wpływu ich ocena ideologiczna.

Marek Krajewski (2013, s. 69) zaznacza, że „[...] przedmiot żyje, o ile w obrębie określonej zbiorowości, jest «po coś», a to «po coś» oznacza przede wszystkim możliwość albo konieczność zrobienia z nim czegoś, przy jego pomocy, udziale albo ze względu na niego czy pod jego wpływem”. Pozostające do dyspozycji publiczności obiekty muzealne, podobnie jak inne przedmioty o charakterze nieartystycznym, pozostają przy życiu dzięki relacji z otoczeniem. Poprzez kontakt z odbiorcą generują nowe reakcje, przyjmują kolejne znaczenia, uczestniczą w szeroko pojmowanym dyskursie kulturowym. Niezależnie od tego, czy ich obecne położenie wynika z dawnych czy aktualnych decyzji, o charakterze ideologicznym czy nieideologicznym, dzieła, które nie są prezentowane, a więc nie uczestniczą w interakcji z widzem, ulegają wykluczeniu ze zbiorowej świadomości. Mimo że są zabezpieczone przed fizycznym unicestwieniem i sporadycznie wykorzystywane przez wąską grupę specjalistów, brak zaangażowania w wymianę symboliczną czyni z nich pozbawione życia muzealne pozostałości.

NOWA MUZEOLOGIA

Spostrzeżenia dotyczące roli muzeów w definiowaniu i legitymizowaniu kanonu czy podtrzymywaniu określonych narracji o przeszłości zaczęły interesować teoretyków muzeologii w ostatnich dekadach XX wieku. Za uważano między innymi, że zorganizowane na zasadzie encyklopedycznej muzea, będące jednocześnie przestrzeniami elitarnego kultu arbitralnie dobranych obiektów sztuki, potencjalnym odbiorcom wydają się archaiczne i nieprzystępne, a tym samym odległe od realiów i potrzeb społecznych (Vergo 1989; Popczyk 2005). Uznano je za zarezerwowane dla mniejszości enklawy, w których „[...] nad sposobem działania dominowały interesy wąskiej grupy społecznej” (McCall, Gray 2013, s. 21). Krytyczne podejście do tradycyjnej idei muzeum doprowadziło do wyłonienia koncepcji nowej muzeologii⁶, która — choć skupia różne, czasem sprzeczne postawy — w największym uogólnieniu zmierza do negacji zastanych praktyk muzealnych. Jej zwolennicy z jednej strony koncentrują się na potrzebach odbiorców i możliwości ich zaangażowania w aktywności związane

⁶ Źródła tego alternatywnego sposobu myślenia sięgają lat siedemdziesiątych XX wieku, jego pierwsze założenia przedstawiono jednak w 1989 roku wraz z publikacją tomu *The New Museology* pod redakcją Petera Vergo. Mimo ogromnego wpływu, jaki praca ta wywarła, od momentu wydania poddawana była wielowymiarowej krytyce (np. MacDonald 1990; Krstović 2020).

z prezentacją i odbiorem sztuki. Z drugiej podważają znaczenie gloryfikowanego — przez samo muzeum — dzieła jako obiektu dlań centralnego. Nowym sensem muzeów ma być między innymi: zorientowanie na odbiorców sztuki i przyznanie im przywileju wyboru i interpretacji ekspozycji; zatarcie różnic między tym, co „wysokie”, „elitarnie”, „swoje” (czyli „lepsze”), a tym, co „niższe” „popularne”, „obce” (zatem „gorsze”), chociażby poprzez zestawianie nieoczywistych elementów kolekcji (McCall, Gray 2013, s. 20–23; Piotrowski 2011, s. 12–23; Szczerski 2005, s. 313–315); budowa zróżnicowanych, acz koherentnych, wystaw i ułatwienie ich odbioru — tak na poziomie fizycznym, jak i intelektualnym; a także zaangażowanie w wyzwania związane z kryzysem klimatycznym (Merriman 2020) czy odpowiedzialność za kreowanie krajobrazu, którego część same stanowią (Jagodzińska, Tutak 2020). Przede wszystkim jednak wzbogacenie ekspozycji o obiekty dotychczas pomijane, co nadać ma im nowe życie społeczne.

Nowa muzeologia okazuje się refleksyjna i krytyczna⁷. Pojawiające się wraz z jej rozwojem koncepcje w coraz szerszym wymiarze obejmują praktyczne działania na rzecz odzyskania dla szerokiej publiczności sztuki dotychczas ignorowanej czy wykluczonej, czemu towarzyszą odwołania do teorii feministycznej, LGBT i *queer studies* czy do perspektywy postkolonialnej. Jest to wyraz sprzeciwu wobec tradycyjnych praktyk muzeów, które historycznie prezentowały niemal wyłącznie sztukę zachodnią stworzoną przez białych mężczyzn (co w wielu przypadkach podtrzymywane jest do dziś). Taki stan rzeczy wynikał po części z problemu, na który zwróciła uwagę Linda Nochlin (2023), w 1971 roku pisząc, że wielkich kobiet-artystek w historii nie było. Nie oznacza to, że kobiety w ogóle nie tworzyły sztuki. Ich prace jednak muzea rzadko gromadziły, a jeszcze rzadziej eksponowały. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zaledwie 4% prac to dzieła stworzone przez kobiety (Zientek 2023, s. 9), a w londyńskiej National Gallery ok. 1% (Hessel 2024, s. 10). „Tak jakby przez całe stulecia nie było artystek, jakby pojawiły się dopiero w ostatnich dekadach [...]. Tylko, że to nieprawda” (Zientek 2023, s. 9–10). Nochlin wykazuje, że nie z powodu braku talentu, lecz w wyniku ograniczeń strukturalnych — między innymi barier edukacyjnych (ograniczony dostęp do szkół artystycznych) czy instytucjonalnych (wykluczanie kobiet ze świata sztuki) — kobiety pozbawione były szansy na zdobycie uznania i wielkiej sławy w dziedzinie sztuki. Jednakże artystek w historii było wiele,

⁷ Terminy „nowa muzeologia” i „krytyczne studia muzealne” często są stosowane synonimicznie (Piotrowski 2011, s. 13).

choć nieporównywalnie mniej niż mężczyzn, co udowadnia zarówno Sylwia Ziętek, jak i Katy Hessel. Pisała o tym już Nochlin, wskazując, że „[...] w historii nie było wielkich artystek [podkr. B.L.], choć nie brakowało artystek interesujących i bardzo dobrych, których twórczość do tej pory nie została dostatecznie zbadana i doceniona” (Nochlin 2023, s. 36). Nie było jednak twórczyń tak znaczących jak Michał Anioł, Rembrandt van Rijn czy Andy Warhol — „[...] podobnie jak nie pojawili się czarnoskórzy odpowiednicy tych artystów” (Nochlin 2023, s. 36). W rezultacie — jak zaznacza Hessel (2024, s. 10), odwołując się do badań z 2019 roku — „[...] osiemdziesiąt siedem procent dzieł sztuki w zbiorach osiemnastu największych muzeów amerykańskich stworzyli mężczyźni, a osiemdziesiąt pięć ludzie biali”.

Zgodnie z ideami krytycznej muzeologii nawet niewielki odsetek prac twórców reprezentujących grupy nieuprzywilejowane, pozostający w dyspozycji muzeów, stanowić winien źródło nowego kanonu i nowej narracji o przeszłości. Popularyzowane są więc działania na rzecz reinterpretacji i ponownej prezentacji zbiorów; poszerzenia ekspozycji o reprezentację różnorodnych wykluczonych dotychczas z obowiązującego dyskursu artystów; zakwestionowania tradycyjnego układu wystaw; wprowadzenia otwartego na różnorodne interpretacje sposobu opowiadania historii; czy włączenia do porządku artystycznego obiektów dotychczas do niego nie należących⁸ zarówno z powodów związanych z płcią, rasą czy przynależnością etniczną autorów, jak i na skutek uznania za nieestetyczne lub niepoprawne. Wzbogacenie ekspozycji, a zatem legitymizacja artystycznego dorobku kobiet czy dzieł powstających poza głównym zachodnim nurtem, a także prac ukazujących problematykę wykraczającą poza obowiązujący kanon, ma być jednoznaczne z przystosowaniem muzeów do wymogów współczesności. Dzięki temu mają one „[...] samodoskonalic i rozwijać publiczność, wbudowywać ją w całokształt progresywnego rozwoju świata i społeczeństwa” (Piotrowski 2011, s. 18) czy kształcić odbiorców w obszarach dotychczas znanych tylko specjalistom (Hessel 2024, s. 10). Realizacja tych postulatów wymaga wprowadzania głębokich zmian w obrębie ekspozycji, wykraczających poza jej okazjonalną reorganizację. Zaznaczyć należy, że podejmowane działania wzbudzają nie tylko entuzjazm, ale także niechęć ze strony zarówno części muzealników, jak i odbiorców sztuki, którzy podkreślają, że mogą one prowadzić między innymi do nowej ideologizacji muzeów (Sontag, Fisher 2003, s. 179–184). Nie jest tu moim

⁸ Terra Foundation, *Grantmaking Priorities* (<https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/grant-fellowship-opportunities/> [dostęp: 09.12.2024]).

celem analiza dyskursu dotyczącego postępującej transformacji ekspozycji, wątek oceny pozostawiam więc nierozwinięty. Zamierzam raczej skupić się na magazynach muzealnych, wskazując, że jako przestrzenie pozostałości i resztek stanowią punkt odniesienia dla realizacji polityki zgodnej z założeniami nowego muzealnictwa. Zastanawiam się przy tym nad konsekwencjami tej sytuacji.

MAGAZYN MUZEALNY

Przywoływane wcześniej pojęcie pozostałości konotuje kategorie resztek, ruin, odprysków czy osadków, wskazując na wyłączenie lub separację obiektów z głównego nurtu życia społecznego. Pozostałości owe „w swoich różnych rodzajach i formach, zarówno namacalnych, jak i nienamacalnych, uwikłane bywają w nowe praktyki i relacje społeczne”⁹. Innymi słowy, zostaje im przywrócone życie społeczne. Przestrzenią instytucjonalnego wsparcia takiego uwikłania na nowo artefaktów kultury ma stać się muzeum, zgodnie z krytyczną polityką przekształcającą się w miejsce spojrzenia na historię od nowa (Vergo 1989). W ten sposób manifestuje się procesualna natura pola sztuki, w którym — przypomnijmy — przyznanie (lub odebranie) uznania nie jest trwałe, podobnie jak nietrwała jest dominacja podmiotów o uznaniu decydujących. Realizacja idei nowej muzeologii odbywa się między innymi dzięki przenoszeniu obiektów z magazynów do sal wystawienniczych. Nie jest to jednak działanie jednokierunkowe. W powiązaniu z reorganizacją ekspozycji, mającą na celu jej odciążenie przez redukcję liczby prezentowanych muzealiów oraz konieczność zwalniania miejsca dla nowo prezentowanych dzieł, oznacza ich dwustronny tranzyt — z magazynu do sali wystawienniczej, a także z ekspozycji do magazynu. Stanowi to oczywisty, lecz często pomijany skutek nowych praktyk muzealnych. Warto potraktować go jako fakt relacyjny, zastanawiając się, z jakimi zjawiskami w obrębie pola sztuki i poza nim jest związany oraz jakie są tego konsekwencje.

Lorena Rivera-Orraca (2009, s. 37) rozumie muzeum jako proces społeczny, w którym prawda o przeszłości określana jest przez granice wytyczone przez tę instytucję. Zmiana owych granic — w tym przesuwanie akcentów w kierunku upowszechniania sztuki historycznie niedoreprezentowanej — pozostaje w związku z szerszymi przeobrażeniami postaw

⁹ Yael Navaro, *Living with Remnants*, University of Cambridge, Department of Social Anthropology (<https://www.socanth.cam.ac.uk/directory/research-clusters/citizenship-political-life/living-with-remnants> [dostęp: 09.12.2024]).

społecznych. Zmiany ekspozycji nie są oczywiście w historii muzealnictwa niczym nowym: „Praktycznie wszystkie muzea w ten czy inny sposób zajmują się prezentacją swoich kolekcji, a ściślej — wystawą części posiadanych zbiorów. Takie wystawy są same w sobie efemeryczne — rzadko upływa dekada, nawet w najbardziej konserwatywnych instytucjach, by nie przewieszono, przestawiono, przeniesiono eksponatów albo wręcz całkowicie nie zrekonstruowano «głównych» czy «najważniejszych» galerii” (Vergo 2005, s. 314). Jednak reorganizacja wystaw, o której tu mowa, nie wynika jedynie z chęci odświeżenia ekspozycji, chodzi raczej o wprowadzenie zmian na poziomie systemowym. Następuje to w powiązaniu z utratą przez muzea niemalże autonomicznej pozycji w świecie sztuki, wcześniej zapewniającej im szeroką samodzielność w kwestii organizacji wystaw¹⁰. Obecnie o ich formie decydują nie tylko ustalenia dotyczące klasycznego kanonu, któremu muzea zazwyczaj hołdowały, ale także czynniki wobec muzeów zewnętrzne. Należą do nich między innymi złożone gry profesjonalnych uczestników pola sztuki (m.in. teoretyków, krytyków, kuratorów, kustoszy), w tym te wyrażające różnice w stosunku do założeń krytycznej muzeologii. Rzecznicy różnorodności artystycznej ścierają się tu z przeciwnikami reorganizacji wystaw, którzy wskazują między innymi na nową ideologizację muzeów czy zakłócanie spójności dotychczasowych ekspozycji.

Postępujące zmiany charakteru wystaw wskazują na systematyczny wzrost pozycji zwolenników nowej muzeologii wywierających nacisk na tradycyjnie działające instytucje. Nowe idee pozostają w związku z postulatami na rzecz wzmocnienia grup niedominujących w dyskursie publicznym, coraz wyraźniej widoczne — jak podkreślają badacze — w drugiej połowie XX wieku i w wieku XXI (Fraser 2005). Nowa muzeologia czerpie z osadzonych społecznie koncepcji postkolonialnych, grenderowych czy LGBT+. Kwestionując „[...] tradycyjne podejście muzeów do wartości, znaczenia, kontroli, interpretacji, autorytetu i autentyczności” (Stam 1993, s. 267), odwołuje się zarówno do założeń nowej historii sztuki, jak i „zwrotu kulturowego”. Przenosi więc zainteresowanie ku symbolom, tożsamościom i dyskursom; koncentruje się na mnogości kultur i mikrokultur (a nie jednej, uniwersalnej, homogenicznej kulturze); postuluje przyznanie miejsca dotychczas marginalizowanym jednostkom, społecznościom, obszarom. Na przykład w muzeach amerykańskich (MoMA, Los Angeles

¹⁰ Pełna autonomia nigdy nie istniała (na kształt kolekcji wpływali na przykład darczyńcy czy sytuacja na rynku sztuki), jednakże w XIX i XX wieku muzea — na co już wskazywałam — cieszyły się dużą niezależnością od wpływów zewnętrznych.

County Museum of Art) bogato reprezentowane prace ekspresjonistów abstrakcyjnych Jacksona Pollocka czy Willema de Kooninga w ostatnich latach są zastępowane (w części) przez dotychczas pozostające w magazynach dzieła ich żon — Lee Krasner i Elaine de Kooning. W bostońskim Museum of Fine Arts zaś zamiast niektórych dzieł amerykańskich twórców początku XIX wieku — dominujących w ówczesnym polu sztuki białych mężczyzn — eksponowane są obecnie prace współczesnych artystów przynależących do mniejszości etnicznych, ukazujące życie ich przodków we wspomnianym okresie. Na charakter wystaw w coraz szerszym zakresie mają też wpływ odbiorcy sztuki, którym przyznano prawo współkształtowania ekspozycji. Muzeum Narodowe w Warszawie do tworzenia wystawy czasowej w 2016 roku zaprosiło dzieci¹¹, a Depot Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie dzieła prezentowane z okazji 175-lecia muzeum wyłoniło w 2024 roku w głosowaniu publiczności¹².

Te zjawiska, będące elementem szerszych procesów doby nowoczesnej, oznaczają zmniejszanie wpływu uznanych instytucji i wybranych jednostek na życie społeczne. Wiedza legitymizowana autorytetem profesjonalizmu jest współcześnie coraz częściej podważana (Habermas 2000; Giddens 2000), co także stanowi jedną z przyczyn kwestionowania odgórnie narzucanego kanonu sztuki i jego ponownego, oddolnego kreowania. Z drugiej strony, jak zaznacza Susan Sontag, pogoń za nowością, innowacyjnością i odchodzenie od tradycyjnego sposobu prezentowania kolekcji czy ustalonego kanonu, mimo że uzasadniane przez: „[...] podtrzymywanie sztuki przy życiu, czynienie jej bardziej demokratyczną, promowanie wartości i idei równości, odejście od elitaryzmu [...]” (Sontag, Fisher 2003, s. 182), bywa zasłoną dymną dla działań mających na celu zysk ekonomiczny i komercjalizację muzeów.

Przytaczam tu tylko kilka przykładów związków rekonstrukcji ekspozycji ze zmianami zachodzącymi w społeczeństwach zachodnich i ich światach sztuki, aby wykazać szeroką relacyjność pola sztuki, które funkcjonuje już nie obok, a jako wytwór społeczeństwa (Heinich 2010). Podkreślam równocześnie, że te i inne zjawiska, nie wspomniane tu, prowadzą do transformacji muzeów i ich ekspozycji, co skutkuje między problemem powstawania muzealnych pozostałości czy resztek.

¹¹ Muzeum Narodowe w Warszawie (<https://www.mnw.art.pl/wystawy/w-muzeum-wszystko-wolno-wystawa-przygotowana-przez-dzieci,195.html> [dostęp: 09.03.2025]).

¹² Depot Museum Boijmans Van Beuningen (<https://boijmans.pr.co/en-WW/234439-beloved-dali-kusama-morisot-rothko-and-many-others-come-home-to-depot-boijmans-van-beuningen> [dostęp: 09.03.2025]).

W sytuacji, w której jeszcze do niedawna uznane obiekty tracą swą pozycję, na mocy bieżących decyzji stając się pozostałościami z ekspozycji, trzeba odnieść się do spostrzeżeń Zygmunta Baumana, który współczesność określa jako „cywilizację nadmiaru, zbędności, odpadów i ich uprzątania” (Bauman 2006, s. 152–153), co odnosi się zarówno do ludzi, jak i rzeczy, obiektów materialnych. Ta diagnoza obejmować może także problem zbiorów muzealnych. Nagromadzone w ostatnich stuleciach, niemożliwe do pełnego wyeksponowania kolekcje magazynowe w ogromnej części skazane są na wykluczenie z głównego obiegu. W warunkach nadmiaru pozostają, na co zwracałam już uwagę, niemieszcząc się w głównym nurcie, niekwalifikując się do wykorzystania, zbędną dla publiczności resztką. Bauman podkreśla jednak, że „cienka i krucha jest granica dzieląca wzlot od upadku, chwile chwały od upokarzającej klęski, oznaki uznania od stygmatu hańby” (Bauman 2006, s. 166), ale — jak sugeruje gdzie indziej — co ciekawe, także na odwrót: od klęski do chwały, od hańby do uznania. Fortuna bowiem kołem się toczy, to co niegdyś niedoceniane, może stać się pożądane, to co dotychczas chciane — niepotrzebne (Bauman 2000, s. 78). Prace wczoraj jeszcze magazynowane zyskują miejsce w salach wystawienniczych, te eksponowane trafiają do magazynów. W efekcie powstają wystawy, w których dotychczas prezentowane obiekty zestawiane są z dziełami wcześniej nieznanymi — autorstwa kobiet, przedstawicieli mniejszości, artystów spoza kultury zachodniej. Taka polityka odwiedzającym muzeum po raz pierwszy pozwala poznać szerokie spektrum sztuki, widzów powracających natomiast zachęca do namysłu nad zmieniającą się narracją i kanonem. „Kwestionowanie i alternatywne sposoby pamiętania [...] otwierają dialog między przeszłością a pamięcią. Prawdziwe miejsce pamięci [jakim jest muzeum — przyp. B.L.] istnieje jako praktyka stawiająca pytania, która wywołuje przemyślaną refleksję i zaprasza przeszłość do teraźniejszości, a pamięć zbiorową do historii” (Rivera-Orraca 2009, s. 37).

W tym kontekście magazyny muzealne stanowią zaplecze dla zmian i redefinicji w świecie sztuki, jednocześnie coraz aktywniej uczestniczą w nadawaniu nowego znaczenia zbiorom muzealnym, co czyni je podmiotem zyskującym na znaczeniu w świecie sztuki. Oferując wybór prac do nowo pomyślnych ekspozycji, stają się kluczowym punktem odniesienia dla realizacji krytycznych polityk muzealnych, przede wszystkim tych zmierzających do uwidaczniania nowych relacji między teraźniejszością a przeszłością. Przy czym konsekwencją ich wprowadzania jest zmiana statusu artefaktów muzealnych. Ich odzyskiwanie dla publiczności poprzez wprowadzenie do galerii oznacza (chwilowy?) triumf i chwałę już-nie-pozostałości — legitymizację jako dzieł sztuki, elementów kanonu. Jedno-

częściej „odzyskiwanie” przez magazyny elementów jeszcze niedawnych wystaw łączyć się może ze skazaniem ich na (trwale?) wykluczenie i zapomnienie. Zmianę w odpadki nieprzystające do obowiązujących norm.

ZAKOŃCZENIE

Muzea dokonujące selekcji obiektów prezentowanych publiczności nadają im wartość i jednocześnie kształtują narracje o przeszłości. Wraz z upływem czasu ekspozycje muzealne ulegają transformacji, a coraz większy wpływ na ich charakter wywierają współcześnie założenia nowej, krytycznej muzeologii oraz szersze zmiany zachodzące w społeczeństwach zachodnich, pozostające w ścisłym związku z transformacją pola sztuki. Celem nowej polityki muzealnej jest zarówno przesunięcie uwagi z obiektu ekspozycyjnego na widza, przystosowanie wystaw do jego potrzeb i możliwości odbioru, jak i różnicowanie oraz wzbogacanie ekspozycji, tak by reprezentowały twórców i prace dotychczas pomijane. Ekspozycje spełniające powyższe założenia stają się nowymi formami kulturowymi powstałymi wskutek złożonych relacji muzeów i ich magazynów z innymi podmiotami zarówno ze świata sztuki, jak i z jego otoczenia społecznego. Sugeruje to konieczność namysłu nad pozostającym z tymi procesami w związku dwustronnym tranzytem dzieł między salami ekspozycyjnymi a magazynami oraz jego konsekwencjami obejmującymi odzyskiwanie i pozyskiwanie muzealnych pozostałości czy resztek. Rosnące zainteresowanie dziełami wcześniej niedostrzeganymi i ich udostępnianie w ramach stałych ekspozycji oznacza właśnie owo odzyskiwanie, którego koniecznym skutkiem jest pozyskiwanie przez magazyny nowych, powstałych na mocy teraźniejszych decyzji pozostałości. Procesy te zyskały w ostatnim czasie na intensywności, czego rezultatem jest między innymi wzmacnianie pozycji magazynów w świecie sztuki. W tym kontekście magazyn muzealny — jako depozyt zmiennych elementów — winien stać się przedmiotem szerszej refleksji zarówno teoretycznej, jak i empirycznej. Powyższe rozważania stanowią dla niej tylko punkt wyjścia, sygnalizując zaledwie niektóre problemy wymagające rozwinięcia w dalszych badaniach naukowych.

BIBLIOGRAFIA

- Acord Sophia Krzys, 2016, *Learning How to Think, and Feel, About Contemporary Art: An Object Relational Aesthetic for Sociology*, w: Laurie Hanquinet, Mike Savage (red.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, London–New York, s. 219–231.

- Alexander Victoria D., 2003, *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Wiley, Malden.
- Alexander Victoria D., Bowler Anne E., 2021, *Contestation in Aesthetic Fields: Legitimation and Legitimacy Struggles in Outsider Art*, „Poetics”, t. 84, s. 1–16
- Baudrillard Jean, 2005, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- Baudrillard Jean, 2006, *Spisek sztuki*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 2000, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, tłum. Ewa Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 2006, *Życie na przemiał*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Baumann Shyon, 2007, *A General Theory of Artistic Legitimation: How Art Worlds Are Like Social Movements*, „Poetics”, t. 35(1), s. 47–65.
- Becker Howard S., 1982, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley.
- Bourdieu Pierre, 2001, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Bowler Anne, 1994, *Methodological Dilemmas in the Sociology of Art*, w: Diana Crane (red.), *The Sociology of Culture*, Blackwell, Oxford, s. 247–266.
- Brusius Mirjam, Singh Kavita (red.), 2017, *Museum Storage and Meaning: Tales from the Crypt*, Routledge, London.
- Conn Steven, 2010, *Do Museums Still Need Objects?* University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- DiMaggio Paul, 1986, *Structural Analysis of Organizational Fields: A Blockmodel Approach*, w: Barry M. Staw, L.L. Cummings (red.), *Research on Organizational Behavior: An Annual Series of Analytical Essays and Critical Reviews*, JAI Press, Greenwich, s. 335–370.
- Eco Umberto, 2007, *Sztuka*, tłum. Piotr Salwa, Mateusz Salwa, Wydawnictwo M, Kraków.
- Eco Umberto, 2009, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań.
- Foucault Michel, 1998, *Afterword to The Temptation of Saint Anthony*, w: James Faubion (red.), *Michel Foucault: Aesthetics, The Essential Works*, Allen Lane, London, t. 2, s. 103–122.
- Giannini Tula, Bowen Jonathan P., 2019, *Museums and Digitalism*, w: Tula Giannini, Jonathan P. Bowen (red.), *Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research*, Springer, Cham, s. 27–46.
- Giddens Anthony, 2000, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Habermas Jürgen, 2000, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Universitas, Kraków.
- Hałas Elżbieta, Donati Pierpaolo, 2017, *Introduction: Back to Relations in Themselves*, „State of Affairs”, nr 1(12), s. 7–12.
- Hanquinet Laurie, Savage Mike, 2016, *Preface*, w: Laurie Hanquinet, Mike Savage (red.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, London–New York.
- Heinich Nathalie, 2010, *Socjologia sztuki*, tłum. Agnieszka Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Hessel Katy, 2024, *Historia sztuki bez mężczyzn*, tłum. Małgorzata Glasenapp, Marginesy, Warszawa.

- Jagodzińska Katarzyna, Tutak Melania, 2020, *Responsibility of Museums Towards Landscape: Discussion Based on Case Studies from Katowice, Kraków, and Warsaw*, „Prace Etnograficzne”, t. 48(2), s. 141–158 (<https://doi.org/10.4467/22999558.PE.20.012.12637>).
- Krajewski Marek, 2013, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa.
- Krstović Nikola, 2020, *Colonizing Knowledge: New Museology as Museology of News*, „Prace Etnograficzne”, t. 48(2), s. 125–139 (<https://doi.org/10.4467/22999558.PE.20.011.12636>).
- Lewicka Barbara, 2017, *Mona Lisa — ikona sztuki — ikona (pop)kultury. Problem dzieła sztuki wobec „zjawiska pełności” José Ortegi y Gasseta*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 34, s. 19–44.
- Macdonald Sharon, 1990, *Posing Questions about the Purposes of Museums*, „Current Anthropology”, t. 31(2), s. 225–228 (<https://www.jstor.org/stable/2743598?seq=1>).
- Mairesse François, Thébault Marine, 2024, *Museum Storage around the World*, International Council of Museums (https://icom.museum/wp-content/uploads/2024/05/Report_ICOM-STORAGE.EN.Final.pdf [dostęp: 09.12.2024]).
- Margolis Joseph, 2005, *Muzeum sztuki*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 147–168.
- McCall Vikki, Gray Clive, 2013, *Museums and the ‘New Museology’: Theory, Practice and Organisational Change*, „Museum Management and Curatorship”, t. 29(1), s. 19–35.
- Merriman Nick, 2020, *30 Years after the New Museology: What’s Changed?*, „Prace Etnograficzne”, t. 48(2), s. 173–187 (<https://doi.org/10.4467/22999558.PE.20.014.12639>).
- Murawska Monika, Salwa Mateusz, Schollenberger Piotr, 2018, *Kanon. Wykład towarzyszący wystawie „Co po Cybisie?”* (<https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/kanon-wyklad-towarzyszczy-wystawie-co-po-cybisie> [dostęp: 09.03.2025]).
- Nochlin Linda, 2023, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, tłum. Agnieszka Nowak-Młynikowska, Smak Słowa, Sopot.
- Piotrowski Piotr, 2011, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań.
- Peterson Richard A., 1994, *Culture Studies through Production Perspective*, w: Diana Crane (red.), *The Sociology of Culture*, Blackwell, Oxford, s. 163–190.
- Pomian Krzysztof, 2004, *Muzeum. Historia światowa*, t. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Popczyk Maria, 2005, *Wstęp*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 5–42.
- Rapacki Kristina, 2023, *Out of Storage: The Architecture of the Museum Depot*, „The Architectural Review” (<https://www.architectural-review.com/essays/out-of-storage-the-architecture-of-the-museum-depot> [dostęp: 09.03.2025]).
- Rivera-Orraca Lorena, 2009, *Are Museums Sites of Memory?*, „The New School Psychology Bulletin”, t. 6(2), s. 37.
- Sontag Susan, 2009, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Karakter, Kraków.
- Sontag Susan, Fisher Philip, 2003, *Session IV: Susan Sontag and Philip Fisher: A Conversation*, „Salmagundi”, nr 139/140, s. 172–188 (<http://www.jstor.org/stable/40549627>).
- Stam Deirdre C., 1993, *The Informed Muse: The Implications of ‘The New Museology’ for Museum Practice*, „Museum Management and Curatorship”, t. 12(3), s. 267–283.

- Szczerski Andrzej, 2005, *Kontekst, edukacja, publiczność — muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 313–334.
- Valéry Paul, 2005, *Problem muzeów*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 87–90.
- Vergo Peter, 1989, *The New Museology*, Reaktion Books, London.
- Vergo Peter, 2005, *Milczący obiekt*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków, s. 313–334.
- Zientek Sylwia, 2023, *Tylko one. Polska sztuka bez mężczyzn*, Wydawnictwo Agora, Warszawa.



Ustawa o muzeach, Dz. U. 1997 Nr 5 poz. 24 (<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19970050024/U/D19970024Lj.pdf> [dostęp: 09.03.2025]).

REPOSITORY OF RESIDUES:
THE CONTEMPORARY SIGNIFICANCE OF MUSEUM STORAGE
AND THE TENETS OF NEW MUSEOLOGY

Barbara Lewicka
(University of Silesia)

Abstract

The article addresses the issue of museum storage facilities. Its aim is to highlight some of the consequences of applying the tenets of the “new museology,” which—among other things—advocates enriching exhibitions with works hitherto overlooked. This leads to a shift in the status of objects, both displayed and stored. The holdings kept in art-museum storerooms are presented here as remnants or residues—objects excluded from display, and therefore not forming part of the canon or contributing to narratives about the past. The first part of the article discusses the theoretical framework of the sociology of art. It then sketches the rise of the modern museum, the evolution of its displays, and the necessity of consigning parts of their collections to storage. Next, it describes the issue of museum residues in the context of works being accepted or rejected by museums. Finally, it presents the core propositions of the new museology. The article concludes by emphasizing that museum storage facilities serve as a resource when implementing new museum policies, resulting in objects that were previously rejected shedding their label of residue, which is then applied to items that were formerly celebrated.

key words: museum of art, museum storage, the new museology, sociology of art, remnants, residues, pieces of art

słowa kluczowe: muzeum sztuki, magazyn muzealny, nowa muzeologia, socjologia sztuki, pozostałości/resztki muzealne, dzieła sztuki