

Magdalena LORENC

Poznań

„Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce” jako przykład wystawy politycznej

Żyjący w danej chwili co pewien czas uświadamiają sobie, że bije godzina południa historii. Muszą wydać bankiet na cześć przeszłości. Historyk jest heroldem zapraszającym umarłych do stołu.

Walter Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 530.

Celem niniejszego eseju jest wskazanie potencjału analizy uwarunkowań instytucjonalnych w połączeniu z elementami analizy dyskursu w badaniach nad problem polityczności wystaw na przykładzie ekspozycji *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*. Powstała przy współpracy Polski i Niemiec wystawa udostępniona była dla zwiedzających w Martin-Gropius-Bau (dalej MGB) w Berlinie od 23 września 2011 roku do 9 stycznia 2012 roku. Kuratorką wystawy była polska historyczka sztuki Anda Rotenberg. Uroczystego otwarcia ekspozycji dokonali 21 września 2011 roku w berlińskiej Izbie Deputowanych, prezydenci Polski i Niemiec Bronisław Komorowski i Christian Wulff oraz polski minister kultury i dziedzictwa narodowego Bogdan Zdrojewski¹.

Udział najwyższych przedstawicieli władz państwowych w uroczystości otwarcia wystawy, sposób jej finansowania, podmioty odpowiedzialne za realizację projektu, skład rady naukowo-programowej, wreszcie patronat honorowy, tworzyły kontekst instytucjonalny wystawy *Obok*. Pytanie badawcze sprowadza się do tego, jak to otoczenie wpłynęło na ekspozycję?

Podstawę opracowania tematu stanowiły katalog *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, przygotowany pod redakcją profesor Małgorzaty Omilanowskiej, przy współpracy profesora Tomasza Torbusa i wydany przez wydawnictwo DuMont w Kolonii w 2011 roku (dalej *Katalog*) oraz *Raport. Zagraniczny Program Kulturalny Polskiej Prezydencji 2011*, opracowany przez zespół Instytutu Adama Mickiewicza (dalej IAM), koordynowany przez Aleksandrę Wieczorek i Olgę Wysocką, wydany w Warszawie w 2012 roku (dalej *Raport*)².

O wyborze *Obok* jako egzemplifikacji zjawiska polityczności wystaw zdecydowały dwa czynniki. Po pierwsze, dzięki wsparciu władz obu państw było to przedsięwzięcie niemające, pod względem ilości zaprezentowanych obiektów muzealnych, precedensu w historii stosunków bilateralnych³. Po drugie, ekspozycja wraz z towarzyszącym jej *Katalogiem* stanowiły część *Zagranicznego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji 2011*, prowadzonego przez IAM, z udziałem Instytutów Polskich, polskich placówek dyplomatycznych oraz licznych instytucji krajowych i zagranicznych, pod hasłem *I, CULTURE. Made in the UE. Powered*

¹ Izba Deputowanych to jednoizbowy parlament miasta i kraju związkowego Berlin.

² Korzystałam z wersji elektronicznej *Raportu*, dostępnej na stronie: <http://www.iam.pl/pl/o-nas/raporty-roczne/raport-i-culture-2012.html>, 22.02.2013.

³ *Wystawa w Martin-Gropius-Bau była pierwszą ekspozycją obrazującą tak szeroko historię* [podkreślenie – M.L.] *ostatniego tysiąclecia polsko-niemieckiego sąsiedztwa, Raport*, s. 68.

by Poland. IAM odpowiedzialny był za międzynarodowe działania informacyjne towarzyszące wystawie *Obok*⁴. Obie okoliczności sprawiły, że ekspozycja uwikłana była w politykę w sposób jawny, zdeterminowany przez kontekst pierwszego w historii przewodnictwa Polski w Radzie Unii Europejskiej, które przypadało na okres od 1 lipca do 31 grudnia 2011 roku.

Polityczność wystawy

Pojęcia ‘wystawa’ i ‘polityczność’, a zwłaszcza ‘polityczność wystawy’ wymagają wyjaśnienia.

Wystawa sztuki to prezentacja dzieł sztuki, wystawa etnograficzna to pokaz artefaktów. Tymczasem na wystawie *Obok* znalazły się – jak napisała we *Wprowadzeniu do Katalogu Rottenberg – dokumenty, dzieła sztuki, książki, filmy, muzyka*⁵. Na stronie internetowej polskiego Ministerstwa Sztuki i Dziedzictwa Narodowego można przeczytać, że w MGB zaprezentowano obiekty historyczne oraz współczesne, w tym 250 dzieł malarstwa, 30 rzeźb, 60 starodruków, 80 rękopisów i 60 grafik. Ponadto pokazano ponad 60 dokumentów, 100 obiektów rzemiosła artystycznego, 150 fotografii, materiały filmowe oraz książki [i – M.L.] ... nagrania muzyczne⁶. *Obok* nie była zatem wystawą sztuki lub była nie tylko wystawą sztuki – zjawiskiem heterogenicznym, ekspozycją mieszaną, wykraczającą poza tradycyjne typologie. *Obok* była wystawą czasową. Czy była ‘wystawą z poważnymi pretensjami naukowymi’ w rozumieniu Petera Vergo, to znaczy taką, której towarzyszył *pokazny katalog zawierający nie tylko szczegółowe informacje dotyczące eksponatów, lecz także eseje na temat różnorodnych aspektów głównego tematu wystawy, a nawet, przy odrobinie szczęścia, ogólne wprowadzenie nakreślające tło wystawy i przygotowujące nas do odbioru całości pokazu*⁷. Liczący 784 stron *Katalog* spełnia wszystkie te kryteria, więc można uznać, że *Obok* była „wystawą z poważnymi pretensjami naukowymi”.

Czy *Obok* była ‘wystawą wielką’? Jean-Marc Poinot tym mianem określa ekspozycje, które swoim rozmachem i skalą nakładów, lecz również ambicjami przekraczania konwencji ekspozycyjnych, odbiegają od średniej⁸? W *Raporcie*, w części poświęconej wystawie *Obok*, w nagłówku widnieją imponujące statystyki: 19 sal, ponad 700 obiektów historycznych oraz współczesnych, znakomita frekwencja, ogromne zainteresowanie mediów, 1000 publikacji⁹. Gdy dodatkowo uwzględnimy okazały budżet i dziesiątki instytucji (w tym te, które cieszą się prestiżem jak British Museum, Victoria and Albert Museum, czy Biblioteka Watykańska), które udostępniły będące w ich dyspozycji obiekty, można uznać wystawę *Obok* za spełniającą niektóre kryteria ‘wielkości’. Problem w tym, że nie wiadomo jak ocenić nowatorstwo podejścia do sposobu ekspozycji dzieł na wystawie sztuki-nie-sztuki. Inne kategorie są bo-

⁴ Ibidem.

⁵ A. Rottenberg, *Wprowadzenie*, w: *Katalog*, s. 21.

⁶ *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/obok.-polska-ndash-niemcy.-1000-lat-historii-w-sztuce-2310.php>, 22.02.2013.

⁷ P. Vergo, *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 320.

⁸ J.-M. Poinot, *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, przeł. J. Jarosz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 542.

⁹ *Raport*, s. 68.

wiem adekwatne do badania praktyk stosowanych przy prezentacji sztuki, a inne do budowania wystaw etnograficznych. Pytanie to pozostanie zatem bez jednoznacznej odpowiedzi.

Co się tyczy ‘polityczności’, to na potrzeby niniejszych rozważań użyteczne wydaje się rozumienie tego pojęcia przez Carla Schmitta, dla którego oznacza ono rozróżnienie przyjaciela/wróga, przy założeniu, że ten drugi jest innym, obcym oraz że to wystarczy, aby określić jego istotę¹⁰. Wróg nie jest *prywatnym przeciwnikiem, którego nienawidzimy czy do którego czujemy osobistą antypatię. Wróg to walcząca lub co najmniej gotowa do walki, zorganizowana grupa ludzi, która stoi na drodze innej, podobnie zorganizowanej grupy. Wróg ma charakter wyłącznie publiczny, wszystko bowiem, co odnosi się do jakiegóż zorganizowanej grupy ludzi, a w szczególności do narodu, ma sens publiczny*¹¹. Relacja przyjaciel/wróg jest dla Schmitta polityczna, gdyż stanowi antagonistyczną postać opozycji my/oni. ‘Polityczność’ można zatem traktować – jak czyni to Chantal Mouffe, podążając za Schmittem – jako przestrzeń władzy i antagonizmu¹². Schmitt i Mouffe koncentrują się na fenomenie demokracji liberalnej i wskazują na błędy dominującego w myśli liberalnej podejścia racjonalistycznego i indywidualistycznego, które bagatelizuje pluralizm świata społecznego. Jaki jednak ma to związek z wystawami, a więc wydarzeniami kojarzonymi z kulturą, a nie polityką? Przede wszystkim polityczność, w rozumieniu Schmitta i Mouffe, tkwi u podstaw wystawy *Obok*, która powstawała w warunkach trwających w Polsce i w Niemczech sporów na temat interpretacji wydarzeń historycznych (przemieszczenia i restytucji dzieł sztuki, wypędzenia/transferu wymuszonego/przymusowego wysiedlenia Niemców z terenów obecnej Polski). Historia Niemiec nie jest tożsama z historią Polski, czego przykładem jest rok 1945, dla jednych kojarzony z klęską, dla drugich tożsamy ze zwycięstwem. Spory o historię są integralną cechą konstituowania tożsamości narodowej. Alternatywa przyjaciel/wróg nie przebiega jednak wyłącznie po linii różnic narodowościowych. Trudno bowiem mówić o jednej wspólnej wszystkim Polakom historii czy pamięci zbiorowej. Przykładowo, koniec II wojny światowej co innego znaczył dla członków Armii Ludowej, a co innego dla żołnierzy Armii Krajowej. W czasach stalinowskich w Polsce partyzanci z AK byli zdrajcami, którym odmawiano praw kombatanckich, by w III RP stać się niemal jedynymi prawdziwymi patriotami walczącymi o niepodległość z nazistowskim okupantem. Antagonistami w kontekście wystawy *Obok* byli zatem nie tyle Polacy i Niemcy, ile ci Polacy i Niemcy niepodzielający tezy, której wydawała się hołdować ekspozycja i zgodnie z którą wrogość w relacjach dwustronnych miała charakter epizodyczny (Krzyżacy, rozbiory, zabory, obie wojny światowe) na tle setek lat pokojowego współistnienia.

Tymczasem sam sposób określenia cezur czasowych wystawy *Obok*, służył podtrzymaniu tezy o dobrym sąsiedztwie. Gdyby zamiast 1000 lat wybrać ostatecznie 100 lat, to wówczas trudno byłoby obronić przyjęte *a priori* stanowisko. Do realizacji ekspozycji jednak doszło. Czy to znaczy, że osiągnięto konsensus? Dla Schmitta, na co zwraca uwagę Mouffe, *każdy konsensus opiera się na wykluczeniu*¹³. Oznacza to, że pełna zgoda jest iluzją i ktoś zawsze jest pominięty. Konsensus jest zatem praktyką hegemoniczną w warunkach pluralizmu demokratycznego.

¹⁰ C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, w: C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M. Cichocki, Kraków 2000, s. 208.

¹¹ Ibidem, s. 200.

¹² Ch. Mouffe, *Polityka i polityczność*, w: Ch. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008, s. 24–29.

¹³ Ibidem, s. 26.

Nawiązując do słów Waltera Benjamina, uczynionych mottem niniejszego tekstu, historyk – w przypadku wystawy *Obok*, historyczka sztuki Anda Rottenberg – była *heroldem zapraszającym umarłych do stołu*, ale tylko wybranych, odpowiadających charakterowi wydarzenia¹⁴. Interesujące jest zatem to, co uznano za sporne w relacjach bilateralnych i z tego powodu pominięto lub niedostatecznie wyeksponowano, a co dowodzi polityczności wystawy *Obok* i czyni z niej przedmiot badań politologicznych.

Uwarunkowania instytucjonalne wystawy

Refleksja nad politycznością muzeów i wystaw muzealnych to – na co zwraca uwagę Andrzej Szczerski – między innymi spuścizna debat toczonych przez historyków ze szkoły *Annales* w latach pięćdziesiątych XX wieku, skoncentrowanych *na kulturze materialnej i jej interpretacji w kategoriach politycznych i społecznych*¹⁵. To także efekt zmian zachodzących w muzeach etnograficznych w dobie studiów postkolonialnych, które wywarły wpływ na muzea sztuki. Wszystkie te czynniki przyczyniły się do narodzin tzw. nowej muzeologii, polegającej na aplikowaniu nowych perspektyw badawczych na grunt studiów muzealnych. Jednym z jej propagatorów jest brytyjski uczony Peter Vergo, którego koncepcje wyłożone w eseju *Milczący obiekt*, opublikowanym w pracy zbiorowej *Nowa muzeologia* z 1989 roku, stanowią inspirację do analizy uwarunkowań instytucjonalnych wystaw¹⁶. Zdaniem Vergo ekspozycje to fakt kulturalny, który stosunkowo rzadko jest przedmiotem refleksji, pod kątem środków i zabiegów, okoliczności i powodów koniecznych do ich realizacji¹⁷. Tymczasem między dyrekcją muzeum i mocodawcami oraz sponsorami trwają nieustanne spory dotyczące profilu instytucji, których finał stanowią poszczególne wystawy.

Na kontekst instytucjonalny wystawy składają się: 1) podmioty odpowiedzialne za realizację projektu ekspozycji, w tym muzea, galerie, dyrektorzy tych instytucji, kuratorzy i projektanci wystaw; 2) patronat honorowy; 3) rada programowa; 4) system finansowania. Czynniki instytucjonalne wyznaczają ramy przedsięwzięcia wystawienniczego. Przypadek wystawy *Obok* stanowi egzemplifikację tej tezy. Ekspozycja *Obok* oraz towarzyszący jej *Katalog* były efektem współpracy Zamku Królewskiego w Warszawie, MGB i Berliner Festspiele. Zamek Królewski w Warszawie – Pomnik Historii i Kultury Narodowej, to dawna siedziba królów Polski, która służy obecnie jako muzeum. Zgodnie ze statutem, *organizatorem Zamku Królewskiego jest minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego*¹⁸. Na czele Zamku stoi dyrektor, który zarządza całokształtem działalności, czuwa nad mieniem i jest za nie odpowiedzialny. W czasie prac nad wystawą *Obok*, funkcję dyrektora Zamku pełnił historyk sztuki prof. dr hab. Andrzej Rottermund. Stronę niemiecką reprezentowało dwóch współorganizatorów: MGB kierowane przez dyrektora Gereona Sievernicha i Berliner Festspiele na czele z dyrektorem Joachimem Sartoriusem. Berliner Festspiele funk-

¹⁴ Vide – motto.

¹⁵ A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 337.

¹⁶ P. Vergo, *The Reticent Object*, w: *The New Museology*, red. P. Vergo, London 1989, s. 41–59. Wydanie polskie tekstu Vergo: P. Vergo, *Milczący...*, op. cit., s. 313–334.

¹⁷ Ibidem, s. 316.

¹⁸ Załącznik do Zarządzenia nr 21 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 25 czerwca 2008 r. w sprawie nadania statutu Zamkowi Królewskiemu w Warszawie – Pomnikowi Historii i Kultury Narodowej, Dziennik Urzędowy nr 3 z dnia 4 lipca 2004 r., poz. 31, paragraf 2, ust. 1.

cjonuje od 1951 roku jako centrum koordynacji i promocji wydarzeń kulturalnych w Berlinie. MGB natomiast to jedna z najbardziej prestiżowych instytucji wystawienniczych starej Europy¹⁹. Przestrzeń ekspozycyjna zarządzana przez Sievernicha, znana jest ze swoich znakomitych wystaw czasowych [na które – M.L.] najbardziej znaczące muzea, instytucje państwowe oraz prywatni kolekcjonerzy z całego świata udostępniają swoje unikatowe zbiory berlińskiej publiczności²⁰. Wystawa *Obok* zorganizowana została na parterze w MGB. Niejednolity pod względem stylu budynek, stanowiący kombinację neoklasycyzmu i neorenesansu, zaprojektowany przez architektów Martina Gropiusa i Heino Schmiedena, otwarto w 1881 roku. Obiekt częściowo zniszczony w czasie II wojny światowej i odbudowany w latach siedemdziesiątych XX wieku, został ponownie udostępniony zwiedzającym w setną rocznicę jego powstania (1981 rok). MGB jest obecnie instytucją, używającą przestrzeni dla 20–25 rocznie międzynarodowych przedsięwzięć wystawienniczych²¹. Nie jest to muzeum, gdyż nie posiada własnej kolekcji, nie jest to też galeria, gdyż nie prowadzi sprzedaży dzieł. Problemów klasyfikacyjnych nastęrcza również profil MGB, który w warstwie ideowej jest trudny do zdefiniowania. Egzemplifikacją tego była oferta reklamowa MGB, dotycząca okresu od sierpnia 2011 roku do marca 2012 roku. Równolegle do wystawy *Obok* w muzeum trwały wówczas dwie retrospektywy prac Hokusai'a (26.08–24.10.2011 r.) i W. Eugene'a Smith'a (25.09–27.11.2011 r.) oraz prezentacja zdjęć Ai Weiwei'a, wykonanych w Nowym Jorku w latach 1983–1993 (15.10.2011–18.03.2012 r.). Na ulotce zachęcającej do odwiedzenia MGB w tym czasie, znalazły się reprodukcje *Portretu księżnej Jadwigi Jagiellonki* z ok. 1530 roku i detalu z drzeworytu *Kajikazawa w prowincji Kai* Hokusai'a z około 1831 roku, a także kopie fotografii *Pracownik stalowni* W. Eugene'a Smith'a z 1955 roku oraz portretu Ai Weiwei'a na Brooklynie z 1983 roku. Próba znalezienia wspólnego mianownika dla tych wystaw wydaje się z góry skazana na niepowodzenie. Patronat honorowy nad wydarzeniem objęli prezydenci Polski i Niemiec, Bronisław Komorowski i Christian Wulff. W skład Rady Programowo-Naukowej Wystawy weszło natomiast po sześciu profesorów z każdej ze stron, którym przewodniczył prof. Władysław Bartoszewski, Sekretarz Stanu w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów²². Na dwunastu członków Rady, siedmiu to historycy (w tym prof. Robert Traba, który figuruje w *Katalogu*, jako historyk, politolog, kulturoznawca), dwoje – historycy sztuki, dwóch to politolodzy oraz po jednym germaniście, etnografie i kulturoznawcy. Jak na

¹⁹ Raport, s. 70.

²⁰ *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/obok-polska-niemcy-1000-lat-historii-w-sztuce, 24.02.2013.

²¹ Saatchi Gallery, <http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/museum-profile/Martin-gropius-bau/3754.html>, 24.02.2013. Szerzej na temat wystaw w MGB: http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropius-bau/ueber_uns_mgb/aktuell_mgb/start.php; <http://www.berlin.de/orte/schenswuerdigkeiten/martin-gropius-bau/index.php?lang=de>, 24.02.2013.

²² Skład Rady Programowo-Naukowej Wystawy; Członkowie polscy: prof. dr hab. Władysław Bartoszewski, Sekretarz Stanu w Kancelarii Prezesa Rady Ministrów, prof. dr hab. Hubert Orłowski, Instytut Zachodni, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, prof. dra hab. Maria Poprzeczka, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski, prof. dr hab. Andrzej Rottermund, Dyrektor Zamku Królewskiego w Warszawie, prof. dr hab. Jan Rydel, Instytut Historii, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, prof. dr hab. Robert Traba, Dyrektor Centrum Badań Historycznych Polskiej Akademii Nauk w Berlinie; Członkowie niemieccy: prof. dr Dieter Bingen, Dyrektor Niemieckiego Instytutu Kultury Polskiej w Darmstadtzie, prof. dr Christian Lübke, Dyrektor Centrum Nauk Humanistycznych Historii i Kultury Europy Środkowo-Wschodniej (GWZO), przy Uniwersytecie Lipskim, prof. dr Michale G. Müller, Historia Europy Wschodniej, Uniwersytet Marcina Lutra w Wittenberdze, prof. dr Gertrud Pickhan, Historia Europy Środkowo-Wschodniej, Instytut Europy Wschodniej Wolnego Uniwersytetu w Berlinie, prof. dr Matthias Puhle, Dyrektor Muzeum Historii i Kultury Magdeburga, prof. dr Konrad Vanja, Dyrektor Muzeum Kultur Europejskich – Muzea Państwowe w Berlinie, Fundacja Pruskiego Dziedzictwa Kulturowego (*Katalog*, s. 4).

ekspozycję sztuki, co wydaje się sugerować tytuł wystawy, niewielu było w tym gronie historyków sztuki. Kuratorką wystawy została Anda Rottenberg, historyczka i krytyczka sztuki, która w latach 1993–2001 była dyrektorką Państwowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie i której zainteresowania koncentrują się na sztuce współczesnej. Według jej relacji, początki projektu wystawy *sięgają okresu przygotowań do polskiego sezonu w Niemczech, czyli maja 2005 roku*²³. Przedstawicielka MSZ do spraw stosunków polsko-niemieckich Irena Lipowicz, miała wówczas zwrócić się do Rottenberg z pytaniem o możliwość zrealizowania *jakiegoś projektu z Niemcami*²⁴. Rottenberg z planami *pokazania zawilej historii naszego 1000-letniego sąsiedztwa*, wyposażona w pełnomocnictwa od ówczesnego ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego, udała się do Berlina i rozpoczęły się negocjacje, w trakcie których uzgodniono zasady współpracy²⁵. Wybory parlamentarne w Polsce wpłynęły na odroczenie projektu wystawy. Ostatecznie, jak twierdzi Rottenberg, to minister Zdrojewski zaproponował powrót do idei wystawy, *co z przyczyn finansowych, stało się możliwe dopiero jesienią 2009 roku*²⁶. Gotowość ministra Zdrojewskiego do partycypacji w finansowaniu wystawy przesądziła o kontynuowaniu prac nad projektem. Analogicznie do parytetu zastosowanego w przypadku składu Rady Programowo-Naukowej Wystawy, również sposób finansowania przedsięwzięcia miał świadczyć o partnerstwie stron polskiej i niemieckiej. W słowie wstępnym umieszczonym w *Katalogu* przez niemieckiego ministra Berndta Neumanna Pełnomocnika Rządu Federalnego do spraw Kultury i Mediów, można przeczytać, że wystawa finansowana była przez niego oraz polskiego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ponad milionem euro przez każdą ze stron²⁷. Budżet przedsięwzięcia opiewał zatem na ponad dwa miliony euro, nie licząc środków przekazanych od sponsorów, wśród których wiodącą rolę odegrała Metro Group. Partnerami projektu byli m.in. Instytut Adama Mickiewicza, Ambasada RP w Berlinie, Instytut Polski w Berlinie, Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Dussmann das KulturKaufhaus, VisitBerlin, Friede Springer Stiftung, Polkomtel²⁸. Deutsche Bahn zapewniła środki transportu, a dzięki wsparciu Deutsche Bank Stiftung przygotowano program edukacyjny. Zdaniem Vergo, o końcowym efekcie, jakim jest wystawa, decyduje budżet oraz stopień uzależnienia twórców wystawy od sponsorów²⁹. Sponsorami w przypadku wystawy *Obok* byli przedstawiciele polskich i niemieckich władz państwowych. Stopień uzależnienia twórców od sponsorów, w omawianym przypadku Rottenberg od Zdrojewskiego i Neumanna, trudno ocenić, przy braku pisemnych dowodów na ingerowanie w kształt ekspozycji. Wpływ uwarunkowań instytucjonalnych na wystawę *Obok*, choć niełatwy do „zmierzenia i zważenia”, trafnie ilustruje sprawa *Berka* Artura Żmijewskiego. Niespełna 5-minutowy film przeniesiony przez Żmijewskiego z taśmy 35 mm na DVD w 2000 roku, przedstawia grupę nagich ludzi bawiących się w berka w piwnicy i komórce gazowej jednego z obozów koncentracyjnych³⁰. *Berek*, pokazywany wcześniej na innych wystawach zagranicznych, zaprezentowany był w sali 19 MGB, obok prac Andrzeja

²³ Wywiad Katarzyny Kazimierowskiej i Karoliny Wigury z Andą Rottenberg, „Kultura Liberalna” z 18 stycznia 2011 r., <http://kulturaliberalna.pl/2011/01/18/rottenberg-nie-bede-unikac-drastycznych-kwestii-wywiad-o-przygotowaniach-do-najwiekszej-w-historii-wystawie-o-relacjach-polsko-niemieckich-w-berlinie/>, 26.02.2013.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ *Katalog*, s. 7.

²⁸ Pełna lista sponsorów i partnerów: *Katalog*, s. 12.

²⁹ P. Vergo, *Milczący...*, op. cit., s. 317.

³⁰ *Katalog*, s. 655.

Wróblewskiego i Aliny Szapocznikow. W wyniku protestu dyrektora Centrum Judaicum w Berlinie Hermanna Simona, który film Żmijewskiego uznał za *odrażający*, Sievernich podjął decyzję o jego usunięciu z ekspozycji³¹. Dyrektor MGB pozbawił tym samym publiczność możliwości samodzielnego osądu pracy polskiego artysty. Tymczasem, opinia Simona o wideoinstalacji Żmijewskiego miała charakter prywatny, a zatem nie była oficjalnym stanowiskiem berlińskiej gminy żydowskiej. Szczególnie interesujące, w kontekście ocenzurowania pracy Polaka przez usunięcie jej z ekspozycji, wydaje się postępowanie Sievernicha wobec polskich współorganizatorów wystawy. *Ani kuratorka, ani też artysta i warszawska galeria Zachęta, do której praca należy, nie zostały powiadomione o zamiarze usunięcia filmu z ekspozycji. Postanowiono jednak – jak powiedziała Rottenberg – nie protestować przeciwko decyzji muzeum*³². Według doniesień medialnych, dyrektor MGB dopiero *post factum* poinformował dyrektora Zamku Królewskiego w Warszawie, o podjętych krokach³³. Prof. Rottermund zwrócił się następnie o opinię do przewodniczącego rady naukowo-programowej wystawy prof. Bartoszewskiego. Ostatecznie strona polska przyjęła decyzję dyrektora MGB do wiadomości, zastrzegając jednak, że nie jest to tożsame ze zgodą³⁴. Oficjalnego protestu jednak nie wystosowano, efektem czego było krótkie oświadczenie Sievernicha, przesłane Polskiej Agencji Prasowej, w której stwierdził on, że *przez wzgląd na szacunek dla ofiar obozów koncentracyjnych oraz ich potomków Zamek Królewski w Warszawie oraz Martin-Gropius-Bau, współodpowiedzialne za wystawę „Obok. Polska–Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”, postanowiły dłużej nie pokazywać na niej pracy wideo pt. ‘Berek’ Artura Żmijewskiego*³⁵. Tymczasem zorganizowana wystawa, podobnie jak opublikowany artykuł naukowy, chronione są prawem autorskim. Wycofanie jednego obiektu z ekspozycji, analogicznie do usunięcia akapitu z tekstu naukowego przez redaktora lub wydawcę bez zgody autora, to naruszenie integralności pracy i naruszenie praw autorskich, w tym przypadku praw kuratorki wystawy. W *Katalogu* wystawy *Berek* pojawia się dwukrotnie, w artykule Rottenberg i w notce towarzyszącej trzem klatkom z filmu Żmijewskiego, opracowanej przez Małgorzatę Bogdańską-Krzyżanek na podstawie *Żmijewski 2002* i *Nie da się wyrzeźbić 2003*. Zdaniem kuratorki *poszczególne dzieła [Żmijewskiego – M.L.] budują dla siebie całkiem jednoznaczny kontekst, mówiący o dziedziczeniu nie tylko traumy, ale także określonych wzorców zachowań z czasów wojny. (Berek, 1999; Oni, 2007)*³⁶. W opisie pracy autorstwa Bogdańskiej-Krzyżanek, można natomiast przeczytać, że *Berek* z 2000 roku, stanowiący własność Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, to *niezwykle istotny głos w polskiej sztuce współczesnej, poruszający kwestie Zagłady w czasie II wojny światowej*³⁷. Abstrahując od kwestii różnego datowania jednej i tej samej pracy w *Katalogu*, należy podkreślić, że w obu tekstach nie ma mowy o próbie naruszenia przez Żmijewskiego czyichś uczuć, ani tym bardziej posądzeń o antysemityzm. Postępowanie organizatorów wystawy w związku z protestem Simona budzi wątpliwości i prowokuje pytania: czy nie naruszono dobrych obyczajów muzealnych, zakładających ochronę artysty i jego dzieła? i – dlaczego przedstawiciele strony polskiej nie zdecydowali się

³¹ M. Gliński, *Sprawa „Berka” Artura Żmijewskiego*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/co_event_as-set_publisher/L6vx/content/sprawa-berka-artura-zmijewskiego-ciag-dalszy, 20.02.2013.

³² Ibidem.

³³ D. Jarecka, *Żmijewski przez pryzmat Littella*, „Gazeta Wyborcza” z 17 listopada 2011 r., Kultura, s. 11.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Strona internetowa; Wiadomości.wp.pl, <http://wiadomosci.wp.pl/kat,8311,title,Polski-film-o-Zagladzie-zdjecy-przez-szacunek-dla-ofiar,wid,13948128,wiadomosc.html>, 20.02.2013.

³⁶ A. Rottenberg, *Artysta patrzy na wojnę*, w: *Katalog*, s. 624.

³⁷ M. Bogdańska-Krzyżanek, *Katalog*, s. 655.

na wystosowanie oficjalnej noty protestacyjnej? Można sadzić, choć jest to jedynie hipoteza, że organizatorzy ulegli, gdyż obawiali się, że wielomiesięczny wysiłek i poniesione nakłady finansowe mogły zostać zaprzepaszczone. Trudno jednak przez pryzmat tego zdarzenia mówić o pełnym sukcesie i równoprawnym partnerstwie polsko-niemieckim.

Wystawa jako dyskurs

Różnorodność uwarunkowań tworzących kontekst funkcjonowania muzeum (muzeum sztuki, muzeum etnograficznego, muzeum historii naturalnej i innych) skłania do namysłu nad działalnością instytucji cieszącej się niesłabnącym zaufaniem społecznym i posiadającej rzadko kontestowany autorytet. Wystawy stałe i czasowe stanowiące, obok przechowywania i konserwowania dzieł sztuki, *raison d'être* muzeów nie są obiektywną prezentacją zbiorów, lecz subiektywną narracją kuratorów osadzonych w określonym czasie i miejscu. Wystawa jest wyborem prac dyktowanym czyjąś wizją, podporządkowanym przyjętej tezie, zaaranżowanym przez projektanta w przestrzeni galerii i opatrzonym kluczem interpretacyjnym. Podobnie przestrzeń muzealna nie jest neutralna, lecz dzięki samej architekturze, w przeważającej mierze monumentalnej, czyni z wizyty na wystawie rodzaj ceremonii, bliskiej – na co zwraca uwagę Carol Duncan – rytuałom religijnym³⁸. Obok wrażeń spowodowanych rozmiarami budowli oraz – w przypadku starszych obiektów – dominującym stylem klasycystycznym w architekturze muzeów, doświadczenie wizyty na wystawie obejmuje szereg formuł, takich jak konieczność pozostawienia nakrycia w szatni i bagażu w przechowalni, zachowania ciszy podczas zwiedzania, poruszania się zgodnie z planem, słuchania przewodnika, odsłuchiwanie jednej wersji interpretacji wybranego dzieła z audio-przewodnika, utrzymywania odpowiedniej odległości od przedmiotów na ekspozycji itd. I choć większość muzeów nie stosuje już filcowych papci, celem chronienia zabytkowych posadzek, niewiele zmieniło się w samym funkcjonowaniu instytucji. Muzeum posiada autorytet, którego użycza kuratorowi, podobnie jak czyni to uniwersytecka katedra w stosunku do profesora. Muzeum przemienia obiekt w dzieło sztuki, tworzy kryteria wartościowania, nazywa i hierarchizuje. Ma władzę i jest to władza tożsama z polityką w rozumieniu Michela Foucaulta. Muzeum jest równocześnie podmiotem i przedmiotem polityki, podmiotem, gdyż uprawia dyskurs, a raczej dyskursy, przedmiotem – poprzez system zarządzania i finansowania. Chodzi tu zatem o niemłodą już instytucję, która podobnie jak monarchia brytyjska, trwa pozbawiona konieczności negocjowania swoich praw i przywilejów. To rodzaj iluzji, którą trafnie zdiagnozował Ernst Kantorowicz w odniesieniu do średniowiecznej europejskiej doktryny Dwóch Ciał Króla, zgodnie z którą monarcha ma dwie natury: ziemską – śmiertelną i duchową – nieśmiertelną³⁹. Rekapitulację tego jurystycznego nonsensu stanowi zawołanie francuskich heroldów towarzyszące stwierdzeniu zgonu monarchy: *Umarł król, niech żyje król*. Władza króla jest wieczna i niezależna od materialnego ciała człowieka, z jego chorobami, fizjologią i śmiertelnością. Podobnie ma się rzecz z muzeum, którego idea zapewnia ciągłość egzystencji instytucji i „zawiesza” pytanie o zasadność jej istnienia. Choć można spierać się nad celowością tej lub innej galerii, to trudno sobie wyobrazić sytuację braku muzeum. Każda wystawa zatem to

³⁸ C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 280.

³⁹ E. H. Kantorowicz, *Dwa Ciała Króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007.

dyskurs. Wieloznaczność słowa ‘dyskurs’ wymaga wyjaśnienia tego terminu. Przede wszystkim mowa jest o ogólnym sposobie definiowania ‘dyskursu’, właściwym dla tradycji poststrukturalistycznej. Inspirująca wydaje się w tym względzie perspektywa reprezentowana przez Chantal Mouffe i Ernesto Laclau, zgodnie z którą dyskurs oznacza praktyki i znaczenia nadające kształt danej zbiorowości aktorów społecznych⁴⁰. *Każdy dyskurs ustanawiany jest jako próba ... zatamowania swobodnego przepływu różnic, stworzenia pewnego centrum*⁴¹. Istotnymi elementami tej koncepcji są ‘projekty hegemoniczne’, które zdaniem Davida Howartha, *wiążą w całość różne wątki dyskursu i dążą do zdominowania (lub wytworzenia) struktury pola dostępnych znaczeń i, tym samym, do wyznaczenia parametrów, w ramach których będzie się formatować tożsamość różnych przedmiotów i praktyk*⁴². Parafrazując przytoczony przez Howartha, w celu wyjaśnienia pojęcia dyskursu u Laclau i Mouffe, przykład lasu znajdującego się na trasie planowanej autostrady, wystawa *Obok* może być przeszkodą lub ułatwieniem w dialogu polsko-niemieckim, przedmiotem badań naukowców, symbolizować pojednanie itd.⁴³

Dyskurs ma dla Laclau i Mouffe charakter relacyjny. Traktując wystawę jako dyskurs należy obok uwarunkowań zewnętrznych, takich między innymi jak wpływ instytucji, uwzględnić rolę przedmiotów go tworzących – obiektów na ekspozycji – determinujących charakter narracji i sposób jej artykulacji. Rzecz nie polega jednak na analizie formalnej (tj. ocenie materiału, techniki, kompozycji, koloru itd.) poszczególnych dzieł sztuki, lecz wymaga prześledzenia wzajemnych powiązań między eksponatami konstytuującymi dyskurs wystawienniczy, ale i przez ten dyskurs konstytuowanymi. Badanie winno zatem uwzględnić sprzężenie zwrotne, z jakim mamy do czynienia w przypadku obiektów na wystawie, wobec których ekspozycja stanowi rodzaj *passé-partout* – ramy nadającej określone znaczenia. Przykładowo, prezentacja *Portretu księżnej Jadwigi Jagiellonki* z ok. 1530 roku w MGB nadała temu pergaminowi przeniesionemu na płótno znaczenie różne od tego z jakim mamy do czynienia w Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser (podmiot wypożyczający dzieło). *Portret księżnej* był mediatorem w rozumieniu Bruno Latoura, a więc czynnikiem pozaludzkim wpływającym na inne czynniki ludzkie i pozaludzkie, z którymi wchodził w relacje⁴⁴. *Portret księżnej* umieszczony został w jednej sali z *Portretem księcia Jerzego Bogatego* autorstwa Petera Gertnera z ok. 1537 r. Notka załączona do *Portretu księcia* informowała, że małżeństwo królowej Jadwigi, córki króla Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki z księciem Jerzym Bogatym z dynastii Wittelsbachów, zawarte zostało w 1475 r. i przeszło do historii jako niezwykle okazała ceremonia⁴⁵. Sąsiedztwo portretów obojga małżonków, podobnie jak umieszczenie *Portretu księżnej* na okładce katalogu wystawy i na reklamówkach MGB, stanowiły niewerbalne credo twórców ekspozycji, sygnalizujące, że jej celem było pokazanie

⁴⁰ D. Howarth, *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 18. Szerzej na ten temat: E. Laclau, Ch. Mouffe, *Post-Marxism Without Apologies*, „New Left Review” 1987, nr 166, s. 79–106.

⁴¹ E. Laclau, Ch. Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007, s. 119–120.

⁴² D. Howarth, *Dyskurs*, op. cit., s. 159.

⁴³ Howarth przywołuje przykład lasu, który rośnie na trasie planowanej autostrady. *Taki las może oznaczać przeszkodę, która blokuje szybką realizację nowego systemu dróg. Może jednak być także postrzegany jako przedmiot szczególnego zainteresowania naukowców i ekologów. Może też stać się symbolem zagrożenia zniszczeniem środowiska naturalnego w danym kraju. Krótko mówiąc, znaczenie („bycie”) tego lasu – to, czym on dla nas dosłownie jest – zależy od konkretnego systemu różnic, czyli dyskursu konstytuującego jego tożsamość.* Ibidem, s. 158.

⁴⁴ Szerzej na temat koncepcji sprawczości rzeczy: B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.

⁴⁵ *Katalog*, s. 248.

tęgo co łączy, a nie dzieli w historii stosunków dwustronnych. Analogiczne rozwiązanie zastosowano do „opowiedzenia” o św. Wojciechu. Ten pochodzący z Czech duchowny chrześcijański, biskup praski, benedyktyn, dzięki zgodzie cesarza rzymskiego narodu niemieckiego Ottona III oraz poparciu polskiego księcia Bolesława Chrobrego, prowadził działalność misyjną w Prusach, w trakcie której poniósł śmierć męczeńską w 997 roku, został kanonizowany, a jego poddane dekapitacji zwłoki, wykupione przez Chrobrego, złożono w Gnieźnie. Jak podkreśliła Rottenberg, św. Wojciech to *symboliczna postać pierwszego wspólnego świętego, którego działalność i śmierć stała się powodem słynnego zjazdu gnieźnieńskiego w 1000 roku*⁴⁶. Otwierająca wystawę instalacja Mirosława Bałki *Św. Wojciech* z 1987 roku (jej reprodukcję umieszczono także na tylnej stronie okładki *Katalogu*), w zestawieniu z kopiami współczesnymi tzw. Drzwi Gnieźnieńskich i grotu tzw. Włóczni św. Maurycyego oraz rękopisami z epoki, przypominały, że rodzący się w średniowiecznej Europie kult kanonizowanego Wojciecha, miał charakter religijny, ale i polityczny. Pielgrzymka Ottona III do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie i spotkanie z Bolesławem Chrobrym, oznaczały alians polityczny i symboliczny początek relacji sąsiedzkich.

Między polityką a galerią

Jeżeli przyjąć, że każda wystawa jest wypadkową szeregu czynników, wśród których uwarunkowania instytucjonalne odgrywają niepoślednią rolę, należy również zgodzić się z tezą, że muzea i wystawy mają charakter polityczny. Dziwi zatem stwierdzenie Vergo, że *obecnie stosunkowo niewiele wystaw podyktowanych jest ambicjami o charakterze tak jawnie i bezwstydnie politycznym, jak monarchijska wystawa Sztuki zdegenerowanej z 1937 roku*⁴⁷. Uwaga Vergo budzi wątpliwości dlatego, że stoi w sprzeczności z jednym z kluczowych założeń jego eseju, zgodnie z którym wystawy mają lub miewają charakter polityczny. Brak tu konsekwencji. Jeżeli coś stanowi naturę rzeczy – stosując ujęcie esencjonalne – to bezcelowe jest używanie pejoratywnych epitetów na określenie owych cech charakterystycznych. Kot, który poluje na mysz lub ptaka nie jest zły lub niegodziwy, lecz postępując zgodnie z własną naturą, próbuje zaspokoić głód lub oddaje się rozrywce. Dlatego też określenie *bezwstydnie polityczne* w odniesieniu do ambicji twórców wystawy z 1937 r. jest mało użyteczne pod względem poznawczym, gdyż zdradza nadmiernie emocjonalny stosunek Vergo do ekspozycji stworzonej pod patronatem NSDAP. Podobnie rzecz się ma z ekspozycją stałą w Królewskim Muzeum Afryki Środkowej w Tervuren (nieopodal Brukseli), stanowiącą rodzaj mauzoleum belgijskiego kolonializmu, której teza, nie poddana od dziesiątków lat falsyfikacji, zdaje się potwierdzać ciężar kiplingowskiego *brzemienia białego człowieka*. Oba projekty pod względem etycznym zasługują na pogardę, ale nie ma to bezpośredniego związku z ich politycznością. Sam fakt ‘polityczności’ nie ma zabarwienia pejoratywnego, lecz wskazuje na istnienie władzy dyskursu. Kontekst instytucjonalny tworzy ramy muzealnej narracji, której egzemplifikacją są wystawy. Wystawa *Obok* także była polityczna, więcej była *jawnie polityczna*. Nie znaczy to, że była zła, lecz że była efektem konsensusu osiągniętego przez przedstawicieli stron polskiej i niemieckiej, muzealników, naukowców i polityków.

⁴⁶ *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/obok-polska-niemcy-1000-lat-historii-w-sztuce, 24.02.2013.

⁴⁷ P. Vergo, *Milczący...*, op. cit., s. 332.

Wystawy, według Vergo, mają cele edukacyjne, społeczne i polityczne⁴⁸. Zgodnie z tytułem wystawy *Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce* (podkreślenie M.L.), celem deklarowanym przez jej organizatorów było pokazanie tysiąca lat wspólnej historii poprzez sztukę⁴⁹. Wystawa miała być zatem lekcją historii. Jak zapewniała Rottenberg, ekspozycja zrobiona została z polskiej perspektywy i *proponowała „niesprawiedliwy” ogląd przeszłości*⁵⁰. Rolę czynnika dydaktycznego podkreślał rozbudowany program edukacyjny, który obejmował bezpłatne audio-przewodniki, wycieczkom szkolnym i grupom studentów do 26 lat zapewniał bezpłatny wstęp i oprowadzanie po wystawie. Ponadto w programie przewidziano warsztaty dyskusyjne oraz zajęcia plastyczne dla dzieci i młodzieży, a w czasie weekendów studenci Uniwersytetu Europejskiego Viadrina z Frankfurtu nad Odrą mieli oprowadzać zwiedzających, wskazując na różnice kulturowe w interpretacji poszczególnych eksponatów⁵¹.

Co się tyczy celu politycznego, to wystawa *Obok* przysłużyła się polskiej polityce zagranicznej, tworząc obraz setek lat pokojowego sąsiedztwa Polski i Niemiec. Efektem przyjętego sposobu narracji były przychylne komentarze niemieckiej prasy. Według niemieckich publicystów, których opinie zamieszczono w *Raporcie, wystawa doskonale wpisała się w historię polsko-niemieckiego porozumienia, które tak wspaniale układa się od dwóch dekad* („Süddeutsche Zeitung”) oraz *zrobiła ogromne wrażenie, nie atakując i nie pouczając*, a nawet *stanowiąc przypadek oświecenia w dziedzinie historii* („Die Zeit”)⁵². Również w opinii polityków zaangażowanych w projekt, ekspozycja była efektem owocnej współpracy polsko-niemieckiej, czego dowodem są *Słowa wstępne*, umieszczone w *Katalogu*, w których mowa jest o *kolleżeńskej kooperacji* (Neumann) i o *partnerskiej relacji* (Zdrojewski) oraz *wierności idei dialogu i wspólnoty* (Bartoszewski)⁵³. Dyskurs wystawy oraz sposób postępowania polskich muzealników i polityków w sprawie *Berka Żmijewskiego*, wydaje się, że uwzględniały polską *raison d'état*, której wykładnię dał minister spraw zagranicznych Radosław Sikorski, wygłaszając exposé w Sejmie 16 marca 2011 roku. Wystąpienie Sikorskiego przed prezydenturą, zawierało zapewnienia, że z *Niemcami łączy nas wspólnota interesów i demokratycznych wartości*. *...Bliska współpraca z Niemcami toruje nam drogę ku centrum decyzyjnemu Unii. Pomaga w oddziaływaniu na Rosję. Jednocześnie Niemcy są największym partnerem gospodarczym Polski*⁵⁴.

Pytanie – kto był adresatem wystawy? Zdaniem Vergo, organizatorzy ekspozycji często mają *trudności z określeniem swojego odbiorcy*⁵⁵. Takich problemów, przynajmniej na poziomie deklaracji, nie mieli twórcy wystawy *Obok*. Adresatami wystawy byli Niemcy, *szerzej – publiczność międzynarodowa*⁵⁶, szczególnie zaś ci, *którzy zechcą zmienić swoją optykę lub*

⁴⁸ Ibidem, s. 318, 321.

⁴⁹ Z drugiej zaś strony, kuratorka wystawy napisała we *Wprowadzeniu do Katalogu*, że to, co pokazano *nie jest i nie powinno być substytutem podręcznika historii* (A. Rottenberg, *Wprowadzenie*, w: *Katalog*, s. 21). Można tu mówić o pewnej niekonsekwencji.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ K. Weintraub, , 26.02.2013.

⁵² „Süddeutsche Zeitung” z 22 września 2011 r., za: *Raport*, s. 68; „Die Zeit” z 22 września.2011 r., za: *Raport*, s. 70.

⁵³ *Katalog*, s. 7–9.

⁵⁴ *Informacja Ministra Spraw Zagranicznych Radosława Sikorskiego na temat polskiej polityki zagranicznej w 2011 r.*, http://www.ms.gov.pl/pl/polityka_zagraniczna/priorytety_polityki_zagr_2012_2016/expose2/expose2011/, 26.03.2013.

⁵⁵ P. Vergo, *Milczący...*, op. cit., 327.

⁵⁶ *Wywiad Iwony Uberman (Goethe Institut) z Andą Rottenber*, http://www.kulturtransfer.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=69:qobok-polska, 24.02.2013.

w dobrej wierze podjąć samodzielne studia nad delikatną materią historycznej tkanki⁵⁷. Te słowa można uznać za uzasadnienie braku ekspozycji *Obok* w Polsce, przykładowo na Zamku Królewskim w Warszawie, który był współorganizatorem całego przedsięwzięcia. Praktyką muzealną jest jednak „podróżowanie” wystaw, które dzięki większej liczbie zwiedzających mogą przynieść, jeżeli nie całkowity, to częściowy zwrot kosztów. Pokazanie wystawy w innej przestrzeni muzealnej, aniżeli MGB, wiązałoby się zapewne z szeregiem komplikacji. Wybór niektórych tylko eksponatów naruszyłby natomiast integralność całego projektu i wymagałby przebudowania koncepcji na potrzeby zmiany miejsca ekspozycji. Przytoczone argumenty wydają się jednak niewystarczające wobec niemożności obejrzenia wystawy w Polsce. Obok problemu miejsca ekspozycji, przy założeniu, że wystawa była prezentacją polskiej, a nie niemieckiej perspektywy, kontrowersje budzi również powściągliwość kuratorki w kwestii prezentacji sprawy dzieł przemieszczonych w czasie II wojny światowej oraz ich restytucji. Na historię nie patrzy się przez pryzmat wieków bezkonfliktowego współistnienia, ale przez soczewkę pamięci zbiorowej, na której cieniem kładzie się relatywnie krótki, na tle 1000 lat sąsiedztwa, bo sześciolatekni okres hitlerowskiej okupacji. To nie małżeństwo Jadwigi Jagiellonki z Wittelsbachem w XVI w., ale straty wojenne w dziedzinie kultury rzutują na obecny kształt stosunków bilateralnych. Tymczasem na wystawie, ani w *Katalogu*, sprawa dzieł sztuki przemieszczonych w okresie II wojny światowej nie została ujęta w odrębne studium. W całym przedsięwzięciu znalazły się jednak tropy, wskazujące na istnienie problemu losów dzieł sztuki w czasach wojny. Przykładem czego jest umieszczona w *Katalogu* reprodukcja fotografii przedstawiającej Karola Estreichera wypakowującego z wagonu kolejowego obraz *Dama z gronostajem/lasiczką* Leonarda da Vinci na dworcu w Krakowie w 1946 roku, załączona do tekstu Włodzimierza Borodzieja *II wojna światowa*⁵⁸. Na wystawie zabrakło dokumentacji dotyczącej obiektów, które wywieziono z okupowanej Polski oraz materiałów ukazujących dewastację zabytków architektury w wyniku planowych przebudów na potrzeby wojsk niemieckich, czego przykładem jest zamek Książ na Dolnym Śląsku. Pokazano natomiast *Żydówkę z cytrynami/Pomarańczarkę* Aleksandra Gierymskiego z 1881 roku, będącą własnością Muzeum Śląskiego w Katowicach, która stanowić mogła pretekst do omówienia drogi, jaką przebył niemal identyczny obraz tego samego malarza, zrabowany przez hitlerowców ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Obraz wystawiony na aukcji w Buxtehude w 2010 roku, ostatecznie został zakupiony w 2011 roku i powrócił do swojego przedwojennego właściciela. Mimo nagłośnienia sprawy *Pomarańczarki* w polskich mediach, nie znalazła ona dostatecznego odzwierciedlenia na wystawie *Obok*, nie licząc krótkiej wzmianki dołączonej do obrazu⁵⁹. Dla ukazania złożoności problemu restytucji, można również było dać przykłady strat wojennych strony niemieckiej, wybierając kazus „berlinki”. Fizyczna nieobecność oryginału jest także komunikatem.

* * *

Podsumowując, wypada zgodzić się z opinią dyrektorów Rottermunda, Sartoriusa i Sievernicha, umieszczoną w ich wspólnie zredagowanym słowie wstępnym, że wystawa i *Katalog* to *s t a n d a r d o w e* [podkreślenie – M.L.] *dzieło na temat historii stosunków pol-*

⁵⁷ A. Rottenberg, *Wprowadzenie*, w: *Katalog*, s. 21.

⁵⁸ *Katalog*, s. 605.

⁵⁹ K. Jarmuł, *Żydówka z cytrynami*, w: *Katalog*, s. 512.

sko-niemieckich. ‘Standardowy’ to wzorcowy, ale i typowy wyrób o określonych własnościach technicznych, ustalonych przez normy państwowe⁶⁰. W pierwszym rozumieniu, określenie wystawy mianem „standardowa” oznacza, że może być traktowana za wzór dla innych tego rodzaju inicjatyw. W drugim przypadku, to pozytywne skojarzenie ulega problematyzacji, gdyż wskazuje, że wystawa *Obok* odpowiadała normom państwowym. Tymczasem ekspozycja sztuki, to nie to samo co pierścionek, którego wartość, poza walorami estetycznymi wynikającymi z kunsztu jubilera, warunkowana jest udziałem metalu szlachetnego w wyrobie, czego dowodem jest gwarantowany przez państwo znak probierczy. *Obok* była wystawą, w której uwarunkowania instytucjonalne wpłynęły na kształt narracji. Jej celem nie była krytyczna refleksja nad historią stosunków bilateralnych, lecz – w przeważającej mierze – wydarzenie kulturalne, którego fenomen polegał na imponującej skali przedsięwzięcia.

Bibliografia

- Duncan C., *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Howarth D., *Dyskurs*, przeł. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.
- Informacja Ministra Spraw Zagranicznych Radosława Sikorskiego na temat polskiej polityki zagranicznej w 2011 r., http://www.msz.gov.pl/pl/polityka_zagraniczna/priorytety_polityki_zagr_2012_2016/expose2/expose2011/.
- Jarmuł K., *Żydówka z cytrynami*, w: *Katalog*.
- Kantorowicz E. H., *Dwa Ciała Króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1993.
- Laclau E., Mouffe Ch., *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wrocław 2007.
- Laclau E., Mouffe Ch., *Post-Marxism Without Apologies*, „New Left Review” 1987, nr 166, s. 79–106.
- Latour B., *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Kraków 2010.
- Mouffe Ch., *Polityczność. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008.
- Mouffe Ch., *Polityka i polityczność*, w: Ch. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008.
- Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/obok-polska-niemcy-1000-lat-historii-w-sztuce.
- Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/obok.-polska-ndash-niemcy.-1000-lat-historii-w-sztuce-2310.php>.
- Poinsot J.-M., *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, przeł. J. Jarosz, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Saatchi Gallery, <http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/museum-profile/Martin-gropius-bau/3754.html>.
- Schmitt C., *Pojęcie polityczności*, w: C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, przeł. M. Cichocki, Kraków 2000.
- Szczerski A., *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- The New Museology*, red. P. Vergo, London 1989.
- Vergo P., *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Vergo P., *The Reticent Object*, w: *The New Museology*, red. P. Vergo, London 1989.

⁶⁰ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1993, s. 397.

- Weintraub K., <http://www.dw.de/obok-polska-niemcy-1000-lat-historii-w-sztuce/a-15413496>.
- Wywiad Iwony Uberman (Goethe Institut) z Andą Rottenber, http://www.kulturtransfer.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=69:qobok-polska.
- Wywiad Katarzyny Kazimierowskiej i Karoliny Wigury z Andą Rottenberg, „Kultura Liberalna” z 18 stycznia 2011 r., <http://kulturaliberalna.pl/2011/01/18/rottenberg-nie-bede-unikac-drastycznych-kwestii-wywiad-o-przygotowaniach-do-najwiekszej-w-historii-wystawie-o-relacjach-polsko-niemieckich-w-berlinie/>.
- Załącznik do Zarządzenia nr 21 Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 25 czerwca 2008 r. w sprawie nadania statutu Zamkowi Królewskiemu w Warszawie – Pomnikowi Historii i Kultury Narodowej, Dziennik Urzędowy nr 3 z dnia 4 lipca 2004 r.
- Gliński M., *Sprawa „Berka” Artura Żmijewskiego*, http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/sprawa-berka-artura-zmijewskiego-ciag-dalszy.
- Jarecka D., *Żmijewski przez pryzmat Littella*, „Gazeta Wyborcza” z 17 listopada 2011 r.

***Side by Side. Poland – Germany. 1000 years of Art and History*
as an example of a political exhibition**

Summary

The objective of the paper is to analyze and assess the institutional conditions of the exhibition entitled *Side by Side. Poland – Germany. 1000 years of Art and History*, organized in Martin-Gropius-Bau in Berlin between September 23, 2011 and January 9, 2012. In terms of the number of works of art presented this undertaking was unprecedented in the history of Polish-German relations. The exhibition, and the catalogue that accompanied it, were a part of the Cultural Program of the Polish Presidency in the EU Council in 2011, becoming an exemplification of the issue of the politicization of exhibition discourse, where works of art are utilized for political purposes.

The theoretical inspiration for considering this topic was provided by Peter Vergo's concept presented in his text *The reticent object* of 1987. In Vergo's opinion, exhibitions are a cultural fact which is relatively rarely investigated in terms of the means, efforts, conditions and reasons that are necessary for their execution. And yet these institutional conditions, including their financing, the procedures for selecting the entities in charge of the project, the mechanisms for appointing the program board and honorary patronage have a considerable influence on the nature of the exhibition. Concentrating on institutional contexts serves the purpose of answering the question of how the realms of politics and art exhibitions permeate one another. The decisions made by the authorities to become involved in certain exhibition projects constitute the instruments for creating and executing selected public policies, primarily cultural policy. It is therefore impossible to assess the success of a given initiative without considering the political objectives set and achieved by the organizers of the exhibition *Side by Side*.