

Muzeum sztuki – miejsce wizualizacji nowoczesności*

ABSTRACT. Popczyk Maria, *Muzeum sztuki – miejsce wizualizacji nowoczesności* [Art museum – the place of visualisation of modernity]. „Przestrzenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 25-40. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

Art museum is a space of visualisation of myths and narration of modernity, combines in itself rationality with emotionality, thus provides ambivalent experiences to the audience. Critics of museums such as D. Preziosi present the negative side of the Enlightenment rationality: objectification of artworks and of the subject, building of scientific constructions acting for authorities. In turn, theoreticians who are favorably disposed towards museums such as O. Marquard or A. Huyssen convince that the museum in modern times performs a compensatory role, and its postmodern form allows a magnitude of histories and aesthetics. However, it was ultimately J.-F. Lyotard who becomes its patron, since artist choosing museum for their activities resist the established thought, realising Lyotard's idea of justice as a dispute.

Muzeum jest teatrem dramaturgii anamorficznej, miejscem, gdzie niełatwo odróżnić pająka od sieci, maszynierię od operatora. Jest miejscem w centrum naszej nowoczesności, w obrazie której inne światy nadal się mnożą.

DONALD PREZIOSI

... chęć popchnięcia muzeum ku współczesności ukaże je ostatecznie ... jako autentycznie nowoczesną instytucję, przestrzeń, gdzie kultury naszego świata mogłyby się ścierać i eksponować swą różnorodność, a nawet swą nieporównywalność, splatać się, krzyżować między sobą i współżyć w spojrzeniu i pamięci człowieka-odbiorcy.

ANDREAS HUYSEN

Publiczne wystawianie dzieł sztuki jest sprawą tak bezdyskusyjnie wartościową i oczywistą, że nie wzbudza żadnych podejrzeń szczególnie wśród szerokiej publiczności. Na tym właśnie zasadza się skuteczność, z jaką w społeczną świadomość zostają wprowadzone mity, narracje i dyskursy nowoczesności. Ich wizualizacja dostarcza doświadczeń, które jednak nie są ani jednoznaczne, ani skończone, za to układają się

* Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na XXXVI Konferencji Teoretycznoliterackiej *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, zorganizowanej przez Zakład Poetyki Historycznej i Sztuki Przekładu Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN w dn. 18–21 września 2008 r. w Złotym Potoku.

w spektrum ambiwalencji, ulegających fluktuacji wraz z zachodzącymi zmianami w samej nowoczesności.

I tak wypowiedź Preziosiego wpisuje się w zbiór patetycznych mów obnażających mechanizmy moderny; te pomysłowe pamflety, powtarzane z regularnością jej kolejnych edycji, *de facto* odtwarzają podobnie brzmiącą melodię o dyscyplinowaniu i martwocie, jałowości i przemocy. Wydaje się to całkowicie zrozumiałe, gdyż nowoczesność neguje samą siebie, a przemiana terażniejszości jest niszcząca i twórcza zarazem, o czym przekonuje Jürgen Habermas. Muzeum daje temu świadectwo. Kolejne formy muzealnej ekspozycji sztuki z czasem tracą moc wyjaśniającą, a odrzucająca muzeum nowa sztuka zostaje przez nie wchłonięta, jak to się stało z dziełami klasycznej awangardy. Proces ten przyczynia się zaś do reorganizacji samego muzeum, również prezentacji sztuki dawnej. Historyczny układ dzieł zostaje uzupełniony ahistoryczną ekspozycją, od lat 80. XX wieku nadekspozycją i transekspozycją neoawangardy. Powstaje przestrzeń albumu fotografii i wirtualna przestrzeń Internetu¹. Nowe formy prezentacji sztuki wyłaniają się w wyniku zewnętrznej wobec muzeum krytyki dokonywanej jednocześnie przez teoretyków i praktyki artystów awangardowych. Tak kształtuje się muzeum ponowoczesne, a jego pluralizm nie ogranicza się do globalnych spektakli, pochodów symulaków i produkcji pustki – jak o Centrum Pompidou napisze Jean Baudrillard. W ponowoczesnym muzeum jest miejsce na wielość historii i estetyk, na poważne debaty, również dialog różnic, o który zabiegają Jean-François Lyotard i Wolfgang Iser. Jednakże pluralizm ten nie zmienia rysu samego muzeum, z zadziwiającą regularnością grawitującego ku jednoznacznej racjonalizacji.

Z tego względu takie głosy jak Preziosiego wpisują się w reguły gry, służą diagnozie muzeum, choć połowicznie; są nieodzowne, chociaż podstawową ich wadą jest to, iż ukazują muzeum jako monolit niezmiennych cech, twór poddający się co najwyżej kosmetycznym retuszom. Dyskredytacja praktyk muzealnych stanowi prostą konsekwencję krytyki oświeceniowego rozumu². Chociaż muzeum łączy w sobie podwójną figurę oświecenia: racjonalność i emocjonalność, przeciwnicy rozumu i mu-

¹ O nadekspozycji pisze J.-F. Lyotard, *Les immatériaux*, „Art&Text” 1985, 17, s. 54, o transekspozycji por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 129-130. Ideę przemian muzeum i powołaniem do życia wielości typów ekspozycji dzieł sztuki zawdzięczamy myśli André Malraux, jej napędem jest natura samej sztuki.

² Patrząc na krytykę rozumu z perspektywy, jaką zaproponował Habermas, muzeum sztuki pozbawiają wartości: Theodor Adorno, Michel Foucault, Georges Bataille, Martin Heidegger, ale już nie J.-F. Lyotard, którego Habermas nie omawia.

zeum będą jednak dowodzić, iż zorganizowanie bezinteresownego przeżycia estetycznego nie jest kuracją na ślepy racjonalizm³, ale parawanem dla instytucjonalnych praktyk, dyscyplinujących społeczeństwo i odzierających sztukę z przynależnego jej piękna. Splot fascynacji i niechęci do ekspozycji muzealnych uświadamia żywotność muzeum, tworu pełnego sprzeczności i paradoksalnego, absorbującego krytykę oraz poddającego się transformacjom.

Sprowadzanie wszystkiego, co dzieje się w przestrzeniach muzeum, do jednego dominującego dyskursu np. ekonomicznego, jak chce Theodor Adorno, czy władzy, jak sugerują Carl Duncan i Pierre Bourdieu, czy – jak przekonuje Arthur Danto – zawsze jest *Kunst der Tempel*, nawet gdy wystawiany jest w nim konceptualizm, jest grubym uproszczeniem zamykającym dyskusję. Anthony Giddens zauważa: *Nowoczesność jest wielowymiarowa na poziomie instytucji*, oddziela czas od przestrzeni i wiąże w dowolne struktury⁴. Muzeum zapełniają dzieła sztuki z różnych czasów, miejsc i kultur, jest zatem hetero- i chromotopią, mówiąc językiem Michela Foucaulta, czyli zrealizowaną utopią pozwalającą na ulokowanie w jednym miejscu wielości przestrzeni i wielości czasu. I chociaż muzeum stworzone jest, by w nim gromadzić, opracowywać i badać zbiory oraz wystawiać do oglądania dzieła sztuki, to jednak uzgodnienie wszystkich dokonywanych w nim praktyk (architektonicznych, instytucjonalnych, muzeograficznych i ekspozycyjnych, ekonomicznych, także politycznych, i artystycznych wraz z tym, co do muzeum wnosi publiczność) nie skutkuje raz na zawsze określoną postacią muzeum sztuki, ale raczej prowadzi do powstania obiektu wielowymiarowego o środowiskowym charakterze. Dźwięczy w nim również nieuchwytny, pozainstytucjonalny ton. Jego brzmienie słyszy Joseph Margolis, notuje bowiem, iż nie można jasno określić, do czego służy muzeum, tak jak nie można sprecyzować, do czego służy salon (*living room*). Oczywiście, nie wszyscy zgodzą się na tak nobilitujące porównanie, ale to właśnie sploty sprzecznych praktyk, aporie i paradoksy, jakie można odnaleźć w muzeum, sprawiają, że dla jednych staje się ono miejscem wypełnionym empirejskim powietrzem, według innych, jak dla Paula Valéry’ego, będzie wzbudzać *święte przerażenie*.

³ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 124.

⁴ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, tłum. E. Klekot, eidos, Kraków 2008, s.13-14; tegoż, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Sułżycka, PWN, Warszawa 2001, s. 29.

Spójrzmy na sprawę od strony tradycjonalisty nowoczesności, jak nazywa siebie Odo Marquard, antropologicznie uzasadniający wartość muzeum drogą zmysłu estetycznego i świadomości historycznej, przekonującego, iż w czasach nowoczesnych ma ono do spełnia istotne zadanie. Otóż człowiek, będąc *homo compensator*, aktywnie uzupełnia straty i braki powstałe w wyniku odczarowania świata i modernizacji. Od kiedy rzeczywistość utraciła biblijną nietykalność, stając się terenem ingerencji człowieka, utraciła również piękno, to jednak stało się sprawą człowieka, który ratując piękno, przenosi je do sztuki, tzn. je tworzy⁵. Rozum eksperymentalny i techniczny zyskuje alternatywę w postaci filozofii sztuki będącej filozofią piękna. I kiedy w świecie człowiek odczuwa nacisk trybunalizacji i przymus legitymizacji, w muzeum, będącym królestwem piękna i zmysłowości, człowiek ma możliwość uciec w stan niezaskarżalności⁶. Instytucjonalizacja zmysłu smaku stanowi efekt radzenia sobie nowoczesności z upośledzeniem, jakie dotyka człowieka w obrębie życia, z poczuciem utraty świata przeżyć jako tego, nad którym dawniej czuwała Opatrzność⁷. Estetyzacja sztuki stanowi niezwykły rys nowoczesności, mający doniosłe znaczenie, gdyż jest procesem odbierania złu znamion zła, muzeum, gromadząc różne rodzaje sztuki, rehabilituje zło estetyczne. Dzięki estetyce to, co było uznawane za niepiękne (brzydota, wzniosłość, dionizyjskość), staje się dobre, tzn. wartościowe: „dla zachowania zbawczej doniosłości dobrych dzieł trzeba było dosłownie wynaleźć sferę estetyczną”⁸.

Człowiek nowoczesny, przeżywając estetycznie kompensuje braki swojego skończonego i fragmentarycznego życia, wzbogaca siebie dzięki wielości estetyczności i historii. Marquard optuje za pluralizmem i faktycznie wielość jest obecna w muzeum, jednak nie w muzeum świątyni sztuk, w którym dzieła sztuki ukazują linearnie rozwijające się dzieje. Wydobycie wielości historii i wielości estetyk, na co należa filozof, jest cechą znamioną muzeum ponowoczesnego, otwartego na debatę. Myśl Marquarda pozwala jednak przyjąć różnorodność doświadczeń estetycznych nie tylko płynących z dzieł sztuki, ale również z samego otoczenia,

⁵ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 10.

⁶ „Estetyzacja sztuki: jest odciążeniem od sądu ostatecznego ... stanem łaski w warunkach świata już nie eschatologicznego” – O. Marquard, op. cit., s. 11. Obszarami ucieczki jest również przyroda, podróże, indywidualność.

⁷ O. Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1994, s. 44.

⁸ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica*, op. cit., s. 13.

które – jak Galeria Drezdeńska – wzbudziły w młodym Goethem *wzniosłe uczucia, jedyne w swoim rodzaju*⁹. Doznania te podzielał Kennet Clark i Ernst Gombrich; dla tego ostatniego muzeum pozostanie oazą życia kontemplacyjnego¹⁰. Estetyczność przestrzeni i dzieł pozwala odwiedzającemu uczestniczyć w czymś, co Hannah Arendt nazwie trwałością: „trwanie należy do wyższego porządku [...] A w trwałości sztuki [...] przecucie [...] nieśmiertelnego dokonanego śmiertelnymi rękoma staje się namacalnie obecne, może jaśnieć i być widziane [...]”¹¹. Na inny aspekt owego trwania wskazuje Jerzy Świecimski: „Percepcja niektórych obiektów, które dopiero w muzeum możemy w oryginale obejrzeć, wywołuje w niektórych przypadkach bardzo silne przeżycia, mające rys autentycznego szczęścia”¹². Publicznie zorganizowane doświadczenie każdy przeżywa intymnie, gdyż obrazy poruszają bezpośrednio serce i umysł¹³. O potrzebie istnienia takiego miejsca, również współcześnie, świadczy opis hallu – przyrównanego do wnętrza świątyni – jaki w audioprzewodniku słyszy odwiedzający Muzeum Gugenheima w Bilbao. Pół wieku po okrzykach futurystów *Muzea: cmentarze! Muzea: publiczne sypialnie ... Muzea: absurdalne rzeźbie...*¹⁴ nowo powstałe muzeum podejmuje dawny wątek, lekceważąc założenia architektury, jakie poczynił Frank O. Gehry (organiczność wnętrza przystosowana do eksponowanych obiektów), zaś doświadczenie „świętynności” tym razem mają wywoływać dzieła żyjących artystów, m.in. Richarda Serry, którego *Wąż*, potężnych rozmiarów rzeźba, jest wysoce represyjny w odbiorze.

Nieodparcie narzuca się pytanie o źródło tych trwałych i doniosłych przeżyć, które wymagają stosownego otoczenia architektonicznego, fizycznie zorganizowanej przestrzeni wypełnionej dziełami sztuki, a nie wyłącznie samych dzieł, jak to zalecają estetycy, mówiący, by w przeżyciu lekceważyć przestrzeń wystawy, jeśli zamierza się dotrzeć do pozaczasowej natury piękna. Czy owym źródłem jest duchowa kondycja człowieka, domagająca się fizycznego medium, by transcendować skończoność? Czy raczej jest to świat skonstruowany, fikcyjny posiadający co najwyżej charakter terapeutyczny? Zdaniem Giddensa, człowiek nowo-

⁹ J.W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyślenia i prawda*, tłum. A. Guttry, t. I, PIW, Warszawa 1957, s. 360-361.

¹⁰ E.H. Gombrich, *Muzeum wczoraj, dziś i jutro*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty” 1980, nr 2, s. 207.

¹¹ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 185.

¹² J. Świecimski, *Wystawy muzealne. Studium z estetyki wystaw*, t. I, Wyd. Jan-Kajetan Młynarski, Kraków 1992, s. 12.

¹³ D. Finn, *How to Visit a Museum*, Abrams, New York 1985, s. 10.

¹⁴ Ch. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, München 1966, s. 27.

czesny zostaje pozbawiony odniesienia do mocy kosmicznych, a co zapewniały mu rytuały przekazywane przez tradycję, a utrata rytuału jest „utrąą możności uczestniczenia w takich kosmicznych strukturach”¹⁵. Rytuały świeckie wprawdzie zostają zorganizowane na wzór religijnych, w czym czynnik estetyczny zdaje się dominować: monumentalizm, ceremonialność architektury, przepych płynący z nagromadzenia dzieł, wyreżyserowana dramaturgia przemierzania przestrzeni itd., to ostatecznie zakotwiczą człowieka nie w transcendencji, ale w jego własnym świecie. I tutaj mieści się teoria kompensacji Marquarda, ale i pogląd Krzysztofa Pomiana, według którego przedmioty kolekcji odgrywają rolę semioforów, obdarzone są dodatkowym znaczeniem, przez co przenoszą społeczność do sfery niewidzialnej, czyli wartości i znaczeń, tym samym pozwalają na społeczną wymianę myśli¹⁶. Dlatego każda poważna reorganizacja ekspozycji, np. ta, która została dokonana w Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi (2008), wymaga głębszej refleksji, gdyż stanowi symptom reorganizacji systemu wartości. Warto zaznaczyć, iż kiedy Marquard podkreśla, iż muzeum, estetyka i historyczność to wynalazki specyficznie nowoczesne, Pomian akcentuje myśl, iż wydzielenie z życia codziennego semioforów znane jest od paleolitu.

Wreszcie doświadczenie wspaniałości wnętrza, obcowanie z oryginalnymi arcydziełami światowego malarstwa staje się medium budowania tożsamości: indywidualnej, narodowej, kulturowej. Praktyka ta sięga początków nowożytności, kiedy to w gabinetach osobliwości kolekcjoner oglądał naturalia, artefakty etniczne przywiezione z dalekich krajów i dzieła starożytnych. Kolekcja taka pełniła funkcję antropologicznej busoli orientującej oglądającego wobec obcego świata, obiekty „pogańskie lub barbarzyńskie pozwalają zobaczyć, czym się na szczęście samemu nie jest i również wręcz być się nie chce, dzięki swojej kolekcji uznaje się przewagę nad tym, co obce, [...] z kolei na przykładzie dzieł klasycznych dochodzi się do tego, czym by się być chciało”¹⁷. Oglądaniu dzieł towarzyszy różnicujące wartościowanie, a zmieniającym się kanonom piękna metrum nadaje starożytna doskonałość. Ta praktyka trwająca wieki, którą Bourdieu nazwie wytwarzaniem kultury, jest jak zasłona utkana ze schematów widzenia niepozwalających spojrzeć na dzieła sztuki in-

¹⁵ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość*, op. cit., s. 278.

¹⁶ K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s. 41, 63-64.

¹⁷ O. Marquard, *Wegwerfgesellschaft und Bewahrungskultur*, w: *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, hrsg. A. Grote, Opladen 1994, s. 913.

nych kultur z ich własnej perspektywy. To dzięki tej zasłonie estetyczności są jednocześnie promowane inne treści, jak to się stało w przypadku wystawy konfrontującej sztukę plemienną z dziełami awangardy klasycznej¹⁸. Artystyczne walory dzieł Picassa pomogły wybrzmieć pojęciu powinowactwa, pojętego, jako „zamiłowanie do przywłaszczania, czy też ratowania inności, ... odkrywania uniwersalnych, ahistorycznych zdolności człowieka”¹⁹.

Niemniej jednak można zaobserwować tendencje do poszukiwania odpowiednich środków ekspozycyjnych, pozwalających udostępnić specyfikę dzieł innych kultur, dokonać swoistej translacji, stworzyć przestrzeń doświadczenia transkulturowego. Wedle Andreasa Huyssena, to współcześnie muzeum może przekazywać różnorodne treści, w czasach kompromitacji metanarracji i uniwersalnego muzeum, symbolu kolonializmu: „coraz więcej ludzi chce oglądać i wysłuchiwać innych historii, oglądać i wysłuchiwać historii innych, gdy tożsamość kształtuje się w wielowarstwowych, niekończących się negocjacjach pomiędzy mną i innymi, a nie jest raz na zawsze ustalona”²⁰. Skoro przez długi czas muzeum wcielało kolonialny dyskurs i ciągle istnieje taka pokusa, chociaż mocno napiętnowana przez dyżurnych krytyków śledzących z uwagą aktualne ekspozycje muzealne, to teraz, zdaniem Huyssena, nastąpiła pora przewyżczenia jednostronnego, ideologicznego myślenia. Najbardziej pomysłowi i przekonujący są pod tym względzie artyści i niezależni kuratorzy, zaś ich obecność w muzeach świadczy o otwarciu instytucjonalnej przestrzeni na alternatywne dyskursy, dzięki czemu dochodzi do stopniowego rozluźniania utrwalanych wzorców widzenia, co można, za Welschem, nazwać wdrażaniem do doświadczenia pluralizmu²¹.

¹⁸ *Prymitywizm w XX wieku: powinowactwo plemienności i współczesności*, MoMA, New York 1984.

¹⁹ J. Clifford, *Historie plemienności i nowoczesności*, tłum. S. Sikora w: *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, KR, Warszawa 2000, s. 207, s. 209. Oczywiście jednostronność takich zestawień ma w wielu wypadkach charakter czysto artystyczny, jak wystawa *Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa* (Centrum Sztuki Manggha, Kraków, wrzesień 2008–styczeń 2009) konfrontująca japońskie drzeworyty z pracami Weissa. To, co japońskie, zachowuje autonomię, jest nieprzenikliwe, a w pracach Weissa widać kolonizację w obszarze koloru, formy, kreski, chodzi w nich o rozwiązanie problemów czysto malarskich.

²⁰ A. Huyssen, *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, w: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, London–New York 1995, s. 34.

²¹ O wystawianiu sztuki niezachodniej m.in. rozdział: *The Study of Nation and the Museum*, w: *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, ed B. Carbonell, Blackwell, Oxford 2004, s. 221-310.

Muzeum od początku zasadniczo jest instytucją naukową, ukazującą szerokiej publiczności wyniki swoich badań. Hans Sedmayer zatrzymuje się na tym wątku, mówiąc, iż ten naukowy rys przenika muzeum jako takie. Podobne sugestie podsuwa Lyotarda. Kiedy mówi o przestrzeni kartezyjskiej, ma na myśli jasno i wyraźnie uporządkowany obszar prezentujący rozumowi prawdziwy obraz świata. W muzeum wypowiedź naukowa pozwala uczynić spójnymi inne narracje: wolności, tożsamości, moralności, nie mówiąc o tym, iż sama nauka uzyskuje społeczną aprobatę²². Gdy zatem spojrzy się na estetyczną przestrzeń przeżyć od strony praktyk naukowych, wówczas odtajnione zostaje uprzedmiotowienie dzieł, unifikacja, stagnacja i poniekąd nuda. To one odbierają Valéry'emu radość płynącą z podziwu²³.

Preziosi wyjaśnia, iż muzeum, powstałe w dobie wynalazków optycznych, jest urządzeniem do skupiania²⁴. Za jego sprawą zwiedzający zostaje umieszczony we wnętrzu wypełnionym obrazami i obiektami. Tym samym staje się elementem obrazowanego świata, stąd przygoda chodzenia do muzeum nie polega na uniesieniach duszy, ale na zestawianiu, odnoszeniu własnego świata do światów obrazowanych. W muzeum można przeglądać się w obrazach i poszukiwać w nich odnośników do swego życia, umiejscawiać się względem nich, a nawet konstruować własne życie. Decydującym doświadczeniem jest w tym wypadku fascynacja porównywana do oglądania własnego oblicza w lustrze i odgadywania swego umiejscowienia. Przechodząc kolejne sale, widz studiuje dzieła sztuki ilustrujące prawdę teorii skonstruowanej przez historyka sztuki, kuratora. Jednocześnie każde dzieło sztuki jest nieredukowalne do innych, jako oryginalne wskazuje na osobowość twórcy. Znaczenie dzieła sztuki jest zatem obecne i nieobecne, odsunięte aż do ostatecznego wyjaśnienia, jakie dostarczy historia sztuki. Według Preziosiego, iluzja polega na sugestii, że istnieje takie ostateczne rozwiązanie zagadki

²² „Państwo może wydawać wiele pieniędzy na to, by nauka prezentowała się jako epopeja, gdyż to dzięki niej staje się wiarygodne, stwarza publiczne przyzwolenie, którego potrzebują jego decydenci” – zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997, s. 89-90.

²³ „Jasne zasady podziału, przechowywania i użyteczności publicznej niewiele mają wspólnego z rozkoszą” – zob. P. Valéry, *Problem muzeum*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2006, s. 87.

²⁴ D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Museum and the Flaming of Modernity*, w: *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. P. Duro, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 106.

działa²⁵. Fascynacja płynie z atrakcyjności myślenia o nim tak, jak sugeruje historyk sztuki, oraz na odraczeniu ostatecznego odczytania dzieła. Właśnie ta dwuznaczność pobudza pragnienia widza do oglądania i utożsamiania się z tym sposobem dochodzenia do prawdy.

Muzeum jako *maszyneria lustrzanego wystawiania* jest tym samym „oknem” na historię i ewolucję, rodzajem platformy widokowej²⁶, zbudowanej przez porządek historyczny obejmujący wieki i tysiąclecia, tym samym pozwala transcendować czas. Taka estetyczna kontemplacja historii czyniona „z lotu ptaka” jest niejako oglądem myślącej duszy, trzymającej się jednak mocno empirycznych dowodów, jakie przedstawia umysłowi pozytywna nauka²⁷. Jednakże Preziosiemu chodzi o coś jeszcze – dzięki historii muzea, szczególnie te o globalnym charakterze, stają się skutecznym sposobem, za pomocą którego „Europa sfabrykowała siebie samą jako odbicie sensu oraz mózg ciała ziemi, obiektywizując siebie oraz odrzucając resztę świata poza nowoczesność”²⁸. Ponownie pojawia się wątek kartezjański, cogito narratora konstruuje świat Zachodu i inne niezachodnie światy, a widz jest przekonany o istnieniu jakiejś prawdziwej historii, chociaż jest ona jak linia horyzontu precyzyjnie zorganizowanej iluzji, w praktyce muzealniczej nigdy nie zrealizowana, jednak bardziej liczy się tutaj siła sugestii tyleż uspokajająca, co niebezpieczna²⁹.

Preziosi ukazuje, jak zróżnicowana przestrzeń muzeum zostaje poddana ujednoczeniu i jak dzięki budowaniu traktów oglądania staje się ona szczelnie jednorodna. Jednakże współcześnie istnieje już dobrze ugruntowana świadomość skutków stosowania takich uniwersalistycznych konstrukcji. Kuratorzy chętnie konfrontują ze sobą historie i osobi-

²⁵ O poszukiwaniu stabilnego, zamkniętego znaczenia dla dzieła sztuki pisze: M. Poprzęcka, *Miejsce dzieła*, w: *Miejsce rzeczywiste miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolnicka, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1999, s. 28-29.

²⁶ O muzeum jako platformie widokowej piszą: T. Lenoir, Ch.L. Ross, *Das naturalisierte Geschichts-Museum*, w: *Macrocosmos in Microcosmo*, op. cit., s. 877.

²⁷ Richard Rorty tak pisze o uznaniu prawdy jako obiektywnej: „Ta koncepcja ... stanowi niefortunną próbę przeniesienia światopoglądu religijnego na coraz bardziej zeświecczoną kulturę”. I na innym miejscu: „Naukowca postrzega się obecnie jako tego, kto zapewnia ludzkości kontakt z czymś względem niej zewnętrzny” – R. Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, t. I, tłum. J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1999, s. 60, 55.

²⁸ D. Preziosi, op. cit., s. 109.

²⁹ Czytamy: „Dzieła sztuki pięknej stały się najbardziej wymownymi produktami ludzkiego umysłu oraz uniwersalnym standardem, względem którego wszystko, co nie było Europą, można było mierzyć, stopniować i układać w rankingu w dół po zboczach europejskiej nowoczesności” – D. Preziosi, op. cit., s. 109.

ste wspomnienia, otwierając instytucjonalną przestrzeń muzeum na kontekst biograficzny, na uczucia wyzwolone przez pamięć³⁰. Jak to można było zobaczyć na wystawie Marii Jaremy w Muzeum Narodowym w Krakowie (2008), gdzie przy obrazach artystki ustawiono gablotę z pamiątkami – szkicownikami, zdjęciami, legitymacjami, notatnikami; za ich sprawą do historycznego porządku referującego kolejne fazy polskiego malarstwa wkradły się ułamki ludzkiego życia³¹.

Z kolei Bourdieu precyzuje cenę, jaką musi zapłacić miłośnik sztuki, by dostąpić wtajemniczenia. Długie terminowanie w salach muzealnych i mozolnie ćwiczenie postawy bezinteresowności jest odmierzane „intensywnością zanegowania popędu”³². Publiczne przyuczanie do przeżywania sztuki, czyli również czytanie dzieł na sposób, w jaki piszą o nich historycy, krytycy i literaci, jest odróżnianiem przyjemności łatwej od wysublimowanej. Procedura ta równocześnie sakralizuje, czyli uprawomocnia wystawianą sztukę, a światu sztuki pozwala na podtrzymanie zbiorowej wiary w grę (*illusio*)³³. Przy czym każdej nowej dziedzinie sztuki towarzyszy od razu odpowiedni komentarz uzasadniający jej inność, swoistość, ich estetyczna wartość ma jednak arbitralny charakter, nie leży w naturze samego dzieła – jak przekonują moderniści, tacy jak Roman Ingarden³⁴. Dołączenie do elitarnego grona tych, którzy wiedzą, jak odbierać sztukę, dostarcza widzowi nieklamanej satysfakcji, faktycznie jednak utrzymuje podziały społeczne, sprawia, by „ludzie wykształceni mogli wierzyć w barbarzyństwo i przekonywać barbarzyńców o ich barbarzyństwie”³⁵. A podstawą tej wiary jest pielęgnowanie myśli o wro-

³⁰ O konstruowaniu historii w konfrontacji ze wspomnieniami pisze m.in. G. Kanavach, *Making Historie, Making Memories*, w: *Making History in Museum*, ed. Gaynor Kavanagh, Leicester University Press, London–New York 1996, s. 2-3.

³¹ Okolicznościowe działanie związane z 100. rocznicą urodzin i 50. rocznicą śmierci Marii Jaremy, o wyprowadzeniu malarstwa Jaremy w przestrzeń miejską por. http://www.muzeum.krakow.pl/NewsItem.107.0.html?&tx_ttnews%5Btt_news%5D=1806&cHash=4378c54d08 (Luty, 2009).

³² P. Bourdieu, *Dystynkcje. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Biłas, Scholar, Warszawa 2005, s. 604.

³³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 350. Na s. 442 czytamy: „Gra wywołuje »illusio«, sprawia, że inwestuje w nią gracz doświadczony, który zna jej sens, ponieważ jest przez nią wytworzony, gra więc w tę grę i sprawia przez to, że gra istnieje”. Gra na równi obejmuje artystów, teoretyków, instytucje i odbiorców.

³⁴ Warto podkreślić iż estetyka Romana Ingardena należy do nielicznych stanowisk, które uznają fakt, iż dzieła są oglądane w muzeum, w przeciwieństwie do J. Deweya, M. Heideggera, Th.W. Adorno, G. Santayany, M. Merleau-Ponty, dla których przestrzeń wystawy uniemożliwia uprawianie estetyki.

³⁵ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, op. cit., s. 12. Jest to aluzja do znanego zdania Immanuela Kanta: „Smak, któremu do upodobania potrzebna jest domieszka powabu

dzonych dyspozycjach natury ludzkiej, a ta rodzi amnezję na rolę instytucji, główne źródło wytwarzania smaku: „Oko dwudziestowiecznego miłośnika sztuki, nawet jeśli jawi mu się jako dar natury, jest wytworem historii”³⁶. Ostatecznie estetyzacja epistemologii, to, że poznanie dzieł sztuki stapia się z tym, co estetyczne, służy władzy.

Berlińska wystawa *Babilon. Mit i prawda*³⁷, ciesząca się ogromnym zainteresowaniem, stanowi przykład Derridiańskiego myślenia metafizycznego, realizowanego w obrębie ekspozycji. Pokazuje, jak jasno przeprowadzone opozycje służą wykładni pewnej idei mającej pouczać odbiorców. W porządku zwiedzania pierwsza zabrała głos prawda, reprezentowana przez imponujący zbiór eksponatów, ukazujący wspaniałość kultury i cywilizacji starożytnego Babilonu – od architektury przez dokonania w dziedzinie prawa i nauki po przedmioty kultu, złoto władców i sprzęty życia codziennego. Kolekcja ta, efekt pracy sztabu naukowców, została przeciwstawiona mitowi, odsłoniła ciemną stronę duszy Europejczyka, widzącego w Babilonie Wielką Nierządnicę, okrutnego Nabuchodonozora i Wieżę Babel. Wypaczony obraz Babilonu ukazywały wybitne dzieła sztuki między innymi Cranacha, Dürera, Williama Blake’a, ale też *Klocki Lego* Zbigniewa Libery, które miały, w zamyśle kuratorów, ukazać totalitarną perspektywę przystania na mit. Wystawa przekonuje, że taką treść mitu o Babilonie odziedziczyła Europa po judaizmie i religii chrześcijańskiej. Przy czym znaczenie mitu nie zostało sprecyzowane, chociaż na ścianach klatki schodowej wypisano definicje tego pojęcia autorstwa m.in.: Eliadego, Cassirera, Barthes’a. Czytane razem, odebrane od teoretycznego zaplecza, sugerują sprzeczne treści, dostarczają raczej mętnego wyobrażenia o micie, gdy tymczasem publiczność miała zetknąć się z jego karykaturą. W micie postawione jest przeciw pytanie o sens świata fizycznego, stanowi on wyraz wiary w istnienie celowego ładu w świecie oraz trwałych wartości ludzkiej kultury, obok nauki stanowi drugą sferę ludzkiego bytowania, „mityczna organizacja świata jest w kulturze trwale obecna”³⁸. I chociaż mit oraz prawda przenikają się nawet w naukach empirycznych, to jednak ekspozycja przypisuje właś-

i wzruszeń, a co więcej taki, który czyni z nich kryterium swych pochwał, jest zawsze jeszcze barbarzyński” – por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gaflecki, PWN, Warszawa 1986, s. 94.

³⁶ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, op. cit., s. 440.

³⁷ Wystawa *Babylon. Mythos und Wahrheit* (Pergamon Museum, Berlin czerwiec-październik 2008), pod auspicjami ministra Franka Waltera Steinmeiera, zgromadzono eksponaty z wielu prestiżowym muzeów, m.in. z British Museum i Musée du Louvre.

³⁸ L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 48: „Prawda jako wartość różna od skutecznej stosowalności jest tedy częścią mitu, który warunkowe realności empirii odnosi do niewarunkowego świata”.

nie nauce odpowiedzialne zadanie zachowania ponadczasowych wartości i ich afirmację³⁹.

Dwie opowieści o racjonalności i irracjonalności europejskiej kultury mają swój morał, opowieść o heroicznej walce w imię prawdy, dla której warto ocalać pamięć o innych kulturach, która czyni z nauki antidotum na produktywną siłę mitu, niewspartego metodycznymi działaniami. Tak społecznie uzasadniona potrzeba nauki wynika z uznania istnienia barbarzyństwa w nas samych, a zachwyty nad świetnością Babilonu oraz świadomość, iż w różnych sferach kultury, także w sferze popularnej, pokutuje pejoratywne skojarzenie z Babilonem, zyskuje sens edukacyjny i terapeutyczny zarazem. Co jest możliwe, gdyż wykorzenionym dziełom, pozbawionym własnej wymowy, wyrwanym z kontekstu, zostały nadane znaczenia pozwalające na snucie takiej właśnie opowieści. Lyotard przestrzega przed poznawczymi metagrami, ich logika podporządkowuje bowiem inne gry: etyki, estetyki, sztuki, tak jak w przytoczonym przypadku. Warto wspomnieć o istotnym, choć ułożonym na marginesie wystawy, wątku. W korytarzu prowadzącym do wyjścia umieszczono ekrany, z których mieszkańcy Iranu opowiadali o swoich problemach gospodarczych, politycznych, kulturowych. Wprowadzenie teraźniejszości,



Maria-Jo Lafontaine, *Wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen*, Monachium 1991, w: N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry, *Installation Art*, Londyn, Thames&Hudson Ltd., s. 90-91

³⁹ „Świat wartości jest realnością mityczną” – pisze L. Kołakowski, op. cit., s. 33.

jej tętniąca życiem aktualność w żaden sposób nie korespondowała z treściami wystawy, to jednak za jej sprawą ujawniona została niewspółmierność: aktualności i intelektualnej konstrukcji.

W 1991 roku Marie-Jo Lafontaine wypisała na bębnie kopuły monachijskiej Glyptotheki zdanie z pism Fryderyka Nietzschego: „Mamy sztukę, więc nie zginiemy z powodu prawdy”⁴⁰ (il. 1), w kasetonach kopuły umieściła panele z obrazem ognia. „Płonąca kopuła świątyni sztuk” była marzeniem futurystów, jednak działanie Lafontaine inaczej realizuje to marzenie, artystka pokazała niemożność pogodzenia zmysłowości sztuki z nauką i moralnością, a pojednanie takie promuje muzealna ekspozycja. Powstająca w drugiej połowie XX wieku sztuka „muzeum” poszukuje dla dzieła sytuacji, która nie uczyni z niego narzędzia żadnego z prowadzonych w muzeum dyskursów.

III

Nie ulega wątpliwości, że patronem ponowoczesnych ekspozycji jest Lyotard, a nie Marquard, który postuluje uprawianie wielości historii i estetyk, bez dowodzenia istnienia jednoczącego ich sensu, jednak to francuski myśliciel eksplikuje filozoficzne zasady wystawy, jako takiej, a czyni to przez zorganizowanie w modernistycznej galerii Centrum Pompidou wystawy *Les Immatériaux* (1985). Kiedy nowoczesność dąży do budowania jedności doświadczenia przez zorganizowanie przestrzeni ekspozycyjnej, Lyotard pyta, jaka jest czasoprzestrzeń galerii w kulturze przepływu informacji, niedającego się już wystawić do oglądania, tak jak to było z kartezjańską rozciągłością (materii, obrazu, artefaktu). Wprawdzie zakłada jedność wystawy, a nawet jej moralny i pedagogiczny wydźwięk (odrzuć terror ma wzbudzić refleksje i obawy), jednak kwestionuje możliwość przedstawiania i oglądania; zwiedzający bowiem staje się badaczem⁴¹.

Propozycja Lyotarda nie znosi oświeceniowego rysu muzeum, pozostaje ono kartezjańską przestrzenią gotową na tworzenie racjonalnych obrazów świata, jako instytucja tradycyjna jest najbardziej dogodnym miejscem, by metodycznie uprawiać niesprawiedliwość, tzn. wyróżniać jeden typ wypowiedzi⁴². Wystawianie dzieł sztuki jest przedstawianiem

⁴⁰ M.-J. Lafontaine, *Wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen*, Monachium 1991.

⁴¹ J.-F. Lyotard, *Les immatériaux*, op. cit., s. 52.

⁴² Niesprawiedliwość, jako że jest według Lyotarda nieusuwalna, powinna kierować ku zaangażowaniu w pracę nad wskazywaniem niesprawiedliwości i dopuszczenie nieznanego; o polityce filozoficznej por. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, op. cit., s. 331-337.

idei sztuki, twórczości, indywidualności twórcy, dla Lyotarda jest działaniem terapeutycznym kontynuującym pracę realizmu, praktyką mającą dostarczyć odpowiedzi na nurtujące widza egzystencjalne pytania: *czy odnajdę swój dom, moją ojczyznę, moją zdobytą wiedzę, moje przekonania moralne, marzę zarobkową?* Czy rozpoznam je, tak jak rozpoznaję wizerunek gruszki namalowany na obrazie⁴³? Każda ekspozycja milcząco zakłada, że widz rozpozna proponowane w niej wartości i treści, a następnie przyjmie je bądź odrzuci. Dla Mieke Bal ekspozycja jest wypowiedzią mówiącą z apodyktyczną pewnością: *patrz to jest takie*, wypowiedzią domagającą się uznania prawdy i obiektywności eksponatu. Tym, kto stoi za przedstawieniami rzeczywistości, owym ukrytym narratorem wystawy są bezosobowe, powszechnie uznane poglądy⁴⁴. Inne rozwiązanie podsuwa Lyotardowski podział społeczeństwa na ekspertów, intelektualistów oraz artystów, pisarzy i filozofów. Intelektualiści przemawiają w imieniu ludzkości, rozstrzygając spory, kierują się dobrem ogółu, gdy tymczasem artyści eksperymentują, stawiając opór temu, co ustalone, rozstrzygnięte, pilnują, by nie wygasł zatarg. W przestrzeniach ekspozycyjnych muzeum ponowoczesnej nowoczesności intelektualiści (dyrektorzy muzeum) spotykają się z artystami⁴⁵.

Lyotard podważa jednoznaczność wystawy, *istota wystawy nie jest oczywista*, gdyż nie jest wolna od założeń, sugestii, nawiązania do czegoś znanego, nie jest homogeniczna, ale w tym, co wizualne, kryje wiele założeń, wynikających z natury percepcji nieogarniającej całości obiektu wizualnego, tył, boki to jego ukryte strony. Na niedoskonałości percepcji żeruje ekspozycja muzealna, w imię społecznej misji precyzuje warunki doświadczenia, to dlatego, zadaniem artysty, jest skonstruowanie gry ujawniającej wieloznaczność tych warunków przez wydobycie na jaw zasad logiki parergonu, logiki budującej racje bytu akademii i muzeum. Lyotarda interesują zatem tacy artyści, jak Daniej Buren, którzy *w widoczny sposób wystawiają to, co nie jest widoczne na samej wystawie*⁴⁶. Zielono-białe, czerwono-białe, niebiesko-białe pasy artysta lokuje nie w centrum pola widzenia, ale na obrzeżach tego, co widoczne, często wyprowadza sztukę poza teren muzeum, nie proponując widzowi klarownej drogi zwiedzania. Maluje swoje pasy obok innych dzieł, w ten sposób ekspozycja zawiera obszary estetycznie aktywne, jak wiszące do oglądania

⁴³ J.-F. Lyotard, *Über Daniel Buren*, ed. P. Schwarz, Stuttgart 1987, s. 31.

⁴⁴ M. Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York-London 1996, s. 17.

⁴⁵ O dyrektorach muzeów i artystach zob.: J.-F. Lyotard, *Über Daniel Buren*, op. cit., s. 40-42.

⁴⁶ Tamże. s. 34.

obrazy, ale także sfery anestetyki: niezauważalne tło, kolumny, korytarzowe ściany to w tych rejonach Buren poszukuje miejsca dla malarstwa. Odejście od przedstawienia ostatecznie funduje publiczności anestetykę, znieczulenie, brak doznań, przez eksponowanie pustki artyści podważają reguły ustalone dla przestrzeni ekspozycyjnej. Na tym też zasadza się praca ciągłego wydobywania lateralności, pokazywania, że zawsze jest coś innego w polu widzenia. Jest to jeden ze sposobów odwrócenia się od realizmu wytrącającego z rąk intelektualistów wygodne narzędzia, gdyż nie mogą oni w imię Boga lub wodza narodu gwarantować rzeczywistości, na przykład w celu zażegnania kryzysu. W tej sytuacji zmienia się zadanie artysty – nie dostarcza on już przyjemności, powodu do zachwytu czy inspiracji do odkrycia prawdy wewnętrznej, artysta nie poucza i nie wyjaśnia, lecz polemizuje z interpretacjami na temat tego, czym jest malarstwo. Wykazuje brak zaangażowania i zarazem działa politycznie; artyści, literaci i filozofowie nie występują w żadnym imieniu, nie niosą żadnej prawdy, ale stawiają opór wobec myśli ustalonej.

Praca artystów ujawniająca wizualne konteksty dzieł sztuki pozwala dostrzec strukturę i charakter dzieła eksponowanego⁴⁷, że jest ono wykorzenione z pierwotnego miejsca: rodzimej kultury, świątyni, pracowni artysty, a następnie za sprawą estetyki, historii sztuki i muzeologii zostaje mu nadana wartość, na którą wskazuje ekspozycja, służąc jednocześnie ilustracji jakiegoś dyskursu. Mimo wszystko dzieło nosi w sobie pierwotny kontekst i akt twórczy, choć ta jego bogata potencjalność jest niewidoczna, przysłonięta. Postulat Lyotarda, by *zawzięcie śledzić i wystawiać niewidoczne*⁴⁸, jest zachętą do tego, by wydobywać owe niewidoczne obszary wykluczenia i wykorzeniania. Nie jest to praca skończona, ale wielowątkowa, gdyż podejmowana za każdym razem, gdy ekspozycja zakreśla ramy dziełu sztuki. I tak prace Burena organizują sytuację niewspółmierności widzenia w obrębie ekspozycji, natomiast w przypadku pracy z kontekstem raczej chodzi o wydobywanie treści wypartych oraz przedstawienie ich jako alternatywnych opowieści. To z tego powodu artyści neoawangardy upodobali sobie przestrzenie muzeum, by obok dzieł tradycyjnych lokować naturalia, artefakty przyrody, by toczyć przestrzenne polemiki z tradycyjnym podziałem przestrzeni muzealnej (na magazyn i salę wystawową, na miejsce dla dzieła i miejsce dla widza), z antropocentryzmem i konsekwencjami, jakie przyniosła nauka. Nierzadko treści wykorzenione lub wykluczone są konfrontowane z zastanymi dziełami, nośnikami tradycyjnych wartości estetycznych, rów-

⁴⁷ Por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, op. cit., s. 180-182.

⁴⁸ J.-F. Lyotard, *Über Daniel Buren*, op. cit., s. 42.

niez wtedy, gdy przekształcają muzealną atmosferę wysublimowanej estetyzacji w miejsce prozaicznych czynności życia codziennego⁴⁹.

Uporządkowana przestrzeń wystawy sztuki dawnej, gdzie dzieła nie zmieniają od lat swego miejsca, dostarcza doświadczenia jedności, trwałości, sprzyjając kontemplacji. Jest to zarazem przestrzeń dyscyplinowania i segregacji. Ukojenie od nacisku modernizacji, jakiego doznaje widz, idzie w parze z poczuciem kulturowego bezpieczeństwa zarówno w wersji dydaktycznych narracji, jak i Marquardowskich wielu historii. Z kolei dyskomfort wywołany przez pluralizm ekspozycji sztuki najnowszej, a pojęty jako wydobywanie tego co niewidoczne w wystawie, skierowany ku utrzymaniu aporii wielości rodzi niewygodne doświadczenie niewspółmierności. Nowoczesność jest zatem na wiele sposobów wizualizowana i doświadczana w muzeum, zaprawia tym samym widza do poruszania się w coraz to innych estetykach, ale i racjonalnościach.

⁴⁹ Por. m.in. E. Mogensen, *A Living Museum*, w: L. Aagaard-Mogensen (ed.), *The Idea of the Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, Problem in Contemporary Philosophy, vol. 6, Lewiston, New York 1988, s. 7 i n.; G. Porter, *Putting your house in order: representations of woman and domestic life*, w: *The Museum Time-Machine. Putting cultures on display*, ed. R. Lumley, Routledge, London–New York 1988, s. 102-125.