Muzea Prywatne na Mazowszu

Badania wizualne

Warszawa 2015

Badania wizualne muzeów prywatnych w woj. mazowieckim, przeprowadzone zostały w ramach Mazowieckiego Obserwatorium Kultury, powołanego przez Mazowiecki Instytut Kultury w Warszawie. Badania i analizy przygotował Ośrodek Badań Kulturowych działający przy Fundacji Ari Ari, a część wizualną badań zrealizowało Stowarzyszenie „Z Siedzibą w Warszawie".

Zespół badawczy:
Longin Graczyk
Paweł Heppner
Stefania Hrycyk-Kubat
Małgorzata Jaszczołt
Monika Maciejewska
Ewa Majdecka

Redakcja publikacji:
Monika Maciejewska
Longin Graczyk

Korekta:
Katarzyna Mitschke

Opracowanie graficzne i skład:
Edyta Ołdak

Organizator: Mazowiecki Instytut Kultury
Badania: Fundacja Ari Ari (wizualne badania terenowe i fokusowe)
Wizualizacje: Stowarzyszenie "Z Siedzibą w Warszawie" (filmy i oprawa graficzna)

Marcin Śliwa
Muzeum okiem koordynatora 6

Longin Graczyk
Wstęp. Przestrzeń, prezentacje i wyobrażenia muzeów prywatnych na Mazowszu 8

O tworzeniu muzeum

Prof. Dorota Folga Januszewska
Vademecum założyciela muzeum. Muzea prywatne i standardy muzealne.
Problemy i pytania 11

Dr Antonii Bartosz
(S)tworzyć muzeum dziś 16

Małgorzata Jaszczołt
O Muzeum Chleba z Grażyną i Marianem Pozorkami 22

Widok na muzeum. Notatki i refleksje z badań terenowych

Longin Graczyk
Badania wizualne muzeów prywatnych Mazowsza 30

Monika Maciejewska
Spotkanie pierwsze. Etnografia, Muzeum Kurpiowskie w Wachu 36

Monika Maciejewska
Spotkanie drugie. Historia, Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii 41

Monika Maciejewska
Spotkanie trzecie. Sztuka, Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej 45

Małgorzata Jaszczołt
Notatki z wizyty w Muzeum Neonów 50

Małgorzata Jaszczołt
Relacja z wizyty w Muzeum Chleba 52

Małgorzata Jaszczołt
Relacja z wizyty w Muzeum Kowalstwa 54

Ewa Majdecka
Relacja z wizyty w Muzeum Techniki i Motoryzacji w Otrębusach 56

Punkty widzenia, czyli wyrażenia i wrażenia

Longin Graczyk
Rejestr danych wizualnych 58

Monika Maciejewska
Punkt widzenia w organizacji albo wizualny notatnik 65

ANKIETA 1
Muzeum Chleba, Warszawa 72

ANKIETA 2
Muzeum Historyczno-Przyrodnicze „Pamiątka” w Izabelinie 78

ANKIETA 3
Muzeum Lwowa i Kresów 81

ANKIETA 4
Muzeum Techniki i Motoryzacji w Otrębusach 83

ANKIETA 5
Muzeum Neonów 86

ANKIETA 6
Muzeum Kowalstwa 91

Piotr Gębała
Dostępność muzeów prywatnych dla osób niepełnosprawnych.
Podsumowanie badań fokusowych 98

Małgorzata Jaszczołt
Budowanie kolekcji. Co było pierwsze w kolekcji: przedmiot czy idea? 101

Monika Maciejewska
Granica 108

1. Muzeum Kurpiowskie w Wachu
2. Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii
3. Muzeum Gwizdka w Gwizdałach
4. Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce
5. Muzeum Neonów w Warszawie
6. Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach
7. Muzeum Historyczno-Przyrodnicze „Pamiątka w Izabelinie
8. Muzeum Ślimaka w Kajetanach
9. Muzeum Żaby w Żabiej Woli

Marcin Śliwa

Muzeum Prywatne oczami koordynatora

Projekt *Muzeum Prywatne 2015. Wizualnie* jest realizowany w ramach wieloletniego programu *W stronę nowoczesnego muzeum*, skierowanego do muzeów mazowieckich. Tegoroczne działania są kontynuacją programu badawczego i animacyjnego poświęconego fenomenowi muzeów prywatnych. Efektem programu, zainicjowanego w 2013 przez Mazowiecki Instytut Kultury w partnerstwie z Fundacją Ari Ari i Stowarzyszeniem „Z Siedzibą w Warszawie", było zorganizowane w Kamieńczyku seminarium pod nazwą: „Muzeum prywatne 2013". Inspiracją dla tych działań była przygotowana przez fundację publikacja pt. *Muzea prywatne, kolekcje lokalne.*

Projekt *Muzeum Prywatne 2015. Wizualnie* ze względu na reorientację programową Mazowieckiego Instytutu Kultury i utworzenie Mazowieckiego Obserwatorium Kultury jest działaniem przede wszystkim badawczo-naukowym. W tym roku tematem tych poszukiwań były wizualne aspekty ekspozycji w muzeach prywatnych – przestrzeń, prezentacje i wizerunki muzeów prywatnych na Mazowszu.

Dlaczego taki temat?
Wydaje się, że jako przedstawiciele kultury instytucjonalnej jesteśmy szczególnie zainteresowani kulturą nieinstytucjonalną. Być może dzieje się tak po prostu na zasadzie przeciwieństw. Muzealnicy prywatni to ludzie pasji: zbieracza, kolekcjonera... Ich zbieractwo, niekiedy pozostające na pograniczu „natręctwa", jest fascynujące. Potrzeba kolekcjonowania, dokumentowania, pokazywania jest nadrzędna – dopiero z niej rodzi się instytucja. Albo i nie – ale nie ma to znaczenia. Odwrotnie niż u nas: tu instytucja jest bytem nadrzędnym i przede wszystkim miejscem pracy, a dopiero w drugiej kolejności, jeśli się uda, formą realizacji życiowej pasji.

Wizyty w Muzeach Prywatnych są fascynujące i wyczerpujące zarazem. Kontakt z ludźmi owładniętymi pasją bywa męczący – często nie znają oni umiaru w opowiadaniu o swoim świecie, pokazywaniu swoich kolekcji, opowiadaniu o nich. Czasem wydawać by się mogło, że nie potrzebują widza –

w gruncie rzeczy tworzą swoje kolekcje sami i przede wszystkim dla siebie. Z drugiej bardzo potrzebują uznania, bycia wysłuchanym, poczucia, że jakiś „czynnik oficjalny" interesuje się nimi. Zwykle uskarżają się na ignorancję, a czasem nawet arogancję władz lokalnych. Te bowiem na ogół reprezentują stanowisko, które można streścić jako: „prywatne, a więc nie nasze, nie dotyczy nas ani nie obchodzi", ignorując w ten sposób naturalne oddolne erupcje kulturotwórczej ludzkiej energii. Inną kwestią jest, że muzealnicy prywatni nie należą zwykle do partnerów najłatwiejszych – chcą uwagi i pomocy, ale tylko na swoich warunkach. Czasem można odnieść wrażenie, że niezależność i samostanowienie, pozostanie „sam na sam" i „oko w oko" z własną kolekcją to dla nich kwestia kluczowa. Dopiero w następnej kolejności poszukują uznania, wsparcia, współpracy. W pierwszym odruchu można taką postawę oceniać krytycznie, ale ostatecznie nietrudno mi ją zrozumieć. **Relacja pasjonata, zbieracza, kolekcjonera z jego zbiorami to immanentna cecha fenomenu muzeum prywatnego, ważniejsza niż np. dotacje zewnętrzne.** To rodzaj intymnego związku, zwykle najważniejszego w życiu tych ludzi. Z tego wynika kolejny fenomen: zazwyczaj kolekcjonerzy albo dzielą swoją pasję z partnerem, zwykle żoną, albo są samodzielnymi fanatykami swojej dziedziny. Rzadko spotykam warianty pośrednie. W wielu odwiedzanych muzeach prywatnych można odnieść wrażenie, że wspólna pasja, wspólne zbiory, wspólnie zarabiane i wydawane na te zbiory pieniądze prywatne to główna oś, wokół której kręci się życie właścicieli, główne spoiwo wielu relacji.

Często wraz z badaczami i ekipą filmową wracaliśmy z tych wypraw do mazowieckich muzeów prywatnych zmęczeni. A jednak wyjście zza biurka i spotkanie tych ludzi, indywidualnie w ich matecznikach, ale także jako całego środowiska na seminariach, które dla nich zorganizowaliśmy, było niepowtarzalną przygodą. Mam też wrażenie, że było to doświadczenie bardzo integrujące dla zespołu realizatorów projektu. Miało to miejsce po pierwsze pod wpływem kontaktu z ludzkimi osobliwościami, po wtóre – i nam udzieliła się pasja kolekcjonowania, pasja zbieracza. Podmiotem i plonem tych zbiorów była społeczność muzealników prywatnych.

Oddajemy w Państwa ręce raport z projektu, będący próbą opowieści o muzealnikach prywatnych językiem badań, statystyk, głosem ekspertów, ale też głosem samych badanych, który usiłowaliśmy uczynić bardziej słyszalnym. Do raportu dołączamy materiały wizualne powstałe w jego trakcie.

Longin Graczyk

Wstęp. Przestrzeń, prezentacje i wyobrażenia muzeów prywatnych na Mazowszu

Publikację poświęcamy pamięci Mariana Pozorka – jednego z najsłynniejszych piekarzy warszawskich i muzealnika, który w 2000 roku razem z żoną Grażyną stworzył i prowadził Muzeum Chleba, mieszczące się przy ul. Jadowskiej 2 na praskich Szmulkach. Był niestrudzonym ambasadorem Cechu Piekarzy i prywatnego muzealnictwa. Stworzył znakomitą kolekcję poświęconą historii i kulturze piekarnictwa i cukiernictwa w Polsce, a Muzeum Chleba jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych prywatnych instytucji kultury na Mazowszu. Spotkania z panem Marianem zawsze były niepowtarzalne, a Jego lekcje muzealne przeszły do historii polskiego muzealnictwa. W 2014 został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi za działalność na rzecz rozwoju kultury polskiej. Zmarł w grudniu 2015.

Cała publikacja podzielona została na trzy części. W pierwszej zatytułowanej: O tworzeniu muzeum, prezentujemy refleksje polskich specjalistów w zakresie muzealnictwa i historii sztuki, którzy udzielili swoich wypowiedzi dotyczących fenomenu muzealniczego przy okazji pierwszego spotkania prywatnych muzealników w Kamieńczyku [1]. Zbiór otwiera profesor Dorota Folga-Januszewska, przedstawiając vademecum założyciela muzeum, charakteryzujące problematykę standardów muzealnych w kontekście prowadzenia prywatnej działalności muzealniczej. Dr Antoni Bartosz, dyrektor Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie, w tekście pt. *(S)tworzyć muzeum dziś* wykłada swoisty „przewrót" muzealniczy, opisując zmianę sposobu działania, popartą gruntownie przemyślanymi celami istnienia i prowadzenia muzeum. W podsumowaniu tej części publikujemy ostatni wywiad z Marianem Pozorkiem i jego żoną Grażyną, udzielony w lipcu 2015 roku, podczas badań wizualnych prywatnych muzeów na Mazowszu. Oboje muzealnicy, dzieląc się doświadczeniami związanymi z prowadzeniem swojej prywatnej instytucji kultury, opowiadają, jak tworzyli Muzeum Chleba.

[1] Pierwsze w historii spotkanie polskich muzealników prywatnych oraz seminarium pt. Muzeum Prywatne, zorganizowane wspólnie przez Mazowiecki Instytut Kultury (wówczas jeszcze Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki), Stowarzyszeniem "Z Siedzibą w Warszawie" i Fundację Ari Ari. Udział wzięło ponad 25 muzealników, 10 specjalistów muzealnictwa, etnologii, wystawiennictwa, historii sztuki oraz 8 artystów. Szczegółowa relacja na stronie: http://www.muzeumprywatne.wwarszawie.org.pl.

W drugiej części pt. Widok na muzeum. Notatki i refleksje z badań terenowych, znalazły się zarówno refleksje badawcze (w urozmaiconej formie), podsumowania spotkań i wizyt w terenie. Z jednej strony to wariacje na tematy wizualne i obrazowania doświadczeń związanych z unaocznieniem i próbą zebrania, opisania i uporządkowania skojarzeń, myśli i wrażeń z obserwacji. O tym, że to proces zindywidualizowany, podany presji badawczych zagadnień, silnie determinowanych sposobem patrzenia, umiejętnością przekazywania swoich wrażeń, nie trzeba nadmiernie przekonywać. Proponujemy raczej wgląd w etap gromadzenia danych, opisów obrazowania (choć nie tylko) i obrazujących spojrzenie na muzea prywatne poprzez „szkiełko" badacza.

Część następna, nazwana: Punkty widzenia, czyli wyrażenia i wrażenia, to zarówno wypowiedzi muzealników, jak i zwiedzających, obejmujące badania wizualne muzeów prywatnych na Mazowszu. Obok tekstów wprowadzających w założenia metodologiczne publikujemy fragmenty ankiet oraz krótkie opisy kilku muzeów, wizualizowane słowami i wrażeniami. Przytaczamy bardziej szkice, niż rozbudowane wypowiedzi, pamiętając, że użycie wnosi o wiele więcej, niż tylko samo zdefiniowanie. W tej części raportu pokazać chcemy sposób wizualizowania, dokonywany za pomocą tekstu i specyficzną formę jego zapisu.

Aneks wizualny z archiwum badań to ostatni rozdział poświęcony wizualizacjom, które towarzyszyły tegorocznym badaniom, zarówno w wymiarze fotograficznym, jak i używanej ikonografii. Niniejsza publikacja pozostając próbą przedstawienia zarówno procesu badawczego, jak i refleksji formułowanych w jego trakcie, jest także zbiorem obrazów. Przewrotnie, ponieważ staraliśmy się zaprezentować wyniki badań, bez ulegania „wzrokocentryzmowi". Przedstawiamy zestawy zdjęć z dziewięciu mazowieckich muzeów prywatnych, które siłą faktów i mocą wizualizacyjnych procesów, o których mowa w raporcie, są prezentacją wrażeń, wyrażeniem postrzegania, subiektywnym spojrzeniem i wyborem, czy punktem widzenia. Prezentacje fotograficzne pozostają zapisem z danego momentu ich powstawania, towarzyszących im emocji, poniekąd będąc odzwierciedleniem jednej z ważnych idei powoływania muzeów, zachowania i przekazania określonych wartości i wzorów.

Zapraszamy do lektury!

O tworzeniu muzeum

Porządek z chaosu. Porządkowanie rzeczy, wartości, wzorów. Refleksje poświęcone tworzeniu muzeów prywatnych, w trzech odmiennych spojrzeniach.

Prof. Dorota Folga-Januszewska

Vademecum założyciela muzeum. Muzea prywatne i standardy muzealne. Problemy i pytania.[2]

Przygotowany przez Fundację Ari Ari *Raport z badań – Muzea prywatne/ kolekcje lokalne*, będący powodem naszego spotkania w Kamieńczyku, ujawnił w interesujący sposób powrót do liczącej nie mniej niż 2500 lat tradycji tworzenia muzeów jako rezultatu indywidualnych pasji i fascynacji. Historia muzeów to w większości historie pojedynczych osób, które gromadziły nie tylko kolekcje przedmiotów, ale przede wszystkim krąg dzielących ich zainteresowania ludzi wokół siebie. To historie osób dzielących się swoim pomysłem na model przekazywania wiedzy, budowanej jako niematerialny kontekst niesiony przez materialne przedmioty. Muzea były zawsze osobistą odpowiedzią na problem śmierci, korytarzem omijającym przemijalność, przedłużającym trwanie, dawały dystans refleksji.

Muzea żywe – jako siedziby muz, przestrzenie poezji, muzea przeszłości, po części grobowce – są także szkołami, w których zasoby znaków i symboli służą pielęgnacji języka i pamięci obrazu. Dzięki nieskończonej różnorodności muzea nie poddają się łatwo unifikacji, są odporne na zmiany, jednocześnie te zmiany stale same ewokują.

Muzea jako miejsca edukacji i zarazem zasoby kolekcjonerskie pojawiają się na kartach historii i w dziełach literatury od kiedy w VI w. p.n.e. w Krotonie (pd. Italia), miejscu działania pitagorejczyków pojawia się *musaeum* – pojęcie oznaczające miejsce codziennych posiłków studentów filozofii [3]. Owo protoaleksandryjskie muzeum związane było z kultem muz, rozwiniętym szczególnie w IV w. p.n.e. przez Teofrasta, ucznia Arystotelesa, który w praktyce perypatetyków i procesie zdobywania wiedzy widział szczególną rolę muzeum jako miejsca nauczania i oświecenia.

---

[2] Obszerne fragment artykułu opublikowane zostały w zbiorze refleksji poświęconych muzealnictwu, autorstwa prof. Doroty Folgi - Januszewskiej, pt. Muzeum: fenomeny i problemy, w Seria MUZEOLOGIA. Teoria - praktyka - podręczniki. Tom 10, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2015.

[3] F. Mairesse, *Les origines du musée*, [w:] *Dictionnaire encyclopédique de muséologie,* red. A. Desvallées, F. Mairesse, Armand Colin, Paris 2011, s. 274.

Pojęcie *musaeum* oznaczało także **zbiór historii (opowiadań)** [podkr. – D.F.–J.] znanych pisarzy przeszłości zebrany dzięki opiece i inspiracji muz – przez **Alkidamasa z Elei** [podkr. – D.F.–J.], ateńskiego sofistę (IV w. przed Chr.). Odkrycie tego źródła opisał Nietzsche w *Rheinisches Museum*, nr 25 (1870) i nr 28 (1873), a potwierdzone zostało przez trzy teksty w odnalezionych papirusach z III w. p.n.e. [4].

W tradycji starożytnej muzeum było więc z inspiracji muz – obszarem indywidualnego przeżycia, było niepowtarzalne, tak jak niepowtarzalne jest widzenie czy wyobrażenie – i tę właśnie tradycję warto teraz, po latach, przypominać.

Przemiany cywilizacyjne i przeniesienie centrów rozwoju kultury do Europy średniowiecznej bynajmniej nie zmieniło w zasadniczy sposób tej „pierwszej" roli muzeum jako miejsca spotkania „opowiadań" z przedmiotami. Powstawanie i konstytuowanie się życia uniwersyteckiego i akademickiego od XIV do XVI wieku stopniowo wzmacniało pozycję muzeum w strukturze instytucji zdobywania wiedzy. Liczne, istniejące w nowożytnej Europie gabinety osobliwości, *studiola*, kunstkamery, w których pokazywano i uczono „nowego świata", miały różny charakter, wielkość, skalę, zakres oddziaływania. Ich porządek, układ zależał w równej mierze od aktualnego stanu wiedzy, co od zainteresowań kolekcjonerów. Zwiedzanie muzeów było podróżą nie tyle do osobliwości, co do wybitnych osobowości. Legendarne *Museaum Kircherianum* w Rzymie było doskonałym tej tendencji przykładem. Z nagromadzenia „dowodów" materialnych rozwoju wiedzy i sztuki powstała wielka budowla encyklopedystów. XVIII-wieczny konstrukt ujęcia świata w formę językowo-obrazową (encyklopedia z ilustracjami) prowadził konsekwentnie do koncepcji instytucji „obiektywnej", publicznej, otwartej, instytucji nie do końca znanego adresata. Między kolekcjonerem a „publicznością" zaczął wyrastać mur pośredników.

W XVIII w. muzeum zyskało podwójny byt – z jednej strony było stale wyrazem pojedynczych, osobistych fascynacji, z drugiej jednak strony stawało się „narodowym" lub regionalnym reprezentantem kultury. W tym samym czasie dokonywała się wielka reforma szkolnictwa, budowa programów edukacyjnych, szytych już nie na miarę pojedynczych zdolności i predyspozycji jednostek, lecz pasujących do modelu wiedzy powszechnej, oświecenia publicznego. W wieku XIX zmaganie między romantycznym indywidualnym przeżyciem a pozytywistyczną nauką dalej polaryzowało muzealne funkcje. Coraz wyraźniej ujawniały się wewnętrzne sprzeczności. Nie łatwo było wypracować model publicznej instytucji, w której zbiory należało jednocześnie chronić i propagować, osłaniać i odsłaniać, badać i mitologizować. Przełom XIX i XX stulecia przyniósł pierwszy kryzys idei muzeum, słynny cytat z *Manifestu Futurystów* (1908) o paleniu muzeów był sygnałem, że muzealne kolosy nie spełniają już swojej oświeceniowej roli. Przyszedł znowu czas na niewielkie przedsięwzięcia – muzea artystów, awangardowe eksperymenty obarczone ryzykiem jako szczególną wartością, spersonalizowane i odmienne.

---

[4] *Flinders Petrie Papyri*, ed. Mahaffy, 1891, pl. xxv.). Por także: J. V. Muir (red.), *Alcidamas. The Works & Fragments*, Bristol Classical Press , Duckworth, London 2001.

Obok istniejących od XIX w. w Europie wielkich instytucji sztuki, kultury i nauki, powstawać zaczęło wiele niewielkich muzeów poświęconych różnym zagadnieniom. Sytuacja polityczna kontynentu utrudniała jednak przybór tej nowej fali osobistej muzealizacji, pojmowanej – jak wspomniano – jako prywatne *antidotum* śmierci.

W latach 30. XX w. dostrzeżono, że te osobiste, prywatne, niepodległe muzea stają się politycznie niebezpieczne. Muzeum pamięta, zapisuje, ujawnia fakty, krzewi wiedzę, łączy światy. Ludzie związani z muzeami są świadkami, często niewygodnymi, zwłaszcza dla polityków. Już pierwsza nawałnica hitleryzmu i stalinizmu niszczyła i zacierała ślady po tych stanowiących zagrożenie, indywidualnych muzeach, tworzono inne – totalne, wielkie, panujące, nacjonalistyczne muzea wykluczeń.

Wiek XX przeszedł do historii jako dramatyczny okres totalitarnych dyktatów, w których muzea, jak za czasów wojen napoleońskich, stawały się składnicami rzeczy zawłaszczonych, przemieszczonych, przekazywanych nowym posiadaczom. Muzealna mapa Europy w latach 1914–1989 była kartą zniszczeń i grabieży, wielkich i małych, państwowych zadośćuczynień za straty i prywatnych szabrów, których ślady do dzisiaj pozostają bolesne i trwają jako trudne do rozwiązania problemy prywatnej i społecznej własności. Muzea w XX w. stały się zwierciadłem polityki, choć bardzo chciano zapomnieć o tym fakcie. Ale muzea, zwłaszcza w II poł. XX w. były także schronieniem, ucieczką od rzeczywistości w krajach socjalistycznych. Wielu wybitnych znawców sztuki, etnologów, badaczy nauk ścisłych i biologicznych koncentrowało niemały wysiłek, aby ochronić poszczególne dzieła, przedmioty, kolekcje; wyjmowano je z dawnych kontekstów, zasłaniano się wąską specjalizacją, broniono zbiory przed publicznością. Przedmioty kultu religijnego znajdujące się w państwowych galeriach, państwowe dokumenty w kościelnych archiwach, zbiory rodzinne rozproszone w dziesiątkach instytucji, arcydzieła – chluba dawnych kolekcji przekazane innym właścicielom i państwom jako „zapłata" za wolność. Można takich przypadków wyliczyć tysiące, nie można jednak zapominać, jak dalekie od normalności były to wypadki.

Po przemianach końca XX w., personalizacja muzeum, którą starano się zatrzeć doświadczeniami wojen i totalitaryzmów, powróciła współcześnie w nurcie restytucji państwa obywatelskiego, a zarazem w praktyce postmodernizmu. Ponieważ w historii muzeów postać założyciela, kolekcjonera i edukatora miała szczególne znaczenie, warto przyjrzeć się temu zjawisku i dzisiaj ponownie obserwować ich – twórców muzeów i tworzone muzea *in statu nascendi*. Warto z tej właśnie nieco historycznej, a zarazem społecznej perspektywy patrzeć dzisiaj na zmagania z XX-wieczną tradycją – założycieli nowych muzeów, rozumieć motywacje ich działań ponad splotem przepisów prawno-finansowych i norm legislacyjnych.

Warto ponownie pytać o to, w jaki sposób dochodzi do upublicznienia zbiorów i przekształcenia ich w instytucjonalne muzeum. Co dzieje się w procesie przekształcenia własności indywidualnej we własność społeczną, a potem regionalną, narodową, państwową?

Proces ten warto śledzić właśnie teraz na przykładzie rozwoju i powstawania wielu nowych muzeów w Polsce. Można te obserwacje prowadzić zarówno z perspektywy dziejów, jak i z poziomu współczesnej praktyki. Okazuje się, że – tak jak w przeszłości – etapy budowy muzeum są podobne.
Najpierw powstaje lub stopniowo kształtuje się:

1 pomysł/ idea twórcy kolekcji/ muzeum.

Następnie dochodzi do:

2 stopniowej realizacji tej idei/ pomysłu; jest to proces kolekcjonowania, zdobywania wiedzy.

Towarzyszy kolekcjonowaniu:

3 potrzeba dzielenia się wiedzą i „prezentacje" kolekcji – niezwykle ważne momenty przeobrażenia i narodzin muzeum publicznego.

Powtarzające się prezentacje, pokazy, wystawy prowadzą w końcu do stałego:

4 upublicznienia kolekcji.

Kolekcja przekształca się w „prawie-muzeum", które:

5 poddane zostaje zasadom i prawom narzucanym przez regulacje społeczne i religijne.

Z czasem muzeum działa już zgodnie:

6 z prawami kultury i przepisami administracyjnymi.

W ten sposób dokonuje się:

7 wejście w krąg „uświęcających standardów", wejście do grupy „instytucji specjalnych", mających swe prawa, ale także przywileje.

Niezbędna jest:się:

8 codzienna praca, polegająca na realizacji tych wymogów, i konfrontacja kolekcjonera – właściciela muzeum – z oczekiwaniami społeczności, dla której to muzeum stworzył.

Dlatego stałym, niezbywalnym procesem życia muzeum są:

9 przemiany, modernizacje, zmiany stylu i celu działania.

Bardzo ważny jest moment ukonstytuowania się takiego pełnoprawnego, żyjącego współczesnymi standardami muzeum. Jest to moment uważany za początek profesjonalnej instytucji. Co oznacza jednak pojęcie „współczesne standardy"?
Z perspektywy środkowoeuropejskiej historii, z perspektywy najnowszych dziejów Polski, a także z perspektywy Nowej Muzeologii i zasad *Kodeksu ICOM dla muzeów* możemy te standardy teraz w 2013–2014 roku wypunktować. Nie chodzi o przepisy na życie wewnątrzmuzealne, lecz o zasady, których przestrzeganie stało się wymogiem „naszej" historii. Chodzi o kwestie, których nie można unikać, takie jak:

1 **Zasada nieuchronności upublicznienia zbiorów, aby prywatną kolekcję przekształcić w „muzeum":**

a. Dlaczego nie mogę robić tego, co chcę, z tym, co jest moje? Zamieniać, przekształcać, tworzyć nowe konfiguracje?
b. Dlaczego nie mogę interweniować w formę i treść kolekcji?
c. Dlaczego muszę przestrzegać praw autorskich?

2 **Formuła uczestnictwa w handlu i pozyskiwaniu zbiorów, w tym zasada badania pochodzenia nabywanych obiektów i potrzeba edukacji w zakresie tzw. czystej proweniencji:**

a. Proweniencja – co to jest czystość proweniencji?
b. Zwrot obiektów prawowitym właścicielom, którzy je utracili;
c. Samokontrola związana z prawem własności;
d. Legalizacja własności;
e. Badania historyczne i źródłowe;
f. Problemy religijne, kulturowe, etniczne, granice *sacrum*;

3 **Kodyfikacja „muzealnych praw autorskich" i uznanie muzeów za rezultat działalności o charakterze twórczym:**

a. Kształt i koncepcja muzeum mają (czy powinny mieć) charakter autorski? Czy tworzenie muzeum jest działalnością twórczą, artystyczną, badawczą?
b. Czy to, co dostępne publiczne, powinno być zarazem ograniczone? Prawo do koncepcji muzeum, indywidualny, niepowtarzalny pomysł ekspozycji?

4 **Rozumienie pojęcia „ekonomii muzeum":**

a. Nawet niewielkie zbiory (materialne i niematerialne) i nawet najskromniejsza forma udostępnienia wymagają pewnych ram zwanych

ekonomią kultury. Co się opłaca – w sensie naukowym, rozrywkowym, finansowym, co jest warte czasu – części naszego życia?

5

Budowa ścieżki indywidualnej, niekonwencjonalnej edukacji:

a. Jakie są granice edukacji? Jakie są granice fantazji i fikcji?
b. Czy wszystko, co istnieje w muzeum może być przedmiotem edukacji?
c. Co to znaczy „prawda" informacji w muzeum?

Pytania te można rozwijać, być może potrzebą chwili byłoby dzisiaj wydanie ***Vademecum założyciela muzeum*** [podkr. – D.F. –J.] – czyli publikacja listy warunków brzegowych i porad praktycznych, zebranych i opracowanych przez Tych, którzy te muzea tworzą.

dr Antoni Bartosz

(S)tworzyć muzeum dziś

Odpowiadając na postawione w tytule pytanie, odwołam się do początków Muzeum Etnograficznego w Krakowie, ponieważ zrozumienie zjawisk, w następstwie których powstają instytucje zawsze jest pouczające. Nadto sposób, w jaki powstawało Muzeum Etnograficzne w Krakowie wykazuje cechy właściwe dynamice muzeów prywatnych – taka sama pasja, wyczucie społeczne, hart ducha. Współcześnie Muzeum Etnograficzne w Krakowie z jednej strony kieruje się myślą założycielską Seweryna Udzieli, z drugiej poszerza ją i realizuje w nowych warunkach. W perspektywie obszarów, które dzielimy z muzeami prywatnymi, podkreślę istotność pytań o współczesną wartość zbiorów historycznych oraz poszukiwanie nowych dróg dotarcia do tych, dla których pracujemy

Inspirujące źródła

Krakowskie Muzeum zrodziło sie ponad sto lat temu. Duchem sprawczym był Seweryn Udziela, niepozorny instruktor szkolny z Ropczyc koło Gorlic. Na fotografiach wygląda na statecznego i dobrodusznego pana. Kiedy jednak wnikamy w jego życie, odkrywamy osobowość, idee oraz czyny posiadające moc dynamitu. Nie ma rzeczywistości, którą Udziela by się nie interesował, a dociera do niej często swoimi ścieżkami; sam tworzy dokumentację i opisy, jesli ich nie znajduje. Podejmuje też nowatorskie wówczas zagadnienia – pierwszy artykuł napisał w obronie psów podwórkowych, a tematem pierwszej wystawy czasowej uczynił prace kobiet (wystawę tę przygotował w gronie kobiet i mężczyzn, pokazując ją w Pradze, w roku 1912). Udziela umiał też uczyć się od innych, choć sam szybko stał się odniesieniem dla środowisk inteligenckich i akademickich. Ceniono jego myśl i nowatorskie działania, w młodym wieku uhonorowano członkostwem krakowskiej Akademii Umiejętności, w której pełnił liczne funkcje. Był więc Udziela wizjonerem, ale on sam nigdy by tak siebie nie nazwał.

Sposób myślenia, sposób patrzenia

Istotnym jest fakt, że na długo przed pojawieniem się instytucji krakowskiego Muzeum Etnograficznego (formalnie powstało ono w roku 1911), zaistniał ruch społeczny, wzbudzony przez Udzielę i inne wybitne umysły tamtych czasów. Wskazywali oni wagę kultury wytworzonej przez życie i wpisanej w życie – tej, którą ludzie tworzą niemal bezwiednie w swej codzienności, pracując i świętując. To w tej niedocenianej materii, w kształcie rzeczy zarówno zwyczajnych, jak i odświętnych, stworzonych w życiu i dla życia, widzieli oni potężny zasób kultury, przez pryzmat której lepiej możemy zrozumieć siebie samych oraz Innego.

Nie od razu więc myślał Udziela o tworzeniu instytucji, która prezentowałaby szerszemu gronu etnograficzne ujęcie świata. Najpierw rodził się sposób myślenia, budowały się i rozwijały postawy, bezinteresowne i zaangażowane (ich rozwkit przypada na lata 80. i 90. XIX wieku). Pierwszy był nowy sposób patrzenia na świat, owa – jak dziś byśmy powiedzieli – antropologia codzienności przed czasem, praktykowana z entuzjazmem przez nauczycieli, lekarzy, prawników... [5]

Żarliwość, rzetelność, otwartość umysłu

Dlaczego uwydatnienie tych zjawisk, a bardziej jeszcze tych postaw, jest w tym miejscu tak ważne? Dlatego, że to to one dały rodowowód Muzeum Etnograficznemu w Krakowie i zdecydowały o jego

[5] Wątki te rozwijam w artykule pt. Muzeum etnograficzne. *Nieocenione zwierciadła*, [w:] *Muzea polskie, koncepcja publikacji*, redakcja merytoryczna Dorota Folga-Januszewska, wyd. Bosz, Lesko 2012.

tożsamości. Podobnie rzecz się ma niewątpliwie z muzeami prywatnymi. Rodzą się z szacunku do przejawów kultury, często niedostrzeganej. Rodzą się z pasji do świata rzeczy, które wciągają, fascynują, aż stają się nadmiarem, który obciąża, ale który kolekcjonerzy i ich rodziny dzielnie znoszą. (Kiedy pomyślę, że nim Seweryna Udziela założył krakowskie muzeum, zgromadził kolekcję w liczbie dwóch tysięcy przedmiotów, trzymanych głównie w mieszkaniu, w którym przybywało także dzieci, po liczbę dziewięć...)

W rodowodzie krakowskiego muzeum słowem ważnym jest powinność. Ale jest to powinność pełna żaru. Wymyka się ona paradygmatom naukowym, choć wysoko ceni rzetelność opisu. Przede wszystkim jednak chce budzić świadomość wagi tej kultury, którą kształtuje życie codzienne. Do podobnego spojrzenia twórcy muzeum chcieli przekonać każdego, kto zechciałby w ten sposób popatrzeć na ludzi i świat. Iluż to Udziela nie zachęcił do dokumentowania, często w formie rysunku, oczywistych lub niepozornych wydawało się realiów – wnętrz izb, form pieców, cześci ubrań (od nakryć głowy po skarpety), kształtów kapliczek, wielkanocnych kołatek... Teki naszych archiwalnych zbiorów pełne są malunków, rysunków, szkiców z tego czasu.

Osobnym, uderzającym rysem prapoczątków Muzeum jest fakt, że w postawie Udzieli i jemu podobnych nie znajdziemy zawężenia do kręgu kultury najbliższej. Zbiory Udzieli, które staną się później kolekcją założycielską, obejmują świadectwa życia ludzi z krajów całego świata i sprowadzane są konsekwentnie. Nic więc dziwnego, że kiedy nadeszła chwila, aby zdefiniować cele jawiącej się na horyzoncie instytucji, Udziela nazwie ją „muzeum etnograficznym, które daje poznać, jakie ludy zamieszkują ten świat boży [podkreślenie moje – ab], czem się trudnią, jak się odziewają, jak są ich zwyczaje i obyczaje." Tak więc od swego zarania Muzeum Etnograficzne w Krakowie nie ograniczało się do kultury lokalnej, choć ta była ważnym kierunkiem jego pracy, ale obszarem swoich zainteresowań uczyniło kultury świata. Ta otwartość wybija się tym bardziej, że realizowała się w atmosferze politycznego ucisku. Wszak w II połowie XIX wieku Polska wciąż żyła pod władzą trzech zaborców, choć akurat w Polsce Południowej ucisk ten był mniejszy. Nie dziwiłoby nas jednak dziś, gdyby Udziela skupił się na kulturze rodzimej, aby ocalić jej przejawy i wartości. Owszem, było to dlań ważne, ale nie jedynie!
Oto niewątpliwe cechy konstytutywne Muzeum Etnograficznego w Krakowie – otwartość umysłu na różnorodność kultur, świadomość społecznej wagi etnograficznego spojrzenia na świat, wreszcie umiejętność zarażania tą wizją innych.

Czy moglibyśmy tworzyć Muzeum na innych niż te fundamentach? Czy z tych źródeł Muzeum nie wyłania się postawa, której jakość jest niezmiennym zobowiązaniem? A zarazem – czy opisane tutaj procesy nie odnoszą się do twórców muzeów prywatnych, których działalność ma mocny wydźwięk społeczny, choć nie wszyscy to dziś jeszcze widzimy?

„Poważna, pożyteczna i piękna"

Wymagania stawiane zakładanemu przez siebie muzeum Udziela określił gdzie indziej w trzech fundamentalnych przymiotnikach : „Instytucja poważna, pożyteczna i piękna". Co znaczy ten dobór ? Instytucja *poważna* oznacza, że muzeum to ma rzetelnie opisywać świat i rozwijajać zmysł analizy („Tu zasiada się do badań stanem obecnym kultury narodów"). Instytucja *pożyteczna* oznacza, że muzeum to ma ambicję wspierać człowieka w rozumieniu siebie samego i innych. Wreszcie *piękna* to ta, że z entuzjamem chce krzewić ideał, który może stać się udziałem każdego, jesli bowiem nie każdy może założyć etnograficzną kolekcję, to przecież każdy może zacząć patrzeć na świat etnograficznie (czyli uważnie, badawczo).

Wyposażony w ten niezwykły, a zarazem ambitny kod DNA, dzisiejszy zespół muzem tworzy nowy etap w jego dziejach. Chce on nie tylko temu kodowi sprostać, ale i znacząco go rozwinąć. Żyjemy wszak w nowych okolicznościach, w innym niż Udziela świecie. Przecieramy zatem nowe ścieżki badawcze, poszukujemy nowych form docierania do tych, dla których pracujemy, tworzymy nowe sytuacje, poprzez które nie tylko próbujemy odpowiedzieć na potrzeby ludzi, ale inicjować pozytywne trendy i wyprzedzać cywilizację tam, gdzie dotychczasowe rozwiązania nie wystarczają. Innymi słowy, muzeum to chce być żywym organizmem społecznym – tylko w ten sposób będzie umiało w pełni społeczeństwu służyć. Wierność duchowi założycielskiemu nie polega na powtarzalności, ale na ciągłym poszukiwaniu. Tym zaś, co po ekspermentalnych ścieżkach nas prowadzi, jest owo początkowe i podstawowe „Po co?" To ono zobowiązuje nas do jakości, a jednocześnie dzięki niemu patrzymy daleko. W tym sensie pytanie to wyprzedza także ustawy (które, jak wskażę na końcu, nie są dość wymagające i nie nadążają za żywotnością zachodzących procesów; toteż podstawową konstytucją dla każdego muzeum winny być wysokie wymagania, jakie stawia samo sobie).

Do czego potrzebujemy rzeczy dawnych ?

Z naszych muzealnych „poszukiwań" nie wyłączamy kolekcji historycznej. Przeciwnie! Właśnie poprzez pytanie „Do czego tej kolekcji potrzebujemy dziś? „chcemy rozpoznać jej współczesną wartość. Dla wielu pytanie takie jest nie na miejscu, traktują je wręcz jako obrazoburcze. Czy nie jest oczywistym, że kolekcje muzealne mają wartość same przez się? – twierdzą z oburzeniem. Tyle że taka postawa, mimo szlachetnych intencji, prowadzi do atrofii dziedzictwa. Milczące założenie, że o sens zbiorów historycznych nie ma co pytać, bo ich waga jest bezdyskusyjna, owocuje w rzeczywistości ich marginalizacją we współczesności. I tak już powszechne są postawy obojętności wobec dziedzictwa. Zatem to, że kolekcje istnieją, nie wystarcza samo w sobie. Ważne jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego są dla nas ważne i co zwyczajny człowiek, bo o takiego w dużej mierze toczy się gra, ma z tymi kolekcjami wspólnego.

Zatem z czego rodzi się współczesna wartość zbiorów historycznych? Z podjętego wysiłku dobrze rozumianej interpretacji. „To interpretacja sprawia, że nieustannie żyje źródło", pisał Marcel Jousse w swojej monumentalnej „Antropologii gestu". A interpretację tę uruchamia, między innymi, pytanie: „W czym zbiory historyczne pomagają mi żyć? Co owe świadectwa życia ludzi, którzy żyli przede mną, znaczą dla mnie i dla tych, pośród których żyję?". Wbrew pozorom nie są to pytania retoryczne, odpowiedź na nie nie jest oczywista. Więcej jeszcze – dopiero na ścieżce poszukiwań, ośmielających się zadać pytania szczere, często podważające, znajdziemy to coś, co nas przekona w głębi i sprawi, że dzięki dawnym świadectwom życia zaczniemy lepiej rozumieć samych siebie i z innym poczuciem sensu kształtować naszą rzeczywistość. Czy trzeba dodawać, że właśnie takie, wymagające poszukiwania, są skutecznym lekarstwem na rosnącą banalizację dziedzictwa, na jego postępujące utowarowienie?

Ogień zamiast popiołu

Jak w tym, co dawne, szukać ognia, a nie popiołu, jak świetnie sformułował to orawski poeta, Emil Kowalczyk? Niezależnie od przyjętych kierunków poszukiwań ważne jest, jak sądzę, aby przyjąć na wstępie, że zawsze to, czym chcemy kogoś zainteresować, ma prawo tego kogoś nie interesować (i najczęściej go nie interesuje). Na co więc postawić? Otóż jest w każdym z nas zdolność, która nie od razu się ujawnia i która, by się rozwinąć, potrzebuje najpierw doświadczenia. Mianowicie każdy z nas potrafi ujrzeć w rzeczy dawnej rzecz człowieczą. Za rzeczami stoją ludzie, z ich historią, rytmami życia, jak i ściślej – potrzebą wytworzenia rzeczy, którą właśnie widzimy, z techniką jej wytworzenia i używania. Krótko mówiąc, rzecz ta jest świadectwem czyjegoś zmagania się / radzenia sobie ze światem. I tu, jak sądze, prywatni kolekcjonerzy mają to coś absolutnie własnego, co staje się bezcennym atutem w przedstawianiu rzeczy dawnych – swoją o nich opowieść, żywą, wypełnioną konkretami, okraszoną anegdotami, niepodrabialną w stylu, samorodną jakby gawędę. Już to samo sprawia, że dajemy się im porwać i wchodzimy w świat, który przed nami odsłaniają, ciekawi kolejnych wątków narracji (no właśnie, jak wielkie zalety ma dobra opowieść!) Na tym gruncie muzealnicy prywatni zbudować mogą wiele nowych tropów animacyjnych, które ich gawędę wesprą, a doświadczenie słuchacza / widza pogłębią. Jedno jednak potwierdza się zawsze w kontakcie z kolekcjonerami prywatnymi – wartość spotkania, chwila rozmowy z kimś, kto na rzeczach starych się zna i je kocha. Nawet nie wie, że wtedy własnie krzesi ogień z popiołu, że w niepozornej rzeczy budzi siłę, która przykuwa naszą uwagę [6].

---

[6] O naszym zakłopotaniu wobec rzeczy dawnych, o tym, jak tę sytuację znakomicie ujmuje Rilke w jednym swoim wierszy, wreszcie o tym, jak poprzez rzecz, która wywołuje ciąg przeżyć, można odbyć podróż w głąb siebie, piszę w artykule pt. *Szumi coś i gwarzy*, opublikowanym w: Joanna Hajduk, Łucja Piekarska-Duraj, Piotr Idziak, Sebastian Wacięga, *Lokalne Muzeum w globalnym świecie*. Poradnik praktyczny, Małopolski Instytut Kultury, 2013. Książka ta ciekawie prezentuje warsztat interpretacyjny, skupia się na budowaniu opowieści, otwiera na możliwości wzbogacenia czy wręcz przeobrażenia sposobów pracy z kolekcją w perspektywie widza / uczestnika. Wersja internetowa dostępna jest pod: http://mik.krakow.pl/2013/12/13/lokalne-muzeum-w-globalnym-swiecie-poradnik-praktyczny/

Być wolnym od schematów

Wracając do własnego podwórka - do czego ludzie potrzebują etnografii dziś? Pozornie wiadomo do czego, wszak utarło się przekonanie, że muzeum etnograficzne prezentuje kulturę ludową, zatem winniśmy pokazywać, jak to w zagrodzie chłopskiej bywało, oczywiście możliwie atrakcyjnie. Kropka.
Co więcej, sami etnografowie z biegiem czasu mogliby zacząć tak myśleć, bo nie jest łatwo oprzeć się presji oczekiwań i schematów. Na szczęście tak nie myślą!

W przypadku krakowskiego muzeum etnograficznego podobnemu powierzchownemu ujęciu sprzeciwia się sam duch założycielski. Jak zobaczylismy wyżej, Sewerynowi Udzieli nie o chłopów jedynie chodziło i nie o kulturę małej ojczyzny. W tożsamość krakowskiego muzeum została wpisana funkcja myślenia, refeksji, badań. W tym duchu dzisiaj nie tylko pracujemy nad inspiracjami, jakie płyną z kolekcji historycznej, ale i opisujemy świat nam współczesny – fenomen działkowiczów, współczesne wesela, użytek, jaki czyni się ze zdjęć rodzinnych, czy to, jak zmienia się wartość ziemi. Jednocześnie tworzymy sytuacje, w których pragniemy dzielić się licencją na etnograficzny ogląd świata. Podejmujemy tematy współczesne, które dzięki etnograficznemu podejściu zyskują nowe światło. Pracujemy poza siedzibą, prowadząc m.in. zajęcia dla dzieci z kazimierskich podwórek. Z nimi także chcemy dzielić się możliwością odkrywania rzeczywistosci od podszewki, zarówno tej bliższej (dom, podwórko, okolice), jak i dalszej (galerie handlowe, dzielnica). Jesteśmy przekonani, że nabycie podobnych umiejętnosci pomoże im odnaleźć się w ich trudnym świecie, oswoić go, nabyć w nim większej samodzielności. A że są to działania wykraczające poza utarty kanon muzeum? Jakie to ma znaczenie? Mielibyśmy przeczyć dynamizmowi etnografii? Stracić w ogóle słuch na wymagania, jakie stawia rodowód naszego muzeum?

Jakże daleko odeszliśmy od źródeł!

Na koniec nie moge nie odnieść się do obecnej ustawy o muzeach. Wcześniej czy później będzie przecież musiała wziąć pod uwagę zjawisko muzeów prywatnych. Nie poprzez ich reglamentację, ale dostrzeżenie i docenienie zjawiska, które wiele mówi.
Otóż w obecnej ustawowej definicji muzeum uderzają trzy braki:

1 Brak odniesienia do źródeł. Ustawa pomija rodowody muzeów, motywacje założycieli, zróżnicowanie misji. Miast tego tworzy jednolity format. To pierwsze nieszczęście.

2 Brak wskazania wagi współczesnych poszukiwań i badań. Wedle obecnej ustawowej definicji muzeum ma spełniać funkcję pouczającego pomnika historii. To drugie nieszczęście.

3 Brak ukierunkowania na muzeum, które uczestnicząc w procesach współczesności jest żywym organizmem tkanki kulturowej i społecznej. To wyzerowanie funkcji dynamicznej jest najbardziej dojmujące.

Tworząc / stwarzając muzea dziś, nie można, jak sądzę, kształtować ich z pominięciem tych trzech żywotnych perspektyw. Kolekcje? Oczywiście, są niezbywalną podstawą, tak samo jak troska o nie, nie tylko w wymiarze konserwatorskim. O jakości muzeum decyduje jednak odpowiedź na pytanie „Po co?", decyduje misja założycielska oraz konsekwencja, z jaką muzeum odważy się poszukiwać dróg realizacji tejże misji w sposób otwarty, procesowy, dynamiczny, daleki od syndromu świątyni i twierdzy.

Małgorzata Jaszczołt

O Muzeum Chleba, rozmowa z Grażyną i Marianem Pozorkami

Małgorzata Jaszczołt: Panie Marianie, proszę opowiedzieć: jak Pan organizował to muzeum? Skąd myśl, żeby zorganizować ekspozycję? Jak to było?

Marian Pozorek: Ponad 50 lat pracuję w zawodzie jako piekarz. Były puste pomieszczenia, wobec tego pomyślałem, że należy coś stworzyć w kierunku muzeum – i tak się zaczęło. Uzbierałem pamiątki – różne, od kolegów z cechu i jeździłem po Polsce po piekarniach, zbierałem to wszystko w celu stworzenia muzeum piekarstwa. Takie były początki. Były dość ciężkie, trudne, bo nie wszyscy akceptowali mój pomysł. Ale wypaliło bardzo dobrze. Jestem zadowolony.

M.J. A czy od początku wiedział Pan, że to muzeum stanie obok domu w garażu?

M.P. Tak, dlatego, że były puste pomieszczenia: była duża produkcja, pomieszczenia były zajęte w nocy,

w dzień były nieomal puste. W związku z muzeum troszkę przebudowane zostało, troszkę ulepszone. Natomiast sam pomysł był na Ślężanach, czyli za Radzyminem 15 km, gdzie jest bardzo piękny dom – tam miało być muzeum. No, ale musielibyśmy wybrać – albo muzeum, albo piekarnia. Trochę brakowało czasu do emerytury, więc pozostała piekarnia.

M.J. Ale jak Pan organizował to muzeum? Czy ktoś Panu pomagał je urządzać? Bo miał Pan już jakąś pulę obiektów...

M.P. Do pomocy miałem wspaniałą żonę, która była głównym motorem tej inicjatywy i wszelkiego rodzaju pomysłów. Tropiła muzea, tropiła w Allegro różne pamiątki, a ja na starociach. Do tego dochodzi jeszcze cech, koledzy z branży piekarskiej. Wszystko składa się na to, że jest tych pamiątek bardzo dużo, nawet tu dzisiaj mamy bardzo piękną rzecz z 1932 roku, ze Stalowej – cukiernia i kilka pamiątek mamy jeszcze nieoprawionych. Należało troszeczkę dołożyć, parę groszy, żeby po prostu to upiększyć i tak to wyglądało.

M.J. A samą wystawę, czy ktoś Panu pomagał urządzać? Jak Pan wymyślił, że to będzie wyglądało tak, jak wygląda w tej chwili?

M.P. Po prostu mam troszeczkę wyobraźni takiej, względnie same pomieszczenia mówią za siebie, że za dużo nie można, bo będzie ciasno.

M.J. Ale wiedział Pan od początku, że posegreguje Pan te obiekty do tych pomieszczeń?

M.P. Były takie możliwości: do tej wielkości po prostu, w jaki sposób się da ustawić... Z powodu tej ciasnoty kilka eksponatów nawet sprzedaliśmy, względnie darowizną daliśmy do warszawskiego muzeum prawobrzeżnej Warszawy...

Grażyna Pozorek: Muzeum Pragi...

M.P. Muzeum Pragi... troszkę się upłynniło, troszkę się dołożyło, i tak sposobem gospodarczym powstało. Dość jest ciekawe według mnie, są bardzo cenne pamiątki, związane z piekarstwem, cukiernictwem.

M.J. Mówił Pan, że myśli o otworzeniu kawiarni zamiast piekarni. Kiedy?

M.P. Na razie utrzymuję się na takim średnim poziomie... jeszcze dochodzi emerytura... no i w gruncie rzeczy jesteśmy na takim poziomie, że jest w porządku. Natomiast są miesiące, które trzeba troszeczkę dołożyć, tak jak lipiec i sierpień: to są miesiące deficytowe w piekarstwie. Akurat u mnie. Uważam, że muzeum jest lżejszą pracą, mniej wymagającą, niż piekarnia, choć też wymaga pewnej ilości obsługi. Natomiast w kawiarence musi być ktoś, kto obsługuje to wszystko, i opłaty, i wszelkiego rodzaju księgowość, i tak dalej... w sumie na to jesteśmy przygotowani, no ale jeszcze się ociągamy.

M.J. Ta kawiarnia byłaby otwarta codziennie?

M.P. Łącznie z niedzielami, to by było na jakimś poziomie. Żeby można było przyjść, posiedzieć, poplotkować i tak dalej.

M.J. Wspomniał Pan też o prowadzeniu warsztatów?
M.P. No tak, coś takiego, to wszystko by było związane z piekarstwem, czyli jakieś obrazy o tematyce chleba. Jak widz przychodzi, żeby widział, że jest to właśnie to muzeum, a nie jakiś wystrój inny, związany z innym zawodem.

M.J. Wróćmy jeszcze do tej ekspozycji. W jednej sali jest taki piec zainscenizowany, czyj to był pomysł?
M.P. To było zrobione długo przed muzeum. Tam mieszkali piekarze i pracownicy. I oni chcieli sobie zrobić takie mieszkanko, w kamieniach, w takiej jakby grocie, coś takiego. No i nazbierali kamieni. Przyszedł murarz, zrobili jedną ścianę, druga nie wymagała tego, ale to wszystko jest inne niż jakbym ja to widział. Niemniej jednak jest ciekawe.
G.P. Ale piec to Ty postawiłeś, tę atrapę pieca.
M.P. No, a piec to dostaliśmy taki ze Śląska, nie pamiętam nazwiska tego malarza, Greka, namalował swoją mamę, jak piecze chleb na podwórku w Grecji. Ja to chwyciłem i miałem troszkę kafli, troszkę pomysłu, troszkę jakieś drzwiczki. Złapałem murarza i zrobiliśmy taką atrapę i dzieciaki przy tym się bawią, robimy różne takie...
G.P. ...teatrzyki...
M.P. ...może nie teatrzyki, ale taką zabawę, żeby ich oswoić...
G.P. ...i bajkę o Jasiu i Małgosi...
M.P. ...bajkę Baby Jagi! Dać im łopatę, na łopacie pisze Baba Jaga. No i dziewczynka taka chętna, która później dostaje nagrodę ode mnie jakąś książeczkę, dostaje ją w prezencie za odwagę, za chęć, za śmiałość...

M.J. Jakąś dziewczynkę wkłada się do pieca...?
G.P. Nie, nie tam nie da rady włożyć, bo tam jest tylko front pieca...
M.P. Tam troszkę drzewa jest, troszkę tego... Nie dokończyłem jeszcze piekarza, a już myślę, żeby tam Babę Jagę zrobić, żeby ona była w środku pieca. (...)

M.J. A jak chce Pan powiększyć przestrzeń ekspozycji? Bo tutaj rozumiem, że sama piekarnia zostanie.
G.P. W pomieszczeniu piekarni będzie muzeum...
M.P. Piec jest, maszyny są... część maszyn należy sprzedać. uruchomić jakąś maleńką produkcję, taką, jaką jest piec... Dostałem od kolegi – i dzieciaki żeby coś robiły, piekły. Często szkoły chcą, żeby piec chleb. To jest nierealne. Można bułeczki upiec, ale chleb to już troszeczkę trzeba czasu. Bo to sam chleb siedzi godzinę w piecu, a jego wykonanie ? A żeby urósł, żeby był jadalny, to wymaga dużo czasu...

M.J. Czy myśli pan, że lokalizacja tego muzeum jest dobra?
M.P. Lokalizacja jest dobra dla człowieka, który chce to wykonać, natomiast nie jest to za urocza sprawa, ponieważ musi być bardzo duży plac do takiego muzeum, gdzie można podjeżdżać samochodami. Jest

to inwestycja. Czy ona jest dobra ? Jeśli są 3-4 muzea w Polsce, to jest dobra, to jeszcze można z tego żyć. Natomiast jak natworzy się tego jak kawiarni, to jest już koszmar. Trudno mi powiedzieć, czy dobra. Ja nie pobieram opłat. Inwestuję z emerytury tylko. Wobec tego uważam, że pasja jest lepsza, niż to muzeum. Niemniej jakaś ciekawość, jakaś radość życia jest z tego wszystkiego.

M.J. Eksponaty są podpisane, mają naklejki. Czy to też pana pomysł, panie Marianie?

M.P. To są naklejki związane, np. kajzerkówka: pochodzi z Niemiec. jest produkcji niemieckiej; maszyna do kajzerek, warszawska. Jest tabliczka, gdzie była produkowana: w Warszawie, na Wilanowie.

M.J. A kto przygotował te podpisy, pan?

M.P. Tam są tabliczki na każdej maszynie. Przepisaliśmy na komputerze, żeby były bardziej widoczne, itd.

G.P. ...śmy...

M.J. czyli pani Grażynka...

M.P. Ty przepisałaś, a ja przykleiłem. To wobec tego my.

M.J. A jeszcze pamiętam, ze pan mówił o obiektach, które wymagają konserwacji – że też je Pan w jakiś sposób konserwuje?

M.P. Jak wymagają konserwacji, to ja osobiście konserwuję. Odświeżam, w granicach możliwości.

G.P. Szczególnie, jeśli chodzi o te maszyny, które stoją w ogródku, na zewnątrz, one rdzewieją.

M.J. Ten sposób konserwacji to jest malowanie na biało?

M.P. Malowanie na biało. Odrobinę smaru, żeby lekko chodziło, żeby nie kołatało. One się nadają do malowania, szykowania, itd. Tych maszyn było za dużo w muzeum.

M.J. Dlatego je pan wystawił na zewnątrz?

M.P. Tak, dlatego, że miałem nadmiar. Ale też jest to jakaś wizytówka, że tu jest właśnie muzeum, tak szyld, jak i maszyny dają znak: „Przechodniu, zatrzymaj się, zobacz, co tu jest". Zresztą przy każdym muzeum jest szyld, albo jakaś maszyna stoi, albo są jakieś pomieszczenia, które cieszą oko klienta.

M.J. Czy ci, którzy tutaj przychodzą do piekarni wiedzą, że jest muzeum? Bywają, byli w muzeum?

M.P. Tak, ale często trzeba namawiać, często nie mają czasu, ale jak przyjdą, to dziękują, bo tego, co tu zobaczyli, w życiu nie widzieli. To jest taka ciekawostka.

G.P. A już w ogóle dzieci... przede wszystkim to jest dla dzieci nowość, bo jak się zapyta dziecko w szkole, skąd jest mleko, to mówi, że z kartonika, a nikt nie wie, że krowa mleko daje, bo krów nie widać. Stoją krowy w oborze, zakolczykowane i tylko paszę dostają. Nikt nie widzi krowy na pastwisku. A chleb tak samo. Stoi piekarz przy taśmie, przyciska guziki. Z silosów gdzieś leci mąka, dozuje się wodę do tego.

M.P. Tutaj jest taka tradycyjna piekarnia, bardziej związana z tradycją piekarską. Jeszcze nasza babcia piekła chleb, my piekliśmy, pieczemy... te tradycje są tutaj widoczne. Natomiast postęp techniczny po-

szedł tak do przodu, że to po prostu wszystko zanika i zaniknie. Będą jakieś skanseny i to wszystko. Nic więcej nie będzie. Trzeba poczekać te jeszcze 20 lat czy 30 i właśnie takie muzea, które ktoś zbiera, żeby po prostu ocalić od zapomnienia, będą fajną sprawą.
G.P. Weź bajtę, gdzie dzisiaj zobaczysz taką bajtę?
M.P. Sama bajta jako bajta, ale robienie ciasta, to nikt nie potrafi – bo te 20-30 lat temu...
G.P. Ci piekarze musieli mieć cholernie dużo siły, przecież oni normalnie wyrabiali to ciasto rękami. Nie było tych maszyn do mieszania mąki.
M.P. Ale tak mówi widz, który nie robi. Natomiast ja robiłem ciasta 2 lata. To nie jest aż tak, jak mówią. Po prostu jest to wielka wprawa...

M.J. A czy ma pan jakieś swoje ulubione obiekty z muzeum?
M.P. Często spoglądam na taki obraz „Transport pieczywa mojego teścia": czyli jest koń, furgon i znajomi dla mnie furgoniści, tak powiem po piekarsku, którzy już nie żyją – ale jest ten obraz, który przypomina mi codziennie, że pracowałem tam 12 lat. Poza tym mam jeszcze różne zdjęcia mojego teścia, tak w gazecie, jak i w albumie czy w muzeum. Jest to taka tradycja rodzinna i na pewno coś pozostaje w pamięci, że kilkanaście lat się tam pracowało u teścia. Niektóre eksponaty są od niego. Natomiast w tamtym czasie jeszcze nie myślałem o tym i wiele rzeczy, wiele maszyn poszło na złom. Nie było tego gdzie trzymać, nie było pomieszczenia. Człowiek mieszkał w bloku. W piwnicy nie wolno, a to, a to tamto... Kilka maszyn i dyplomów przeszło mi koło nosa. Miałem w ręku dyplom żydowsko-polski, pisany czerwonym atramentem po żydowsku i po polsku, to był rok 1959 – i nie wziąłem go. Ale jak już zacząłem zbierać, to już nie przepuściłem. I tak: tu parę złotych, tam parę złotych, i pół emeryturki się wydaje. No i dobrze, prawidłowo.

M.J. A czy któryś obiekt uważa pan za najcenniejszy?
M.P. Nie, ogólnie rzecz biorąc wszystkie przedmioty i obiekty są dla mnie jednakowe, czyli po prostu uważam, że wszystko, co jest związane z piekarstwem. Jest cenne. Niektóre eksponaty są bardzo świeże, jak np. podziękowania.
G.P. A ja to bym powiedziała, że najcenniejszy twój zabytek to jest kwit na sól.
M.P. No to taki drobiażdżek...
G.P. No, ale jest z tysiąc osiemset któregoś tam roku.

M.J. I to jest najstarszy?
G.P. Najstarszy.
M.P. Opłacany w czerwonych talarach. To jest taka ciekawostka. A wiele rzeczy takich jest w Polsce.
G.P. Worki z okresu okupacji, trzepaczka do worków...
M.P. Z tym, że ja to po prostu kiedyś widziałem, to w tej chwili jak już nabyłem, to nie jest to dla mnie aż tak bardzo ciekawe. Trzydzieści lat temu widziałem to wszystko, a teraz nabyłem, no to cieszę się,

że mam! Pamiętam, jak miałem w ręku takie różne piekarskie rzeczy, na których pracowałem. Ręczne kajzerki, obrabiane ręcznie, albo ręczne kajzerki w małej maszynie. To wszystko jest już widocznym przeżytkiem, jest u mnie jako eksponat stały. Uważam, ze bardzo dobrze, że jest bardzo dużo rzeczy w Polsce u kolegów piekarzy, ale nie mam gdzie tego trzymać. Niektórzy takie zwariowane ceny walą, np. za dyplom piekarski... chciał zawrotną sumę...
G.P. Około 1000 zł.
M.P. Dochodzą ramki, ładne, to ok. 1500 zł.. To jest bardzo dużo jak na taki eksponat, który będzie wisiał.
(...)

M.J. Jakieś jeszcze cenne dla pana dokumenty?
M.P. Gdyby tu był mężczyzna, to najcenniejszym dokumentem jest gazeta – 1914 rok, wymarsz pierwszej kadrowej z Krakowa...
G.P. Ale to nie jest związane z piekarstwem.
M.P. Ale tam był mój teść. Był piekarzem i był w tej pierwszej kadrowej. Zresztą, każdy dokument ma swoją piękną historię. A jeżeli nie ma, to się dorobi.
G.P. Historię się dorobi... Co on mówi...

M.J. Czy to na pana zamówienie te rzeźby?
M.P. Tak, na zamówienie. A ten piekarz, który sprzedaje pieczywo na dworcu, to jest moja rzeźba, i jeszcze jest tam jedna niedokończona.

M.J. A kiedy zaczął pan rzeźbić?
M.P. Pierwsze takie rzeźby to robiłem jakieś 30 lat temu, ale w korze.
M.J. Wrócił pan do tego?
M.P. Wróciłem. Rzeźbię, jak wszyscy śpią.
M.J. Powtarzał pan, że brakuje miejsce. Myśli pan, żeby to jakoś inaczej poukładać, rozluźnić? Ma Pan pomysł, jak to będzie wyglądało?
M.P. M.P.
M.J. Spójrzmy jeszcze raz na to, co się mieści. Czy te dokumenty, które są na ścianie, są jakoś ułożone ? Bo tutaj widzę dyplomy i podziękowania...
M.P. (...) Podziękowania od początku, hen, hen daleko, aż do końca. Podziękowania od szkół, przedszkoli, itd.... Tak wszystko jest powiązane w jakiś sposób. Może nie aż tak pięknie, ale w granicach możliwości.

M.J. A ten święty?
M.P. To jest święty Klemens – patron piekarzy.
M.J. A tutaj jest taki kącik dla dzieci?

M.P. Tu jest taka rozmowa z dzieciakami „Jak powstaje chleb", „Od ziarenka do bochenka".

M.J. Przedstawił pan taką całą drogę?

M.P. Jak rolnik orze ziemię, bronuje, sieje, siewca który sieje zboże, później babcia sierpem kosi, cepami, jadą do młyna. Kilka takich rzeźb jest.

M.J. A ten kącik, gdzie dzieci zostawiają rysunki, to jest coś nowego?

M.P. To przedszkolaki przynoszą, a ja im obiecuję, że zawsze będą tutaj: jak coś przyniesiecie, to będzie tutaj. Mówię im tak, żeby ich zachęcić do piekarstwa i tej tradycji. Namawiam dzieciaków, żeby pamiątki po babci, po dziadku chowali. Z biegiem czasu nabierają jakiejś wartości rodzinnej, itd. I to jest fajna sprawa, żeby im to zaszczepiać.

M.J. Dziękuję państwu bardzo za rozmowę!

Warszawa, lipiec 2015

Widok na muzeum. Notatki i refleksje z badań terenowych

Zawarte w tej części wypowiedzi są zapisem spostrzeżeń i uwag, przygotowanych przez badaczy. Różne formy - od szkicu i notatki terenowej po opracowanie refleksyjne - pokazują różne etapy pracy nad tekstem. Przegląd subiektywnych spojrzeń, sygnalizuje jak mogą być konstruowane wypowiedzi, opisujące to, co widziane lub dostrzeżone zostało w miejscu, tworzonym między innymi „dla oglądania".

Longin Graczyk

Badania wizualne muzeów prywatnych Mazowsza

Współczesny świat jest przepełniony obrazami. Ponowoczesna eskalacja obrazów, właściwie ich dominująca władza nad percepcją współcześnie żyjących i silny wpływ na kształtowanie wzorów i wartości, to zjawisko, którego istnienie trudno kwestionować. Badane przez nas muzea prywatne na Mazowszu są właściwie w podwójny sposób uwikłane w kulturę wizualną. Po pierwsze, muzeum w zasadniczej części swojej działalności jest stworzone po to, aby je oglądać, po drugie – muzeum (muzealnik) obrazuje poprzez swoją kolekcję i jej pokazywanie, postrzegany przez siebie świat, wartości i wizje. Co decyduje o wyglądzie konkretnych przedstawień muzealnych i wyglądzie samych muzeów? Osobowość muzealnika/kolekcjonera, a może mody, aktualne trendy, tendencje? Czy raczej charakter zbieranych przedmiotów lub miejsce ich eksponowania? Podczas badań prowadzonych w 2015 roku na terenie Mazowsza próbowaliśmy zastanowić się, czy muzea prywatne to przede wszystkim ich twórcy, czy też i my, zbiorowość / społeczność żyjąca w określonym „tu i teraz". Interesował nas konkretny aspekt tego zjawiska: wizualny.

Odwołując się do wybitnego teoretyka mediów i kultury wizualnej, Williama J. Thomasa Mitchella, stworzenie definicji kultury wizualnej jest niemożliwe. Mówiąc o „kulturze wizualnej" badacz ten ma na myśli wszystko, co można ujrzeć i zobaczyć, a co ma sens funkcjonalny i komunikacyjny [7]. Inny badacz amerykański, Jay Ruby, zajmujący się miedzy innymi antropologią wizualną, stwierdził, że „*antropologia jest dyscypliną napędzaną przez słowo. Tkwi w niej skłonność do ignorowania świata wizualno-obrazowego, być może z powodu braku zaufania w zdolność obrazów do przekazywania abstrakcyjnych idei*", a dalej wyrażając i pogląd i nadzieję, że antropologia wizualna (obrazu), jest poszukiwaniem i tworzeniem postrzegania kultury „*konstruowanej przez obiektyw*" [8].

---

[7] W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
[8] J. Ruby, *Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy* [w:] „Kwartalnik Filmowy" nr 47-48, jesień-zima 2004, s. 20-44.

Podsumowując wstępnie pierwszą część badań nad muzeami prywatnymi i społecznymi sformułowaliśmy refleksję, że aktywność muzealnicza definiowana jest ze względu na swoje różnorodne aspekty, z których szczególnie istotną jest opowieść i sfera zmysłowo-emocjonalna. I zdaje się, że cała sztuka muzealnicza polega na przekazaniu abstrakcyjnych idei i subiektywnych emocji właśnie poprzez umiejętne obrazowanie.

Przynajmniej od początku XXI wieku w Polsce można zaobserwować zjawisko powoływania kolejnych prywatnych, społecznych czy religijnych muzeów. Co charakterystyczne, operują one zestawem podobnych idei, celów i metod, jak instytucje kultury tworzone i utrzymywane przez administrację państwową czy samorządową. Jednocześnie są przykładem odejścia od jednorodnego modelu organizowania oraz zarządzania kulturą, za którym nadal nie nadążają legislacyjne rozwiązania. Sprywatyzowanie przestrzeni i praktyk związanych z kulturowym dziedzictwem postępuje, a ludzie sięgający po kulturowy kapitał organizują tę przestrzeń niezależnie i różnorodnie.

Muzea prywatne w Polsce nie są monolitem ani tematycznym, ani geograficznym, tym bardziej wizerunkowym. Działają na różną skalę, realizując różnego typu potrzeby, stosują różne sposoby aranżowania przestrzeni muzealnej, przedstawień i prezentacji. Wpływają dynamicznie na rzeczywistość, prowadząc działalność kulturowo-animacyjną, stymulując turystykę, proponując inne metody ekspozycji i formy działania muzeów. Sięgając do kilku metod wywiedzionych z badań etnograficznych i etnologicznej refleksji, próbowaliśmy przyjrzeć się sposobom i przejawom kształtowania muzeów prywatnych oraz wyobrażeń, jakie wywołują. Przedmiotem badań prowadzonych od marca do listopada 2015 były muzea prywatne na Mazowszu, natomiast celem było spojrzenie na niezwykle zróżnicowaną działalność muzealników przez pryzmat aspektu wizualnego. Chcieliśmy znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące wizualnych przedstawień, przejawów i wyobrażeń, które w zasadniczym stopniu tworzą część kulturowego krajobrazu Mazowsza.

Od kilku lat systematycznie przyglądamy się zjawisku, które ujmujemy pokrótce pod wspólnym pojęciem „muzea prywatne i społeczne". Obserwacja ta niesie ze sobą coraz więcej odniesień, możliwych interpretacji i podejść badawczych. Analizowanie i opisywanie zjawiska od różnych stron, w różnych ujęciach odsłania coraz więcej znaków zapytania, otwiera różne dyskusje. Bez wątpienia muzea i prowadzona w ich ramach aktywność to narastający i wielokierunkowy w swych przejawach żywioł. Wizualne prezentacje tych instytucji, muzealne wizerunki i wyobrażenia pozostają źródłem wrażeń, form i pytań o ich zastosowanie, użycie i kulturowy wpływ. Podejmując próbę dokładniejszego spojrzenia na stronę wizualną prywatnych muzeów, analizowanych tutaj jako zjawisko kulturowe i jako instytucja kultury, staramy się odpowiedzieć na część z tych pytań. Mają one u swojej podstawy dwie najczęściej się powtarzające reakcje widzów, rozmówców, badaczy:

1 Doświadczenie nieogarnianego nadmiaru: *„ale to dziwnie wygląda! składnica taka, chaotyczna, wszystko wymieszane, a jak przytłacza!”, „wszystko jak śmietnisko”, „stodoła osobliwości”*;

2 Spotkanie z niezwykłym światem, zjawiskiem, wrażeniem: *„niesamowite, jak w bajce”, „szalone kolekcje w szalonym miejscu”, „niepowtarzalne, nie widziałem czegoś takiego jeszcze!”*

Swoisty „boom” muzealnictwa prywatnego w Polsce przypada na ostatnie lata, szczególnie po 2005 roku. Z pewnością jest to raczej pulsujące, przeobrażające się zjawisko niż przewidywalny, zamknięty zbiór wzorów postępowań i działania. Muzea prywatne i społeczne, jak wskazują wyniki badań prowadzonych przez nas od 2012 roku, są przede wszystkim przestrzenią tworzoną emocjonalnie i zmysłową – nawet gdy konstrukcja, struktura tych działalności wydaje się być bardzo precyzyjnie przemyślana. Jak wygląda i tworzona jest przestrzeń muzeów? Jak powstają i jak są odbierane muzealne prezentacje? Jakie są wyobrażenia twórców, organizatorów i uczestników aktywności nazywanej „muzeum prywatne”? Część z nich próbowaliśmy przedstawić i omówić w raportach z badań muzeów prywatnych i społecznych [9]. Przykładowo, już sam akt założycielski muzeum, pierwszy, inicjacyjny moment powołania przestrzeni i aktywności muzealnej, to współtworzenie i uczestniczenie w bardzo emocjonalnie organizowanej przestrzeni. Jak wskazują wypowiedzi kolekcjonerów i muzealników, źródło tego „początku”, w przeważających przypadkach tkwi w kolekcjonowaniu, doprowadzonym do punktu („decyzji”), w którym następuje powołanie muzeum. To zabieg wydawałoby się oczywisty, bezwzględnie potrzebny, nawet jeśli odbywa się w nieświadomy, a najczęściej nieznaczny sposób (można powiedzieć: nieśmiały, niepewny).

Akt założycielski polega przede wszystkim na pokazaniu, ujawnieniu, czy stosując społeczno-kulturowe określenie: upublicznieniu kolekcji. Pojawia się decyzja, dojrzewająca wraz z kształtowaniem kolekcji, wraz z procesem swoistego dojrzewania kolekcji i kolekcjonera. Do tego momentu jej celem pozostaje osiągnięcie stanu kompletności, pełni. W większości przypadków muzealnicy, kolekcjonerzy wskazują, że zaistnienie muzeum zawsze wiąże się ze znalezieniem lub zorganizowaniem miejsca do wystawienia zbiorów. Miejsca w zamyśle specjalnego, przygotowanego do właściwego eksponowania kolekcji, pojemnego i pozwalającego pokazać – ujawnić, unaocznić posiadany zbiór. Okazuje się, że to jednak wyobrażenia i cel stawiany raczej muzeum już funkcjonującemu, założonemu, działającemu i sprawdzającemu się w rzeczywistości. Faktyczne powołanie muzeum następuje z chwilą podjęcia de-

[9] Szczegóły na stronach:
muzea prywatne: http://muzeaprywatne.blogspot.com/p/do-pobrania.html
muzea społeczne: http://www.muzeaspoleczne.ariari.org
muzea medialne: http://muzeamedialne.ariari.org

cyzji nacechowanej emocjami, opisywane są raczej „uczucia", niż myśli, które w skrótowej wersji można pogrupować w następujące motywy:

- genealogiczne: *„chciałem pokazać kolekcję dziadka", „moja ciocia zbierała, przechowywała, żal było się tym nie podzielić", „obiecałem ojcu, że kolekcja będzie"*;
- temporalne: *„to już trzeba, czas już na pochwalenie się", „już czas pokazać ludziom, podzielić się swoimi zbiorami", „aby ocalić od zapomnienia"*;
- magiczne: *„z okazji narodzin syna", „czułem to tak wyraźnie, że musi być z tego muzeum", „oświecenie, którego doznałem podczas wycieczki w górach"*;
- ekonomiczne: *„już nie mam gdzie tego trzymać, a trzeba to jeszcze utrzymać", „niechby na prąd zarabiało", „może nie przyniesie dużych pieniędzy, ale zawsze"*;
- kulturowe: przedstawiane jako realizowany wzorzec dotyczący kultywowania pamięci, tożsamości, historii [tej dużej i lokalnej, czy familijnej];
- i społeczne: silnie powiązany z poczuciem zbiorowej tożsamości, jej kształtowania, edukowania pokoleń (nie tylko młodszych, często „ku przestrodze", ale i najstarszych, *„dla podtrzymania pamięci", „sprawiedliwości i prawdy"*).

Większość badanych przez nas muzeów powstawało w warunkach i miejscach, w jakich w danym momencie mogły zaistnieć. Przestrzeń stawała się muzealna raczej poprzez adaptację, wydzielenie stałe lub czasowe części z prywatnej przestrzeni, niż powstawała jako miejsce specjalnie przygotowane. Z pewnością dużo z tych powodów, determinujących sposób zorganizowania muzeum, miało charakter ekonomiczny. Nie zmienia to jednak faktu, że muzea te powstają w szczególnych miejscach: czy jest to przetworzony budynek gospodarczy, część z pomieszczeń mieszkalnych, czy ustawione pod ścianą gabloty, przestrzeń pozostaje jednym z głównych źródeł wrażeń i wizualnych doznań związanych z danym muzeum. Oczywiście i tę przestrzeń determinuje aspekt wizualny, nawet jeśli pełni on funkcję wyłącznie „opakowania". Jak wieżowiec w Warszawie, w którym znajduje się Przedpiekle, czyli Muzeum Diabła Polskiego w Warszawie, czy dworek, dziś siedziba ośrodka kultury w Żabiej Woli, w którym ma swoją ekspozycję Muzeum Żaby. Podobnie jak w miejscowości Gwizdały, gdzie w pomieszczeniach świetlicy wiejskiej swoją siedzibę ma Muzeum Gwizdka.

A przecież nazwanie jakiegoś działania to właściwie już powołanie do życia [kulturowego], zdefiniowanie i określenie, nadanie imienia włączającego w rzeczywistość. Pomijając w tym miejscu

problematykę związaną z używaniem samej nazwy muzeum (podnoszony środowiskowo kontrowersyjny pomysł na ograniczenie prawa do używania tej nazwy), trudno nie zwrócić uwagi na tworzenie przez muzealników lokalnego odniesienia w nazewnictwie, czy w zakresie samej działalności, przynajmniej wizerunkowo. Odniesienia toponimiczne są chętnie wykorzystywanym elementem tworzenia wizerunku muzeum oraz gry znaczeń, zabiegów budujących określone wrażenie. Muzeum Lwowa i Kresów założone w miejscowości Kuklówka Radziejowicka ma dodatkową nazwę miejsca / majątku: Biniszewicze, którą nadali i używają właściciele muzeum Aleksandra i Bogdan Biniszewscy (administracyjnie to jednocześnie nazwa ulicy, przy której zlokalizowany jest „dwór kresowy"). Spośród piętnastu prywatnych i społecznych muzeów, którym przyglądaliśmy się podczas tegorocznych badań, z jednym wyjątkiem (właśnie dworem dla Muzeum Lwowa i Kresów), żadna z badanych instytucji nie miała wcześniej specjalnie stworzonej (zbudowanej, przygotowanej) siedziby, czy miejsca do wystawienia zbiorów. Praktycznie proces tworzenia muzeum w przestrzeni i miejscu zachodzi nieustannie w każdym z badanych miejsc i jest niejako wpisany w muzealniczą działalność. Rozrastanie się kolekcji wiąże się nieuchronnie z rozrastaniem się muzeum, podobnie jak poszerzanie działalności. Samo prowadzenie aktywności muzealniczej to proces naprzemiennego kumulowania i redukcji.

Przyglądaliśmy się kilku muzeom porównawczo, odwiedzając je na przestrzeni ostatnich lat, jak i kilka razy w bieżącym roku. Fascynujący proces tworzenia każdego z tych miejsc przebiega bardzo podobnie: porządkowanie zbiorów trwa nieustannie, uzupełnianie i rozbudowa określonej kolekcji jest ciągła, podobnie jak wyodrębnianie kolejnych autonomicznych zbiorów i tworzenie dla ich ekspozycji osobnej, specjalnej przestrzeni. Czy to w Muzeum Kurpiowskim Laury i Zdzisława Bziukiewiczów w Wachu, szykujących kolejną wiatę dla swoich muzealiów, czy w Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach przygotowującym następny hangar, kolejna gablota powstaje w Muzeum Gwizdka, równocześnie z zabiegami o pozyskanie innej, większej siedziby, a najbliższe otoczenie Muzeum Neonów wzbogaciło się o kilka kolejnych świecących muzealiów.

Podstawowe zagadnienia badawcze, jakie postawiliśmy sobie przed wyruszeniem „w teren" (realny i wirtualny), brzmiały: jak wyglądają i jak są pokazywane muzea, a w nich zbiory, kolekcje, gromadzone w wystawy i prezentacje? Jakie są pomysły na prezentację działalności i kolekcji tworzonych przez poszczególnych muzealników? Jak ten świat rzeczy, kulturowego kapitału i wizualizowanych wartości jest odbierany przez widza, zwiedzającego, uczestnika tego fragmentu rzeczywistości? Z jednej strony odpowiedzi udzielić miały dokumentacje i obserwacje badawcze w terenie, z drugiej sami zainteresowani, czyli twórcy muzeów oraz zwiedzający, w tym badacze, którzy filtrując wrażenia poprzez swoją wrażliwość i doświadczenie tworzą obraz, przekaz i wyobrażenia dotyczące opisywanych przestrzeni.

Odpowiedzi i opisów dostarczyliśmy na kilka sposobów, a każdy z nieuchronnie subiektywnym wrażeniem. Powstał zestaw wywiadów kwestionariuszowych z wypowiedziami kilkunastu muzealników

i zwiedzających oraz opisami badanych miejsc. Tworzona była dokumentacja zdjęciowa kilkunastu muzeów prywatnych na Mazowszu. Powstał film autorstwa Pawła Heppnera, w którym autor dokonał bezpośredniego zwizualizowania pięciu muzeów, w każdym skupiając się na zobrazowaniu wrażeń wywoływanych przez konkretne miejsce. Przeprowadzona została także dyskusja z udziałem muzealników i badaczy, złożona z dwóch części: badań fokusowych oraz rozmowy podsumowującej. W ramach tego spotkania powstało sześć rozbudowanych wywiadów, poświęconych: budowaniu kolekcji, tworzeniu relacji z instytucjami i podmiotami, przestrzeni wirtualnej, tworzeniu wystawy, kreowaniu relacji z publicznością i wizerunku muzeum oraz dostosowaniu i udostępnieniu muzeum osobom niepełnosprawnym. Swoistym podsumowaniem była rozmowa o tym, co w muzeum jest niewidzialne oraz o tym, czego brakuje – są to spostrzeżenia szczególnie cenne, bo formułowane i wskazywane przez samych muzealników.

Część ze zgromadzonej dokumentacji udostępniamy w niniejszej publikacji, pozostawiając w możliwie nieprzetworzonej formie – zarówno wypowiedzi, jak i opisy, przygotowane przez badaczy biorących udział w całym procesie obserwacji bezpośredniej, dyskusjach grupowych i refleksjach powstających w zaciszu „gabinetowym". Wiele pytań pozostaje otwartych, tak zresztą, jak otwarty jest cały proces definiowania przestrzeni, prezentacji i wyobrażeń. Poszukiwania w tym obszarze to raczej dyskusja, ustalanie zakresów i znaczeń różnych aspektów działań kulturowych. Pozostawiamy także czytelnikom tej publikacji rozstrzygnięcie, a może ustalenie, czy muzea prywatne to przede wszystkim ich twórcy, czy też i my, społeczność żyjąca w określonym miejscu i czasie.

Monika Maciejewska

Spotkanie pierwsze. Etnografia Muzeum Kurpiowskie w Wachu

Część I. Autoetnografia

> Wach położony jest w samym środku Puszczy Kurpiowskiej, przy trasie nr. 53 w połowie drogi między Kadzidłem (10 km) a Myszyńcem (10km), przy trasie z Warszawy (150 km) na Mazury. Położenie jest idealnym przystankiem dla turystów zmierzających z Warszawy na Mazury i odwrotnie.[10]

Muzeum Kurpiowskie w Wachu stworzone jest od podstaw przez Laurę i Zdzisława Bziukiewiczów. On bursztyniarz od pokoleń, ona koronkarka. Oboje posiadający nie tylko wiedzę i praktykę z zakresu tzw. kultury ludowej, lecz także kapitalne wyczucie antropologiczne i autorefleksję.

Instytucja powstała w 2009 roku przy gospodarstwie agroturystycznym „U Bursztyna". Właściciele zgromadzili kilka tysięcy przedmiotów pochodzących z Kurpi Zielonych: stroje, obrazy, krzyże, wytwory rzemiosła, sięgające "nieba" palmy wielkanocne i wiele innych. Całość uzupełniona jest dostępną na miejscu Biblioteką Kurpiowską oraz rozbudowaną ofertą warsztatową.

Państwo Bziukiewicze opowiedzieli mi podczas wywiadu, wiele świetnych historii, dzieląc się wspomnieniami, uwagami i obserwacjami. Szczególnie zapamiętałam jedną opowieść, którą sami twórcy muzeum zaklasyfikowali jako mieszanie się sfer: *świętej i świeckiej*.

Większość eksponatów muzeum znajduje się w zaadaptowanej na cele wystawiennicze stodole, do której dobudowano salkę, wypełnioną stołami i świętymi obrazami. Nowe pomieszczenie, pełniące rolę

[10] http://www.muzeum.kurpie.com.pl/index_pliki/page0003.htm (dostęp: 10.12.2015)

miejsca do prowadzenia warsztatów i spotkań, zjazdów i posiłków, budzi żywe emocje odwiedzających. Bywa, że *„Święta Maryja patrząca w talerz"*[11], deprymuje biesiadników. Niektórzy, po chwili konsternacji, przyznają: *„u mojej babci też w kuchni wisiało dużo świętych obrazów i tam też się jadło"*[12]. Pani Laura zauważa: *„Te (święte) obrazy żyły zawsze z ludźmi, funkcjonowały w przestrzeni, gdzie były i dzieci i kłótnie. W domu, głównym pomieszczeniem i zarazem warsztatem była duża izba. W dużej izbie były i święte kąty i kuchnia. Świętość ogranicza się w tej chwili dla niektórych do kościoła, jest oderwana zupełnie od codzienności, a dawniej to było „jedno z drugim". Sacrum i profanum przenikało się"*[13]. Umieszczenie świętych obrazów w sali warsztatowej, jest wynikiem, powiększania się kolekcji i brakiem miejsca. Pan Zdzisław, stwierdził, żartobliwym tonem, że jeżeli obrazów będzie w przyszłości przybywało *„to prawdopodobnie i sufit będzie wyglądał tak, jakby freski w kościele"*.

Kontynuowaliśmy wątek. Dowiedziałam się, że obecność wizerunków sakralnych, wykorzystywana bywa przez nauczycieli do dyscyplinowania niesfornych uczniów, a fakt, że na ścianie stodoły zawisły krzyże, wywołuje u niektórych zwiedzających odczucie wchodzenia do „kaplicy".

„Sacrum nieustannie zmienia swoje oblicze, gdyż – jak wszystko w świecie – jest nietrwałe" [14], fascynują jednak te momenty, w których, jak zauważyła Pani Laura, przestrzeń jest niejednorodna.

Utrwalony podział: badacze (przybysze spoza danej kultury) i badani (uczestnicy kultury). Dystans postulowany, dystans realny, próby zbliżenia. Autoetnografia jest różnie definiowana. Jedni zakładają, że jest to sytuacja, w której badający sam jest członkiem badanej przez siebie grupy, inni akcentują przyglądanie się w badaniach nie „innemu", lecz własnej jaźni w danym kontekście kulturowym. Parafrazując hasło Antoniego Bartosza, dyrektora Muzeum Etnograficznego w Krakowie, „Moje muzeum – muzeum o mnie", muzeum w Wachu mogło by być muzeum (auto)etnograficznym.
Strona internetowa muzeum: www.muzeum.kurpie.com.pl

Część II. Dwie funkcje

Charakterystyczny, wystający fragment z prawej strony muzeum, widoczny na załączonym zdjęciu, to wspomniana w pierwszej części, nowo dobudowana sala. Bazylika foralna to pierwsze, dość swobodne, skojarzenie, które przyszło mi na myśl, patrząc na bryłę twórczo wykorzystanej stodoły [15].

---

[11] Fragment wywiadu w Muzeum Kurpiowskim, w ramach badań Muzea Prywatne 2015. Wizualnie.
[12] jw. , rozmówczyni przytacza za pomocą mowy zależnej słowa biesiadnika.
[13] jw.
[14] Zob. J. Sieradzan, *Sacrum i profanum czy sacrofanum? Przemiany rozumienia sacrum we współczesnym świecie*, w: "Lud" t. 9 (2006) , s. 13-36.
[15] Oczywiście, ma takie skojarzenie, ma pewne cechy myślenia mitycznego - "podobne działa podobnie" - ale mam nadzieję, że mimo wszystko, nie pełni podobnej funkcji. Zależy mi na wypowiedzeniu wrażenia z pewnego procesu, a nie unikaniu pytań i szukaniu prawd oczywistych

Obecnie słowo „bazylika" kojarzy nam się głównie z kościołami chrześcijańskim (np. Bazylika Mariacka) i sferą *sacrum*. Jednak, w antycznym Rzymie, mianem tym, określano budynek użyteczności publicznej, służący do celów politycznych i gospodarczych, który mógł być zarówno halą targową, jak i miejscem posiedzenia sądu, czy spotkań mieszkańców miasta.
Pierwsze bazyliki chrześcijańskie czerpały wzorce architektoniczne ze starożytności, często same były adaptacją dawnych budynków. Zdarzało się również, że nowe świątynie, dekorowano elementami architektury, pochodzącym ze starszych budowli. Do tego celu chętnie wykorzystywano np. kolumny. Anna Głowa podaje przykład tej późnoantycznej sztuki „powtórnego wykorzystania":

> *Spoliami posłużono się również obficie w ufundowanych przez Konstantyna budowlach chrześcijańskich. Najważniejsze bazyliki konstantyńskie nie zachowały się w swoim pierwotnym kształcie, ale ze źródeł wiadomo, że w bazylice na Lateranie wtórnie użyto kolumn z czerwonego granitu w głównej nawie i z zielonego marmuru w nawach bocznych. Zwieńczono je bardzo różnymi kapitelami: korynckimi, jońskimi i kompozytowymi, a więc chyba po raz pierwszy w historii pomieszano porządki architektoniczne.* [16]

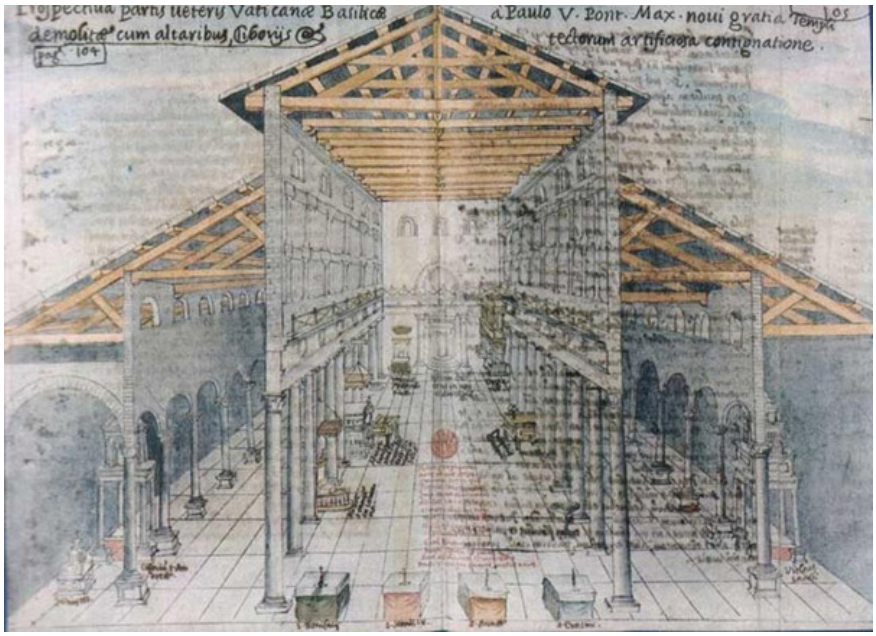
Czy antycznej bazyliki może mieć źródło w formie architektonicznej ówczesnej rzymskiej stodoły? Dewey Thorbeck, profesor na Uniwersytecie Minnesoty, twierdzi, że tak. Czy jest to tylko zbieg okoliczności, wynikający z dosłownie pojmowanej funkcji (np. gromadzenia), czy można szukać innych powiązań? W swojej książce *Rural Design. A New Design Discipline* [17], autor wyjaśnia, że przyczyną była potrzeba intencjonalnego wyrażenia przez rolnicze społeczeństwo, przestrzennej łączności pomiędzy rytuałami agrarnymi, związanymi z urodzajem i płodnością, a rytuałami kultu władzy i religii.

---

[16] A. Głowa, Spolia – *Późnoantyczna Appropriation Art,* w: *Cytat, powtórzenie, zawłaszczenie,* red. A. Skrabek, Lublin 2014, s. 11.
[33] D. Thorbeck, *Rural Design. A New Design Discipline*, New York 2012.

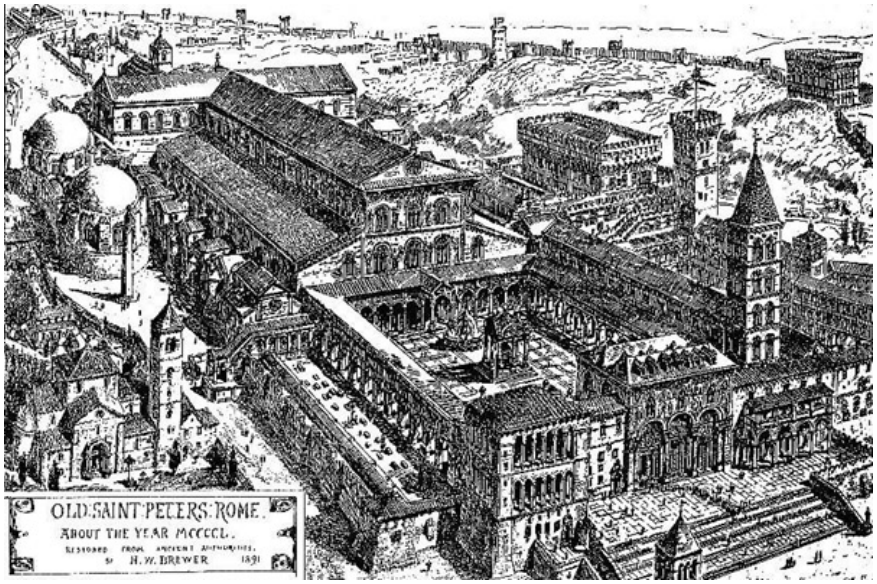
1

2



3

1. Budynek Muzeum Kurpiowskiego w Wachu. fot. Longin Graczyk.
2. Wnętrze muzeum. Źródło: Kadr z filmu Pawła Heppnera, dopełniającego badania. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=x3rmYyNAp2I (dostęp: 12.12.2015)
3. Jacopo Grimaldi, wygląd wewnętrzny starej Bazyliki Św. Piotra w Rzymie, 1619.



4

5

4. H. W. Brewer, stara Bazylika Św. Piotra w Rzymie. Źródło: Wikimedia Commons.

5. Na prawo: nowo dobudowana sala; na lewo: Biblioteka Kurpiowska. Kadr z filmu Pawła Heppnera, dopełniającego badania. Źródło: https://www.youtube.com/watch?v=x3rmYyNAp2I (dostęp: 12.12.2015)

Monika Maciejewska

Spotkanie drugie. Historia
Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii

Część I. Wrażenie

Trzydziesty czwarty kilometr na południe od centrum Warszawy i oto wjeżdżamy pod górę, do Góry Kalwarii (Calvaria – łac. odpowiednik hebr. Golgota – to znaczy czaszka) – miasta znanego między innymi z wielowiekowej historii, ciekawego układu urbanistycznego; chasydzkiej dynastii Ger, bliskości zamku w Czersku, poruszającego wyobraźnię kierowców ostatniego mostu na Wiśle przed Dęblinem i – co szczególnie ważne – misteriów Drogi Krzyżowej. Złożona z dwóch słów nazwa miejscowości, określa zarówno topografię terenu jak i funkcję, którą Góra Kalwaria miała pełnić.

Na średniowiecznych mapach Jerozolima często znajduje się w centralnym miejscu, a *axis mundi* [18] przebiega przez Golgotę, miejsce ukrzyżowania Jezusa i pochówku Adama [19]. W tradycji katolickiej peregrynacja do miejsc świętych jest formą szczególnej kontemplacji, mogącej być przyczynkiem do udzielenia odpustu grzechów. W czasach, gdy pielgrzymka do świętego miasta było utrudniona, powstał koncept przybliżenia Jerozolimy wiernym. Jak pisze Elżbieta Bilska, „już od V wieku budowano przede wszystkim różne imitacje świątyń. Jednym z przykładów takiej translokacji miejsc świętych są kalwarie. Miały one na celu symboliczne odtwarzanie miejsc w Jerozolimie związanych z męką Chrystusa." [20].

Pierwszą kalwarią, która pojawiła się na ziemiach polskich jest powstała w 1602 roku Kalwaria Zebrzydowska (woj. małopolskie). 68 lat później mazowiecka wieś Góra zyskuje prawa miejskie i nową

---

[18] *Axis mundi* (łac. oś świata) - idea środka świata, miejsca "najświętszego z najświętszych", wyobrażanego w wielu kosmogoniach jako np. drzewo kosmiczne, góra kosmiczna, słup.
[19] Zob. W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2011, s. 32.
[20] E. Bilska, *Kalwaria Zebrzydowska jako wzór dla innych kalwarii na ziemiach polskich*, w: "Peregrinus Cracoviensis" Zeszyt 2 (1995), s. 143.

nazwę: Nowa Jerozolima (późniejsza Góra Kalwaria). Ten akt jest początkiem tworzenia imponującego założenia urbanistycznego na planie krzyża łacińskiego, które bazowało na naturalnych walorach miejscowego ukształtowania terenu. Aby upodobnić miasto do pierwowzoru wybudowano Drogę Krzyżową, a ulice wysypano przywiezioną z Jerozolimy ziemią.

Na niewielkim wzniesieniu, zwanym „Syjonem", mieści się Prywatne Muzeum Regionalne, założone w 1989 roku przez Bożenę i Wojciecha Prus-Wiśniewskich. Tu, gdzie dziś jest muzeum, dawniej znajdowały się zabudowania klasztorne, a także pierwsza stacja drogi krzyżowej.

Kolekcja złożona jest m.in. z przedmiotów wykonanych przez miejscowych rzemieślników, dokumentów poświęconych historii miasta, szat wspólnot zakonnych, a także niezwykle ciekawych artefaktów przywiezionych z licznych podróży gospodarzy. Jednymi z takich pamiątek są kamyki zebrane z ulic starej Jerozolimy, którymi podążają w nabożnym skupieniu uczestnicy Drogi Krzyżowej.

Miasto, które się w Niebie nie mieści. Duplikatem Niebiańskiego Jeruzalem ma być według Elżbiety Przybył ziemska Jerozolima [21], reprezentacją stolicy Izraela zaś – lokalne kalwarie. W pewnym sensie Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii może być odczytywane jako symbol samej miejscowości, w której się znajduje, a więc i pierwowzoru. Obraz świata (łac. *imago mundi*), złożony z tego, co bliskie i przywiezione z dalekich wypraw.

Strona internetowa z opisem muzeum: www.gorakalwaria.pl

Część II. Wgląd w dokumentację. Fragment notatki terenowej z badań, wykonanej wg zaleceń do 3 dni po wizycie.

Z państwem Bożeną i Wojciechem Prus-Wiśniewskimi umówiliśmy się w Górze Kalwarii, gdzie znajduje się ich muzeum. Jeszcze dobrze nie wysiedliśmy z samochodu, a już przywitał nas pan Wojciech i od razu rozpoczął opowiadanie o eksponatach, zaproponował także szybkie obejrzenie kapliczki, informując, że od naszej ostatniej wizyty przybyły mosiężne napisy, wykonane przez sąsiada, który ma firmę metalurgiczną.

Streszczając wątki poruszone przy kapliczce:

- rzeźba w kapliczce wykonana przez znanego farmaceutę – rzeźbiarza Harasimowicza z Solca Kujawskiego. Sama kapliczka na formę ludową, bo nie stać właścicieli na kapliczkę w stylu barokowym;

[21] E. Przybył, *Święte miasta*, "Znak" 3 (2006), s. 11-18.

- konsultacja wyglądu kapliczki i pomysłu postawienia 14 kolejnych z konserwatorem zabytków. Według konserwatora to dobrze, że kapliczka jest w stylu ludowym, bo to nie będzie kolidowało z pozostałymi lokalizacjami stacji (zabytki, zabytki, zabytki...), a będzie tak zwanym „upamiętnieniem i oznakowaniem współczesnym, dawnego szlaku";

- nowe mosiężne napisy;

- druga lokalizacja stacji drogi krzyżowej (kapliczka w muzeum ma nr I i rzeźba w niej przedstawia scenę „Pożegnania syna z matką");

- dawne jeziora polodowcowe, a obecnie stawy (stacja nr II była kiedyś wyspą);

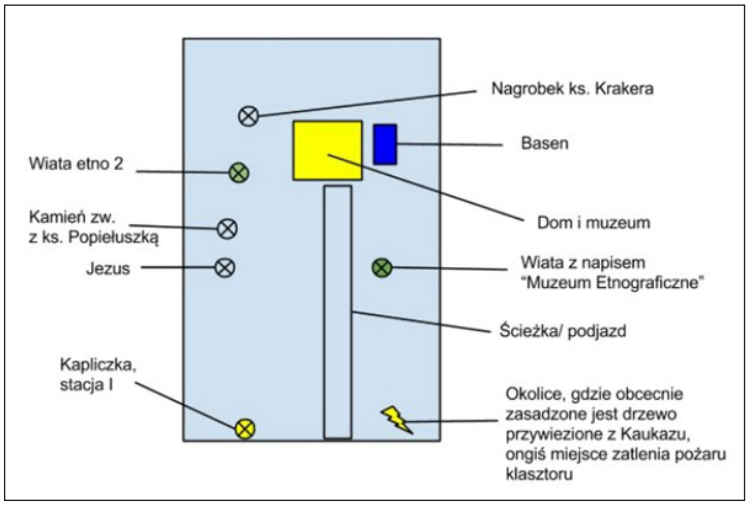
- lokalizacja domu dziadka pana Wojciecha i historia dziadka, zabitego przez Niemców na oczach wnuka (muzealnika). Dziadek zainspirował pana Wojciecha do kolekcjonowania, przywiózł z Italii egzotyczne drzewka (m.in. winorośl, platanowiec), zbierał broń, amunicję;

- znana osobistość buduje sobie dom na działce archeologicznej nieopodal muzeum i wystąpiła z prośbą do muzeum o zgodę na przyjęcie ewentualnych znalezisk;

- na pismach z pieczątkami zauważyłam nowe logo, przedstawiające scenę przyjęcia „pięknej, młodej, bogatej dziewczyny z przepiękną kokardą w pasie" do zakonu dominikanek. Bardzo ciekawy zamysł. Duch i materia.

1

2



Rys. 1. Przedstawienie Nowego Jeruzalem w zespole tapiserii zwanym Apokalipsą z Angers (koniec XIV wieku). W Apokalipsie św. Jana Nowa Jerozolima opisana jest jako zstępujące miasto dla zbawionych, którego rynek to czyste złoto, przeźroczyste jak szkło. Od tronu Boga wypływa rzeka życia, a na obrzeżach miasta rośnie drzewo życia.
Źródło: Kimon Berlin, użytkownik: Gribeco – praca własna, bazująca na tapiseriach, których wizerunek jest w domenie publicznej. Licencja CC BY-SA 3.0 na podstawie Wikimedia Commons.

Rys. 2. Szkic podstawowych miejsc pojawiających się podczas przeprowadzenia wywiadu. Źródło: notatka terenowa z badań *Muzea Prywatne 2015. Wizualnie.*

Rys. 3. Jedna z trzech podziemnych sal Prywatnego Muzeum Regionalnego w Górze Kalwarii.
Źródło: Kadr z filmu Pawła Heppnera dopełniającego tegoroczne badania, [w:] kanał Mazowieckiego Instytutu Kultury na portalu YouTube: www.youtube.com/watch?v=x3rmYyNAp2I, dostęp: 10.12.2015.

3

Monika Maciejewska

Spotkanie trzecie. Sztuka
Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej

Część I. O muzeum i translokalności

Warszawa, Piastów, Pruszków, Podkowa Leśna, Milanówek, Grodzisk Mazowiecki, Kuklówka. 40 kilometrów. Tak, w skrócie, może wyglądać droga do prywatnego Muzeum Lwowa i Kresów Wschodnich.

Wita nas drewniana brama, po drodze mijamy kilka budynków (stodoła, kurnik, stajnie huculskie), które są zrębem powstającego skansenu „Zaścianek Kresowy" i dochodzimy do miejsca centralnego, pieczołowicie odtworzonego dworu kresowego, będącego zarówno muzeum jak i domem, w którym mieszkają właściciele - Aleksandra i Bogdan Biniszewscy.
Na stronie muzeum, której wygląd, jak przyznała w wywiadzie właścicielka, inspirowany jest starymi albumami, czytamy:

> Muzeum znajduje się w Kuklówce Radziejowickiej, a jego siedzibą jest bardzo wiernie odtworzona kopia dworu kresowego z 1827 r. - rodzinnej posiadłości pradziadków właścicielki Joanny Aleksandry Biniszewskiej. W alkierzowym dworze z podwójnym dachem polskim, krytym wiórem osikowym, we wnętrzach zachowana jest trakcyjność oraz tradycyjny podział i znaczenie pomieszczeń, np. antyszabr, kancelaria, biblioteka, salon, itd. Dwór jest orientowany zgodnie ze stronami świata i wykorzystaniem naturalnych promieni słonecznych. Na zwiedzanie przeznaczony jest parter dworu [22].

Inspiratorami powstania „domu-instytucji" byli przyjaciele twórczyni muzeum: wybitny rzeźbiarz Tadeusz Łodziana (ur. w Borowej pod Lwowem) i Jerzy Janicki (ur. w Czortkowie, obecnie Ukraina) - pisarz, dramaturg, dziennikarz, współautor znanego słuchowiska radiowego „Matysiakowie".

> Wszedł do nas, chodził po każdym pomieszkaniu i mówił: „Olu, jestem pierwszy raz od sześćdziesięciu lat w prawdziwym lwowskim pomieszkaniu. Tu musi być muzeum". I tak przez półtora roku, razem z Jerzym Janickim, namawiali nas do otwarcia tu muzeum. – wspominała Aleksandra Biniszewska [23].

Strona internetowa muzeum: www.muzeumlwowa.pl

Centrum Edukacji Obywatelskiej w swoich materiałach edukacyjnych dla nauczycieli tak definiuje społeczność lokalną:

---

[22] http://www.muzeumlwowa.pl/content/o-nas (dostęp: 12.12.2015)
[23] Wywiad przeprowadzony z twórczynią muzeum 3.08.2015 r.

> Społecznością lokalną nazywamy zbiorowość ludzi zamieszkujących określone i niewielkie terytorium, połączonych siecią silnych więzi społecznych wynikających ze wspólnoty interesów i potrzeb oraz poczucia przywiązania do zamieszkiwanego obszaru. Każda społeczność posiada określone instytucje. Mieszkańcy społeczności lokalnej mieszkają blisko siebie, często dobrze się znają, uczęszczają do tych samych szkół, borykają się ze wspólnymi problemami, wzajemnie sobie pomagają, ale czasem również spierają się ze sobą. Ta bliskość i wzajemne kontakty powodują powstawanie pomiędzy mieszkańcami podstawowych więzi społecznych. Zazwyczaj tak powstałe więzi są trwałe [24].

Jest to dość powszechne myślenie akcentujące określone, fizyczne terytorium jako konstytuujące pojęcie. Coraz częściej pojawiają się jednak polemiki z takim tradycyjnym odczytaniem. Longin Graczyk w artykule pt. *Tożsamość etniczna poza terytorium? Mniejszości etniczne w wirtualnej przestrzeni* [25], zwraca uwagę na rolę Internetu w tworzeniu małych ojczyzn i społeczności etnicznych, zaś Agata Stanisz w badaniach środowiska polskich kierowców ciężarówek dalekobieżnych, eksploruje koncepcje ruchomych miejsc i translokalności [26].

Czy Muzeum Lwowa i Kresów jest instytucją lokalną? Jeżeli tak to jakim sensie? Poza fizycznym umiejscowieniem na Mazowszu, przenosi nas raczej, zarówno w czasie jak i przestrzeni, kilkaset kilometrów dalej. Jest reprezentacją dworu kresowego, wokół którego skupione są setki ludzi odczuwających nostalgię za tamtym światem.

---

[24] http://www.ceo.org.pl/sites/default/files/news-files/scenariusz_i_spolecznosc_lokalna.pdf (dostęp: 12.12.2015)

[25] Zob. L. Graczyk, *Tożsamość etniczna poza terytorium? Mniejszości etniczne w wirtualnej przestrzeni*, w: Sprawy narodowościowe nr 31 (2007), s. 317-330.

[26] A. Stanisz, *Ruchomie miejsca i etnografia translokalności*, w: Tematy z Szewskiej nr 2 (2012), s. 7-18.

Część II. Tytuły jak podpisy

Książki w bibliotece Muzeum Lwowa i Kresów.
fot. Monika Maciejewska.

Część III. Amfilada

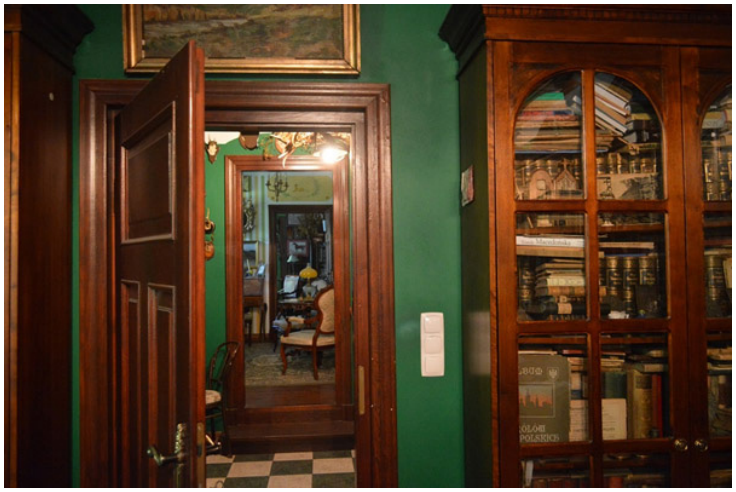
Amfilada to kilka pomieszczeń uszeregowanych w jednej linii, otwartych na siebie i połączonych jednym widokiem (perspektywa widokowa). Tego typu układ chętnie wykorzystywano nie tylko w barokowych i klasycystycznych pałacach, lecz także we dworach. Aleksandra Szymańska w swoim krótkim opracowaniu pt. *Dwory polskie: organizacja życia materialnego* zauważa, że: „*Taki rozkład pomieszczeń nie dawał poczucia intymności, zresztą w tamtych czasach małą wagę przykładano do tej kwestii*" [27]. Być może manifestuje się tutaj pewnego rodzaju władza widzenia. *Panoptykon* (gr. *pan* - wszystko, *optikos* = widzieć) umożliwiający zarówno dyskretną obserwację, kontrolę jak i zwyczajnie, kontakt [28]. Z resztą, koncepcje „prywatności" i „domowości", zmieniały się w czasie. Witold Rybczyński w świetnej książce, poświęconej idei domu, tak pisze o tym zjawisku: *posiadanie dla siebie oddzielnego pokoju było w XVI wieku rzeczą niezwykłą. Dopiero sto lat później zaistniały pomieszczenia, do których człowiek mógł się wycofywać z publicznego życia - pokój taki nazywano <zaciszem>* [28].

---

[27] A. Szymańska (oprac.), *Dwory polskie: organizacja życia materialnego*, http://rme.cbr.net.pl/index.php/w-polskich-dworach-dworkach (dostęp: 12.12.2015).

[28] Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Warszawa 2009.

[29] W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Kraków 2015, s. 35.



1

2

3

Fot. 1. Zdjęcie zrobione w bibliotece Muzeum Lwowa i Kresów. Widok na sień, antyszambr i kancelarię.

Rys. 2. Gonzales Coques, *Rodzina w galerii obrazów*. Źródło: Wikimedia Commons.

Fot. 3. Przykładowy obraz z ekranu. Widok dwóch otwartych okien: strony Muzeum Lwowa i Kresów oraz Wikipedii. Okna pozwalają na równoczesne wykonywanie kilku czynności, ale też mogą wpływać na problemy z koncentracją i jak pisze Anne Friedberg, powołując się na Waltera Benjamina, *„recepcje w stanie rozproszenia"*[30].

---

[30] A. Freidberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Warszawa 2012, s. 419.

Małgorzata Jaszczołt

Notatki z wizyty w Muzeum Neonów

Warszawa, lipiec 2015

Będąc w muzeum, często mamy osobiste odniesienia do prezentowanych ekspozycji ze względu na wspomnienia, które wiążą się z określonymi rzeczami. Mnie także, mimo roli badacza, nie udało się tego uniknąć – a właściwie nie broniłam się przed tymi osobistymi wspomnieniami, które nieoczekiwanie muzeum przywołało. Muzeum jest zorganizowane tak, że buduje pewien nastrój. Neony swoją pełną krasę uzyskują nocą – całość jest pomalowana na czarno, większość neonów jest czynna, co tworzy klimat oświetlonej neonami ulicy, dzięki tak pomyślanej organizacji ekspozycji. Co mnie urzekło?

Pochodzę z Siedlec, nie tak bardzo dużego w moim dzieciństwie (chociaż wojewódzkiego wtedy) miasta, w porównaniu z niedaleką Warszawą jednak relatywnie małego. Pamiętam moje przyjazdy do rodziny w Warszawie, wyjście z dworca Warszawa Śródmieście. Mam wrażenie, jakbyśmy zawsze przybywali tam nocą – i te neony mnie zachwycały! To było olśnienie: hotel Forum, Polonia, Metropol, pobliskie domy Centrum. Jako mała dziewczynka z prowincji byłam tym widokiem oświetlających je neonów zauroczona. Wspomnienia są wybiórcze, ja także mam świadomość, że wybrałam tylko pewien wycinek rzeczywistości, ale właśnie neony, a może bardziej nastrój, który tworzyły bardzo odcisnęły się w mojej pamięci. To było jak przyjazd do lepszego i ładniejszego świata. Myślałam wtedy, że trzeba tak niewiele, czyli neonów, żeby „było ładnie", żeby ludzi uszczęśliwić, mówiąc językiem dziecka. Neony w moim ówczesnym postrzeganiu podnosiły estetykę miasta. I chyba nie zmieniłam do dzisiaj zdania. Z tych które znajdują się w Muzeum Neonów, zachowały się w mojej pamięci m.in. neony *Szanghaj* i *Berlin.*

Muzeum jest dobrze zorganizowane od strony ekspozycyjnej i tekstowej, ale nie ma się co dziwić, skoro projektował je grafik – współwłaściciel Muzeum i partner Ilony Karwińskiej – David Hill. Muzeum jest podzielone na strefy: wejście z kontuarem i pamiątkami (kubki, torby, biżuteria ze starych porcelitowych talerzy, albumy), strefa widza, gdzie można usiąść, przejrzeć albumy, odpocząć, porozmawiać w stylowych fotelach z lat 70. XX w.

Bardzo dobrze opisana jest historia neonu i historia muzeum – w krótkich, treściwych tekstach, a więc właściwie, jak w publicznym muzeum, nie potrzebujemy przewodnika.
Ale jak zawsze, na pewno oprowadzenie (wniosek ten wysnuwam na podstawie oprowadzania grupy ukraińskiej przez Witolda Urbanowicza) daje więcej, ponieważ nie wszystkie historie są opisane w podpisach do poszczególnych neonów.

Wcześniej zwiedzałam muzeum sama i to dało tyle, że mogłam w pełni podążyć za wspomnieniami, które przeniosły mnie w przeszłość. Zazwyczaj zaś jako muzealnik zwiedzam raczej muzea „na chłodno". W moim przypadku ta materia okazała się podatna na uruchomienie wspomnień. Dziś Warszawy nie postrzegam jako ładnego miasta. To była konfrontacja dziecinnych refleksji ze stanem obecnym – zapomniałam już o tamtej, „lepszej" Warszawie. Muzeum ją przywołało, chociaż oczywiście nie wszystkie neony pochodzą ze stolicy.
Podczas mojej wizyty do Muzeum przyszło kilka osób (turyści zagraniczni), ale generalnie było kameralnie i spokojnie.

Muzeum Neonów ma same plusy – począwszy od przemiłych ludzi, z którymi kontakt jest czystą przyjemnością: pani Iloną Karwińska, pan Witold Urbanowicz, ale także przemiła osoba z obsługi muzeum (młoda dziewczyna), przez profesjonalnie urządzoną ekspozycję, dobrą lokalizację, która umożliwia „wyjście" muzeum na teren SOHO FACTORY spoza właściwej siedziby, aż po umieszczenie neonów na fasadach innych budynków (np. neon Warszawa Wschodnia sprawił, ze restauracja „naturalnie" przyjęła tę nazwę).

Przy pierwszej wizycie w SOHO FACTORY obecność neonów w sąsiedztwie muzeum działa trochę dezorientująco, bo nie wiadomo, gdzie jest muzeum. Brak jest tabliczek ze wskazówką dojścia do muzeum i w momencie kiedy zobaczyłam historyczny neon podchodziłam do każdego miejsca szukając muzeum, aż dotarłam do właściwego budynku.

Wyjątkową cechą Muzeum Neonów jest także posiadanie rzecznika prasowego – to rzadkość w przypadku muzeów prywatnych. Od pierwszego kontaktu z Muzeum można zauważyć przemyślaną strategię, która kierowała działaniami jego założycieli.

Małgorzata Jaszczołt

Relacja z wizyty w Muzeum Chleba

Warszawa, lipiec 2015

Prywatność nieunikniona

Spotykam się z Państwem Grażyną i Marianem Pozorkiem po raz kolejny. To już na swój sposób moi dobrzy znajomi. Poza badaniami, na które bardzo chętnie wyrażają zgodę, widuję ich np. na Święcie Chleba na Rynku Nowego Miasta, na imprezach w skansenie w Kuligowie, sporadycznie pojawiam się w piekarni po wspaniały chleb – żytni, bez polepszaczy, taki, jaki uwielbiam. Byłam przekonana, że na badania przystaną chętnie, trzeba tylko znaleźć dogodny termin. Z panią Grażyną porozumiewam się na Facebooku (FB). Umawiamy się na termin badań, ale prowadzimy także zwykłe konwersacje na FB – razem o zdrowiu, ja o dzieciach, pani Grażyna o wnukach lub panu Marianie – to bardzo serdeczna osoba, energiczna, pomocna. Jej energia zaraziłaby niejednego.

Po przybyciu najpierw – zwyczajowo – nabywam chleb i bułki w piekarni. Następnie proszę sprzedawczynię, żeby poprosiła panią Grażynę. Zostaję zaproszona, jak zawsze, do mieszkania na piętrze. Na wstępie podziwiam balkon pełen kwiatów, z których pani Grażyna jest dumna. Jak się dowiaduję, potrzeba na nie codziennie trzydzieści litrów wody. Kwiaty są istotne (głównie pelargonie), ponieważ pani Grażyna startuje w konkursie pt. „Warszawa w kwiatach i zieleni" – w ubiegłym roku zajęła II miejsce.

Jest herbata (lub kawa do wyboru), wafelki. Pani Grażyna tłumaczy się z braku ciastek.
Po chwili rozmów „o życiu", przechodzimy do meritum. Pan Marian udziela wywiadu, pani Grażyna czasami coś dopowiada, ale mam kłopot z uzyskaniem odpowiedzi o aranżację ekspozycji, mimo tego, że próbuję na różne sposoby sformułować to pytanie. Marian Pozorek opowiada o kolekcjonowaniu, o muzeum, nowych nabytkach, zwiedzających, itp. Kwestia scenografii, układu muzeum, organizacji niestety nie zostaje w pełni wyjaśniona. Znając już wcześniej uporządkowane Muzeum Chleba miałam przekonanie, że pan Marian – być może z pomocą żony – wszystko sobie rozrysował, poukładał, miał pomysł na urządzenie tego miejsca. Ale założyciel nawet po zejściu na dół do muzeum twierdził, że „tak po prostu porozwieszał, poukładał", żeby wszystko „jakoś wyglądało".

Nowością są dla mnie rzeźby pana Mariana. Jak usłyszałam, „wrócił do tego, kiedyś próbował". To przedstawienia antropomorficzne – sylwetki piekarzy, wykonane (z cementu) po to by przy oprowadzaniu móc wykorzystać te postaci w opowieściach o chlebie i fazach jego powstawania.

Do tej pory wydawało mi się, ze Pan Marian „nie zaśmieca" muzeum, teraz porwał go rys kolekcjonera, który chce ocalać różne pamiątki, stąd na ekspozycji np. maszyna do szycia marki Singer. Pianino stoi od lat, bo ktoś zostawił „na chwilę" i nie odebrał, ale dzięki temu stało się bohaterem opowieści pana Mariana o wizycie niewidomych dzieci z Lasek, które na koniec odwiedzin w Muzeum zagrały na instrumencie. Nie ma rzeczy „niepotrzebnych", każda może stać się ważna w zależności od sytuacji. Tamtą pan Marian był zaskoczony i wzruszony, ale to jedyna do tej pory wizyta takich dzieci. Drzwi zostały jednak otwarte, a prekursorskie w dziedzinie prywatnego muzealnictwa działanie warto kontynuować. Muzeum Chleba to generalnie przemyślany koncept – ze swoją warstwą narracyjną, dostarczaną przez pana Mariana Pozorka, ale także próbami przekształcenia wystawy w przemyślane sekwencje (stół z rzeźbami, które obrazują drogę „od ziarnka do chleba", pomieszczenie z piecem, w którym pan Marian chronologicznie opowiada, jak powstaje chleb).

To, co za każdym razem zaskakuje, to wieczna chęć snucia opowieści o muzeum, niewyczerpana energia towarzysząca każdorazowemu oprowadzaniu, które może nie mieć końca. Muzeum jest sferą sacrum, jest rajem dla właściciela.

Małgorzata Jaszczołt

Relacja z wizyty w Muzeum Kowalstwa

Warszawa, wrzesień 2015
http://muzeumkowalstwa.pl/

Droga

Nie sprawdziłam dokładnie jak dojść do muzeum ze skrzyżowania Wilanowskiej i Doliny Służewieckiej. Kilka zapytanych po drodze osób nie wiedziało gdzie znajduje się muzeum. Po telefonie do pana Gałeckiego i instrukcji skierowałam się we właściwym kierunku. Z daleka drewniany budynek muzeum wydaje się „wciśnięty" przed wysokim blokiem (ale jest stosunkowo estetyczny, nie z dawnej wielkiej płyty). Wydaje się jednak jak wyjęty z innej rzeczywistości – drewniany domek na tle wielkomiejskiego bloku z dojściem od przystanku Dolina Służewiecka, z trawnikiem i ścieżką rowerową. Z daleka wygląda nieco jak atrapa filmowa, z brakiem ogrodzenia, a tym samym kameralności, wydzielenia strefy muzealnej. Ale samo otoczenie jest przyjemne – Potok Służewiecki, szutrowa ścieżka, drzewa, mostek. To otoczenie tworzy „przyjemne okoliczności przyrody" w których usytuowany z tyłu blok na zamkniętym osiedlu i bliskość dużej ulicy tak bardzo nie przeszkadza. Brak płotu (który był za czasów ojca właściciela Pana Zdzisława Gałeckiego, który zmarł w roku 2009), czy ogrodzenia Kamil Gałecki tłumaczy chęcią nadania temu miejscu „charakteru zapraszającego", takiego, że każdy przechodzący może wejść – co też miało miejsce podczas wizyty, gdzie wstąpił zwiedzający z Ukrainy (ale obejrzał szybko, nie był bardzo rozmowny). Na tabliczce widnieje napis, iż muzeum jest czynne od południa do zmroku (co jest dosyć nieprecyzyjne, ale jednak trzeba się umawiać na telefon).

Budynek kuźni tworzy– nieprzystającą do wielkomiejskiego charakteru oazę, tonie w zieleni, jest obrośnięty bluszczem, wokół znajdują się narzędzia kowalskie, jak kowadło oraz sprzęt wykonywany przez kowali do prac rolniczych (np. pług, kierat). Jest kapliczka ze świętym Józefem (kowale nie mają swojego osobnego świętego, dlatego jako ich patron jest uznany opiekun rzemieślników św. Józef). Przy kuźni jest ławeczka, można poczekać na właściciela, popatrzeć na otoczenie. Bryła nie jest stara, została postawiona w latach 90.XX na wzór kuźni mazowieckich i z taką ideą w świetle której kontynuuje tradycje kuźni podwarszawskich wsi (m.in. kuźni z pobliskiej Wolicy na ulicy Nowoursynowskiej).

W planach ojca Kamila Gałeckiego było także zorganizowanie mini skansenu i postawienie młyna wodnego, ale na razie ze względów formalnych i braku chęci ze strony dzielnicy Ursynów (Muzeum Kowalstwa jest w granicach Mokotowa, ale za potokiem gdzie miał być usytuowany młyn jest Ursynów).

Wnętrze – służące również jako pracownia zorganizowane jest i jako miejsce pracy i jako ekspozycja, łącząc te dwie funkcje. Poza narzędziami kowalskimi używanymi podczas pokazów, znajdują się tu różnorodne narzędzia wykonywane przez kowali (z terenu całej Polski): motyki, klucze, krzyże, okucia. Na górze znajduje się kącik muzealnika. Samą koncepcję przygotował ojciec i tak pozostało.
Mimo tego, iż w Kamilu Gałeckim nie czuć pasji (sam przyznaje, że ma inne), do której prywatni muzealnicy nas przyzwyczaili, to jednak chętnie prowadzi to muzeum – spuściznę po ojcu, a zajęcie kowala (jest nauczycielem w-f) pozwoliło mu na zawodowy rozwój do tego stopnia iż prowadzi drugą pracownię, a w muzeum przeprowadza tylko pokazy dla dzieci. Widać, że muzeum prowadzi solidnie i profesjonalnie – wypełnia księgi inwentarzowe, powiększa biblioteczkę i chce się tym zajmować, a nawet zrealizować w przyszłości marzenie ojca o mini skansenie. Będzie podejmował kolejne próby (opowieść w nagraniu).
Ale pewną „prawidłowością" jest okoliczność – im więcej profesjonalizmu w układzie ekspozycji, tym mniej poetyki prywatnego muzeum.

Muzeum Kowalstwa mogłoby istnieć jako filia muzeum publicznego. Jest uporządkowane, zorganizowane, nie widać tu przypadku. Sam właściciel zaskakuje brakiem pasji, ale czuć, że mimo tej deklaracji prowadzi muzeum z zamiłowaniem, a zajmując się kowalstwem, posiada także wiedzę praktyczną. Kuźnia w mieście zaskakuje, ale żeby zrozumieć jej sens trzeba posłuchać właściciela. Nie od rzeczy byłby, przywołujący przeszłość szlak dawnych miejskich warsztatów rzemieślniczych i pracowni. A tak Muzeum Kowalstwa jest rodzynkiem na mapie Warszawy.

Ewa Majdecka

Relacja z wizyty w Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach

Otrębusy, wrzesień 2015

Wrażenie z wystawy: chaos, nieco bałaganu, brakuje ścieżki zwiedzania. Nie przy wszystkich eksponatach są opisy. Jeżeli są, często są bardzo lakoniczne. Jeżeli ktoś nie zna się na motoryzacji, obejrzenie wystawy w Muzeum może trwać około 10 minut. Obiektów jest bardzo dużo. Jeżeli nie ma się o nich jakiejś dodatkowej wiedzy, sprawiają wrażenie dość przypadkowo rozmieszczonych, stłoczonych. Brakuje miejsca na cokolwiek więcej. Trudno wynieść z muzeum wiedzę, łatwiej wrażenia.

Goście podczas mojej wizyty w muzeum: wielu ojców z synami. Jeżeli pojawiają się kobiety, dziewczynki, to nie same, a z całymi rodzinami (z mężczyznami). Zwiedzający chętnie dotykali obiektów (również tam, gdzie nie powinno się tego robić). Muzeum wrażeniowe - na wzrok i dotyk.

Nie ma osób, które podchodzą, zagadują, tłumaczą, zaciekawiają eksponatami.

Niektóre elementy (np. plakaty, plansze) są stare i zniszczone (patrz zdjęcia), potęgują wrażenie zaśmiecenia przestrzeni.

Brak wytłumaczenia powiązania niektórych przedmiotów z motoryzacją (np. maszyna do pisania, która była produkowana przez fabrykę samochodów - wiem to od pani dyrektor, nie z informacji obok obiektu, bo tej nie było).

Bilety są drogie tj. 14 zł dla dorosłych, 9 zł dla dzieci. Kilka osób zrezygnowało z tego powodu z wejścia, kilka osób pytało, czy w ogóle coś się płaci (spodziewali się, że nie).

Wszyscy zwiedzający robili dużo zdjęć, zarówno samych obiektów, jak i osób, z którymi byli na tle tych obiektów (lub jak w przypadku czołgów - na nich).

Punkty widzenia, czyli wyrażenia i wrażenia

Niniejszy zbiór jest próbą pokazania za pomocą różnorodnych form, kilku sposobów widzenia, a jednocześnie opisywania subiektywnych wrażeń. Od kolażu, poprzez ankiety, po wrażenie jednego z seminarzystów. Opisy z ankiet, wykonane przez osoby oglądające poszczególne muzea, to także zabieg wizualizowania rzeczywistości, tutaj narzucanej przez schemat zagadnień badawczych. Efektem są nie tylko dane dokumentacyjne, ale wgląd w rozmaite obrazowanie i zindywidualizowane postrzeganie.

Longin Graczyk

Rejestr danych wizualnych

Pomysł na przeprowadzenie badań specjalnie sprofilowanych jako wizualne, pojawił się kilka lat wcześniej, podczas analizowania pierwszych wyników z badań muzeów prywatnych i społecznych w Polsce. Przeglądając kolejne materiały, w skład których wchodziły notatki, opisy, zdjęcia, zauważyliśmy, że najsłabiej udokumentowane są właśnie wizualne aspekty działalności muzealniczej. A były jednym z bardzo szczegółowo opisanych sposobów zbierania danych. W zaleceniach ujęte zostało utrwalenie obrazów z badanych miejsc, wykorzystanie urządzeń do zarejestrowania obrazu i zalecenia obserwacyjne. Z niemałym zdziwieniem odnotowaliśmy, że dokumentacja fotograficzna były raczej pobieżna, wyraźnie marginalna wobec tekstu, filmowa podobnie, a utrwalenie ikonografii i wizualnych prezentacji, wyglądało na dzieło przypadku, a nie świadomej rejestracji. I w jak najmniejszym stopniu te spostrzeżenia dotyczą umiejętności posługiwania się urządzeniami foto, audio czy video (osobny temat praktykowania badań). Jeszcze bardziej zastanawiające, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w badanych miejscach, przestrzeniach i przedstawieniach, właśnie wizualność to podstawowe „tworzywo" dla muzealnika i muzeum. Te „zadziwiające" efekty dokumentacyjne, problemy w rejestrowaniu danych wizualnych, zwrócił naszą szczególną uwagę. Po przeprowadzeniu badań w terenie, dysponowaliśmy jedynie dokumentacją opisową, rzetelną, rozbudowaną, ale jednostronnie tekstualną. Równoważącym ten niezamierzony efekt z badawczej „kuchni", były wizualne prezentacje wyników, systematycznie publikowane w podsumowaniach kolejnych badań. Między innymi, powstały dwa filmy, cztery strony internetowe poświęcone badaniom, relacje w mediach społecznościowych, galerie zdjęć, lokalizacje miejsc wizualizowane na mapach, opisy poszczególnym muzeów i działalności [31].

Planując kolejne działania badawcze, zaczęliśmy więc szukać odpowiedzi na pytanie, jak to możliwe, że w epoce obrazo i wzorkocentryzmu, powszechnej kultury ikonograficznej i obrazkowego komunikowa-

[31] Raporty z badań muzeów prywatnych i społecznych, wybór: www.muzeaprywatne.blogspot.com; www.muzeamedialne.ariari.org; www.muzeaspoleczne.ariari.org; www.nowoczesnemuzeum.pl; www.muzeumprywatne.wwarszawie.org.pl; www.bibliotekiprywatne2.ariari.org; www.facebook.com/fundacjaariari; www.twitter.com/fundacjaariari.

nia, zabrakło bezpośrednio zebranego materiału wizualnego. Wyjaśnienia, a raczej hipotezy, ułoży się nam w dwa zagadnienia:
a - powszechność występowania obrazów, posługiwania się nimi na co dzień, nie jest powiązana z powszechniejszą refleksją „uczestników" nad ich znaczeniami i użyciem,
b - współpracownicy, wykształceni i z doświadczeniem w zbieraniu danych etnograficznych, nie są specjalnie przygotowani do prowadzenia badań metodami wizualnymi.

I choć ten brak i jego wyjaśnianie, nie były celem analizowania danych, zaważył na wyborze metodologii badań muzeów prywatnych na Mazowszu w 2015 roku. Trafiając niechcący na problem percepcji i sposobów jej przekazania, podjęliśmy próbę zmierzenia się z obrazem muzeów prywatnych, poprzez spojrzenie z dwóch punktów widzenia: muzealnika i widza. A to co i jak postrzegamy oraz jak potrafimy opisać, zaprezentować, czy zobrazować, jak się okazało, ma elementarne znaczenie w przygotowaniu materiałów do analizy. Zdaje się, że kryzys wiedzy i praktykowania badań, który już dość powszechnie jest komentowany i dyskutowany w Polsce, przejawił się nam pod taką właśnie postacią. Kształcenie akademickie (jak i szkolne), szczególnie nauk humanistycznych, skoncentrowane jest nadal na tekstualności, teorii i historyczności. A umiejętność zbierania danych, opisania, prezentacji i przedstawienia informacji, pozostaje elementem fakultatywnym kształcenia [32]. Problematyka recepcji badań, refleksji na kulturą, dyskusja o uczestnictwie i współtworzeniu kultury, czy poprzez dyskusję, czy obrazowanie, nie stanowią szczególnie rozpowszechnionego wątku publicznych debat. Poprzestańmy w tym krótkim wprowadzeniu na ogólnym stwierdzeniu, że jesteśmy jako społeczność słabo wykształceni i przygotowani do prowadzenia dyskusji o sposobach komunikowania i wyrażania. Bliżej nam powszechnie do modelu zamkniętego, środowiskowych gett, określonych i utartych schematów, kalkowania i imitowania, zarówno w warstwie językowej, jak i obrazowej komunikacji. I choć nic nie jest oczywiste, jak mawiał wybitny antropolog kulturowy, Clifford Geertz, faktem pozostaje problem z samym dostrzeżeniem przez uczestników badań [muzealników i badaczy], że istnieją poza opowieścią, inne sposoby formułowania refleksji i wrażeń.

---

[32] Wybrane przykłady seminariów przedmiotowych, wykraczających poza historyczny i tekstualny opis rzeczywistości, prowadzone w polskich uniwersytetach w latach 2014-2015 (wstępna inwentaryzacja wskazała dziewięć przypadków w Polsce), w kolejności – autor, instytucja, tematy:
1. dr Aleksandra Krupa-Ławrynowicz, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego; Antropologia Zmysłów – Sensoryczne Pejzaże Kulturowe – wykład,
2. dr Agata Stanisz, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; Antropologia dźwięku, Etnografia wizualna; Projekt Miasto 2: mentalny i wizualny wymiar przestrzeni miejskiej; Warsztaty etnologiczne III: Podcasting,
3. dr hab. Renata Tańczuk, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego; teoria kultury, kultura materialna,audiosfera, kolekcjonerstwo, psychospołeczny wymiar kultury, pejzaż dźwiękowy, sound studies.

Dostęp z 29.12.2015: www.usosweb.uni.lodz.pl; www.slawomir-sikora.net/wprowadzenie-do-antropologii-wizualnej; www.informatorects.uw.edu.pl/pl/courses/view?prz_kod=3502-FAKL350; www.usosweb.us.edu.pl.

Plan badań prywatnych muzeów mazowieckich był więc nadzwyczaj prosty. Chcieliśmy skoncentrować się na dokumentacji wizualnej oraz podjąć wizualny aspekt badanych działalności muzealniczych. Rozmyślnie, świadomie i z premedytacją postanowiliśmy zdystansować się do świata rzeczy i rzeczywistości kreowanej poprzez przedmioty (materialne i niematerialne), aby zająć się obrazem rzeczy muzealnych i muzealnej rzeczywistości. Przeprowadzenie pierwszej części badań, wymagało pewnego wysiłku w wyjaśnieniu uczestnikom, założeń metodologicznych i celu całego przedsięwzięcia: pozyskania danych wizualnych, udokumentowania obrazów i stanu świadomości wizualnej uczestniczących w procesie badawczym. Przygotowaliśmy zestawy zaleceń, skrupulatnie rozpisanych w punktach, wraz z zagadnieniami do uchwycenia podczas dokumentowania kolejnych miejsc, a w nich warstw wizualnych, które arbitralnie wyodrębniliśmy w podpunkty. Znalazły się w nim zagadnienia obejmujące zbadanie muzealnego decorum i muzealniczej ikonosfery. Celem pozostawało rozpoznanie myślenia o tym, jak człowiek ogląda, widzi i porządkuje świat według tego widzenia i wyobrażeń dotyczących widzenia. Chcieliśmy te myśli i refleksje udokumentować, jako wyrażone bezpośrednio poprzez poszczególne prezentacje, czyli konkretne zjawisko – muzeum. Dla unaocznienia tego procesu, skrót z kwestionariusza pytań (uproszczonego), który posłużył do zebrania części z danych wizualnych w terenie.

Ankieta badawcza (lustracja terenowa)
Badania wizualne muzeów prywatnych Mazowsza

Data sondażu:
Osoby ze strony muzeum biorące udział w sondażu:
Inni uczestnicy (rodzina muzealnika, obecni podczas lustracji terenowej sąsiedzi, itp.):

(proszę opisać wrażenia, obserwacje)

Muzeum (nazwa, miejscowość):

1. Lokalizacja muzeum:
a - miejscowość / region
(gdzie znajduje się miejscowość? jak wygląda okolica miejscowości, osiedla, wsi?)
b - lokalizacja / położenie w miejscowości
(gdzie znajduję się muzeum? jak wygląda najbliższa okolica?)
c - miejsce / budynek / otoczenie
(jak wygląda miejsce, w którym znajduje się muzeum? plac, budynek, najbliższe otoczenie muzeum?)
2. Wygląd muzeum:
a - otoczenie budynku

dalekie - sąsiedzkie (droga, zabudowania, okolica):
bliskie - (jak wygląda płot, brama, drzwi, otoczenie, chodniki, dojście, jak zaaranżowane):
b - budynek (wygląd, kolor, faktura, ilość pięter, wejść, typ zabudowy, wiek i ogólny stan techniczny):
c - jak wygląda wejście do muzeum? (bezpośrednio z ulicy? chodnik? czy jest szyld logo?):
d - czy muzeum zajmuje cały budynek, czy jest miejscem wydzielonym?
(budynek użyteczności prywatnej? publicznej? jeśli tak, czym się odróżniają - przestrzeń muzealna, a niemuzealna?):
e - układ i wygląd pomieszczeń (pomieszczeń / miejsc), ile, jakie pomieszczenia, jak wyglądają podłoga, sufit, okna?:
- jak zaaranżowane?
- kolory sali ekspozycyjnych
- układ pomieszczeń - wzajemne rozłożenie sali
- przejścia pomiędzy pomieszczeniami - drzwi, korytarze, (jak rozdzielana jest przestrzeń)
- czy są jakieś zabezpieczenia? (zamek, drzwi, barierki, ogrodzenie, ograniczenia, tabliczka, napis? inne?):
f - wygląd sali / pomieszczeń/ miejsc ekspozycyjnych, wielkość (szacowane rozmiary), urządzenie:
g - przestrzenie puste (puste ściany, puste pokoje, puste korytarze, dziury ekspozycyjne, puste gabloty, niezagospodarowane tereny).

3. Zbiory / kolekcje:
4. Wizerunki muzealników:
5. Wizerunki zewnętrzne (muzeum):
6. Miejsce/stanowisko pracy muzealnika:
7. Multimedia, media, film i zdjęcia:

Kwestionariusz był klasycznym narzędziem pomocniczym w badaniach, których podstawą jest obserwacja w terenie (realnym i wirtualnym) oraz dokumentacja z wykorzystaniem urządzeń rejestrujących, czyli banalnie aparatu fotograficznego, kamery video i dyktafonu. Zalecenia, a właściwie szczegółowy schemat tych rejestracji podzieliliśmy na dwie części:
1. rejestracja obrazów według schematu kwestionariuszowego [jak wyżej w punktach];
2. rejestracja swobodna, z wykorzystaniem własnych technik i obserwacji.

Efekty pierwszego sposobu przytaczamy w dalszej części publikacji, poprzez wybrane fragmenty z zapisów w kwestionariuszach, które wypełniali zarówno badacze, jak i zwiedzający (widzowie). Podobnie pokazujemy drugi sposób, opublikowany w ostatniej części pt. Aneks wizualny z archiwum badań. Równolegle wykonane zostały zapisy filmowe i dźwiękowe, które poza rolą ściśle dokumentacyjną, weszły w skład esencjonalnej, autorskiej wypowiedzi – pięciu filmów o muzeach prywatnych na

Mazowszu. Autor zdjęć i montażu, Paweł Heppner, przygotował wizualne nowele, w których starał się za pomocą filmowego języka, przekazać wyodrębnione wyżej zagadnienia badawcze [33]. Przedstawienie treści badań w formie obrazu było jednym z istotnych założeń badawczych. Siłą ograniczeń tekstualnych (!), możemy tylko odnieść się do wymienionych efektów, jako udostępnionych na stronach:
- Mazowieckie Obserwatorium Kultury (program Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie) [34],
- Muzea Prywatne (program prowadzony w ramach Ośrodka Badań Kulturowych, Fundacji Ari Ari) [35].

Pokrótce, autor filmów utrwalił obrazy wybranych miejsc i wrażenia wywołane ich zwiedzaniem. Sporządził wypowiedź utrzymaną w jednorodnej stylistyce, która znakomicie obrazuje różnorodne emocje, natężenia i proporcje przedmiotów i wrażeń z poszczególnych muzeów. Powstał film pokazujący pięć odmiennych wizualnie rzeczywistości, w których zarówno światło, kolorystyka, przestrzenne ułożenie i relacje miejsca, muzealiów i ich aranżacji, obrazowo ukazują badane miejsca, a jednocześnie wybrane zagadnienia badawcze. To zróżnicowanie sugestywnie wyłania się z obrazów, zarazem pokazuje jak nadawca komunikatu wizualnego tę rzeczywistość postrzega. Tym samym poprzez filmową wypowiedź, mamy możliwość podjęcia interpretacji danych, zarazem interpretowania unaocznionej rzeczywistości. Wstępne próby refleksyjnego spojrzenia na muzealne przestrzenie, prezentacje i wyobrażenia, zamieszczone zostały w poprzednich rozdziałach, jak i w raportach z badań prowadzonych w latach (2013-2015).

Ciekawym eksperymentem wizualnym i interpretacyjnym, jest porównanie kilku sposobów przedstawienia tego samego miejsca. Oczywiście, że kompetencje językowe, technologiczne decydują o formie komunikatu, ale i ujawniają jak dalece obrazowanie pozostaje spostrzeżeniem, które buduje wyobrażenie o danym miejscu, niekoniecznie będąc tego miejsca odwzorowaniem. Już sama analiza zdjęć fotograficznych, a filmowych (ruchomych), odsłania jeden z najciekawszych aspektów wizualności: zindywidualizowany odbiór, osobną percepcję, najczęściej budowaną zbiorowymi wyobrażeniami. W konfrontacji (ustalaniu) z innym widzem (opisującym, uczestnikiem), ujawnia cała niejednoznaczność tego co widać i tego co widzimy. Pozostaje za Josephem Conradem odpowiedzieć, że *„sens jakiegoś epizodu nie tkwił w środku jak pestka, lecz otaczał z zewnątrz opowieść, która tylko rzucała nań światło*" [36]. Próbowaliśmy pokazać ten fragmentaryczny aspekty obrazowania i jego przekazu, z próbą odpowiedzi na pytania: jak zaprezentować doświadczenie wizualne? za pomocą jakiego języka?

---

[33] Lista muzeów prywatnych, które zostały udokumentowane filmowo podczas badań w 2015: 1. Muzeum Neonu w Warszawie; 2. Muzeum Kurpiowskie w Wachu; 3. Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach, 4. Prywatne Muzeum Regionalne Bożeny i Wojciecha Prus-Wiśniewskich w Górze Kalwarii, 5. Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej.

[34] www.mazowieckieobserwatorium.pl/strefa-wideo.html

[35] www.muzeaprywatne.blogspot.com/2015/09/film-muzeum-prywatne-2015-wizualnie.html.

[36] J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. A. Zagórska, Wolne lektury 2015, akapit..9, www.wolnelektury.pl/katalog/lektura/conrad-jadro-ciemnosci.html.

z wykorzystaniem jakiego obrazu? w jaki sposób prezentowane? Obok wypełnionych ankiet z wybranych muzeów, publikujemy próby obrazowania, czy spojrzenia interpretacyjne, które przygotowała w swoich „wizualnych notatnikach" Monika Maciejewska. Jak głosi postulat charakteryzujący dociekania słynnego filozofa, Ludwika Wittgensteina, „*nie pytaj o znaczenie, pytaj o użycie*" [37], prezentujemy dalej kilka z technik badawczych, przekazujących obraz muzeów prywatnych na Mazowszu w 2015. Obrazowanie prezentowane jest przez twórców tych miejsc i widzów, bez względu na przyjmowaną, deklarowaną rolę: badacza systematyzującego wiedzę, czy zwiedzającego, niekoniecznie skupionego na analitycznych zaleceniach. Chcieliśmy tym sposobem pokazać kilka, z wielu możliwych sposobów przedstawienia badań wizualnych.

Warto jeszcze wspomnieć o wątku badań dotyczącym wrażeń, które odbierane są innymi, niż wzrok zmysłami. Z pewnością składają się w system wrażeń poznawczych, poddanych percepcji, zapamiętanych, następnie przetwarzany wyobrażeniami i rozumowo, w przedstawienie danej rzeczywistości (precyzyjniej - jej fragmentu). Zarówno ramy czasowe, jak i przyjęta metodologia, ograniczona do wizualnej części rozpoznawania rzeczywistości, zdecydowały o pozostawieniu sensorycznego (multi-sensorycznego) opisu jako następnego zadania do wykonania [38]. Zresztą o tyle trudnego do przeprowadzenia, że samo budowanie narzędzi teoretycznych i metodologicznych oraz przedstawienie wyników takich badań, wymagałoby także przygotowania badaczy, którzy mogliby rzetelnie podjąć sensoryczną etnografię muzeów. A to wymaga czasu i jak zapisał wspominany Ludwig Wittgenstein w Uwagach różnych: *Nie spiesz się!* [39].

Z obowiązku badawczego i sprawozdawczego, ostatnie zdania dla statystyki. Zapis liczbowy może posłużyć do zobrazowania / zilustrowania wyników badań etnograficznych, nie tylko pomocniczo. Jednocześnie pozwala ulokować wizualne spostrzeżenia, dotyczące stanu muzeów prywatnych na Mazowszu, zarejestrowanego w 2015 roku, w zupełnie innych przestrzeniach i wyobrażeniach, niż tutaj prezentowane. Od zestawień administracyjnych po ikonograficzne obrazy, sporządzone z algebry i geometrii.

---

[37] LTen postulat nie został sformułowany wprost przez Ludwiga Wittgensteina, rozpisany został na wiele uwag (aforyzmów) w *Traktacie logiczno – filozoficznym i Dociekaniach filozoficznych*. Jedno ze zdań, tropów tego postulatu: *„4.031 W zdaniu zestawia się pewną sytuację niejako na próbę. Zamiast mówić: to zdanie ma ten a ten sens, można by wręcz rzec: to zdanie przedstawia tę a tę sytuację."*, L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne,* tłum. Bogusław Wolniewicz, wydanie drugie, Warszawa 2000.

[38] Nurty antropologii kulturowej odwołujące się do multi-sensorycznych metodologii i ujęć refleksyjnych: antropologia audialna / dźwięku, antropologia smaku, antropologia dotyku, antropologia węchu.

[39] Wybór zapisków rozrzuconych po rękopisach Wittgensteina z lat 1929-1951, tytuł oryginalny: *Vermischte Bemerkungen*, wyd. 1977, przekład polski: *Uwagi różne*, tłum. M. Kowalewska, KR, Warszawa 2000.

Wszystkie badania prowadzone były od marca do grudnia 2015. Zakres metodologiczny obejmował:

1. bezpośrednie badania terenowe, wykonywane z użyciem narzędzi do dokumentacji wizualnej, uczestniczyło 5 badaczy, 18 muzealników, 15 muzeów,

2. badania grupowe (fokusowe), przeprowadzone podczas 4 spotkań bezpośrednich, uczestniczących łącznie 14 osób, 6 muzeów,

3. seminarium naukowe, w ramach którego przeprowadzone zostały badania grupowe (fokusowe), udział wzięło 8 badaczy, 28 muzealników, reprezentujących 19 muzeów prywatnych z Mazowsza.

Badania sondażowe i internetowe dotyczyły 35 muzeów.
Lustracja terenowa objęła 15 muzeów.
Wywiady pogłębione wykonano w 8 muzeach.
Dokumentacja filmowa sporządzona została w 5 muzeach.

Przeprowadzonych zostało łącznie:
8 wywiadów pogłębionych,
29 wywiadów sondażowych,
5 wywiadów grupowych.

W 2015 roku w formalny i nieformalny sposób działało w województwie mazowieckim 46 prywatnych muzeów.

Monika Maciejewska

Punkt widzenia w organizacji albo wizualny notatnik

> Pamięć. Kobieta w średnim wieku mająca na głowie, w charakterze przybrania, skrzynkę jubilerską albo puzderko pełne rozmaitych klejnotów; ubrana jest na czarno, pierwszymi dwoma palcami prawej dłoni szczypie się w koniec prawego ucha, lewą przytrzymuje czarnego psa [40].
> Cesare Ripa, Ikonologia

W jaki sposób przedstawić w publikacji materiał wizualny z badań? Pozostawić zdjęcia samotne, a może obdarzyć je opisem? Wykorzystać je jako ilustrację do tekstu? Próbować nadać w pełni autonomiczny sens? Grupować według kategorii tematycznych? Jeżeli tak, to jakich? Zastosować układ linearny (czy można w ogóle w publikacji książkowej uciec od niego?), a może coś na kształt mapy myśli? Mając w głowie te i inne pytania zdecydowałam się opowiedzieć o tym, co zobaczyłam podczas tegorocznych spotkań w muzeach prywatnych za pomocą kompozycji, będących zestawieniem: zdjęć muzeów, obrazów innych miejsc i epok, krótkich komentarzy i haseł. Zarazem można potraktować tę prezentację jako formę wglądu we fragment zgromadzonej podczas działań badawczych bazy danych. Słowa kluczowe są trzy. Pierwsze: *impresja*, a nie katalog rozumiany jako spis obiektów wybranego typu wraz z wyraźnie określoną klasyfikacją. Drugie: *kumulacja*, oddająca charakter zbiorów, muzeów prywatnych, pamięci i skojarzeń. Trzecie: *komunikacja* pomiędzy zaproponowanymi wizerunkami.

Przytoczony we wstępie Cesare Ripa, włoski pisarz i badacz sztuki żyjący na przełomie XVI i XVII wieku, próbował zgromadzić i opisać pojęcia ikonograficzne kluczowe dla swojej epoki w pracy pod wiele mówiącym tytułem: *Ikonologia albo Opis Wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i z innych miejsc (...) Dzieło tyleż przydatne, co i niezbędne Poetom, Malarzom i Rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar, afektów i namiętności ludzkich* [41].

---

[40] C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 2008, s. 308.

[41] T. Chrzanowski, *Ikonologia wedle Cesare Ripy*, [w:] portal opoka.org.pl, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/ikona.html [dostęp: 18.12.2015]

Spoglądanie na kolejne muzea, wystawy i kolekcje, aranżowane przez prywatnych muzealników, było poniekąd doświadczaniem „wizerunków wydobytych ze starożytności", a jeszcze dobitniej, było spoglądaniem na „świat widziadeł umysłu, zjaw intelektu", jak znakomicie uchwycił to w swojej recenzji polskiego wydania *Ikonologii* Tadeusz Chrzanowski [42].

Początkowo ten „wizualny notatnik" miał być wariacją na temat tzw. „tablic nastroju / inspiracji" (ang. *mood board*), wykorzystywanych przez tych, którzy chcą stworzyć większe lub mniejsze kolekcje wizerunków, oddających pewien nastrój lub ideę. Takie kolaże przygotowują zarówno architekci wnętrz i projektanci, jak i osoby przymierzające się np. do remontu kuchni czy zmiany stylu ubierania.

W grudniu 1927 roku niemiecki historyk sztuki, Aby Warburg (1866-1929), rozpoczął pracę nad *Atlasem Mnemosyne* [43]. Celem było stworzenie poruszającej wyobraźnię encyklopedii, tropiącej trwanie i wykorzystanie motywów wizualnych antyku w wiekach późniejszych, także tych współczesnych autorowi. To onieśmielające koncepcją dzieło, złożone było z 40 drewnianych paneli przysłoniętych czarnym płótnem, do których przypięto ok. 1000 obrazów zaczerpniętych z książek, gazet i życia codziennego. *Mnemosyne* to archiwum badacza, złożone z konstelacji elementów wizualnych, w którym *„nieskończona interpretacja zastępuje poszukiwanie ustalonego raz na zawsze znaczenia obrazu, sensu istniejącego poza nim, możliwego do odkrycia czy odszyfrowania"* [44].
W nawiązaniu do tych inspiracji przygotowałam wybór zdjęć z przeprowadzonych konfrontacji wizualnych, uzupełniając powstałe podczas badań prywatnych muzeów archiwum wizualne [45].

Znajdujący się na kolejnych stronach selektywny zbiór subiektywnych wrażeń jest swoistym zaproszeniem do zabawy w rozwiązywanie rebusów. Zamieściłam zestawienie, aby wskazać jeden z obszarów poszukiwań, powstających niczym gra skojarzeń, pozwalająca odkrywać fragment warstw znaczeniowych, które mogą wyłaniać się z prezentowanych materiałów wizualnych. Poniższe zdjęcia i wizerunki mają więc podwójną rolę: służą do opisania indywidualnych wrażeń i przeczuć, są też poszukiwaniem sposobu opisania refleksji dotyczących tworzenia muzeów i ich wizerunków.

---

[42] tamże.

[43] *Mnemosyne* to w mitologii greckiej uosobienie pamięci.

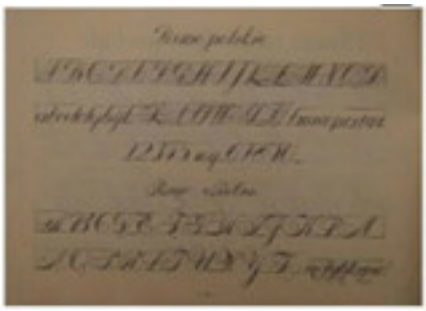
[44] A. Leśniak, Warburg i Ranciere. *Atlas Mnemosyne i nowoczesna historia sztuki,* [w:] portal www.obieg.pl, http://www.obieg.pl/teksty/7842 [dostęp: 10.12.2015].

[45] Szczególne podziękowania dla prof. Marka Krajewskiego i Waldemara Rapiora za zwrócenie uwagi na wagę tego typu archiwów. Badacze poświęcili im projekt pt. *Zobacz kulturę. Archiwum materiałów wizualnych z badań nad kulturą w Polsce*, Fundacja Malta, Fundacja Międzymiastowa oraz Instytut Socjologii UAM w Poznaniu.

I. Przejście [46]

Co może komunikować nam wygląd wejścia i wyjścia? Komu lub czemu poświęcona jest przestrzeń, do której wkraczamy lub którą opuszczamy? Jakiego kroju pisma użyto do wykonania napisu i czy to może coś oznaczać? Wreszcie, kto lub co czuwa nad trudnym momentem przejścia i czy ma to znaczenie apotropaiczne (gr. *apotropaion* – przedmiot chroniący przed złem)?

1



2

3

4

5

1. Wejście do Zachęty w Warszawie. Łaciński napis *Artibus* można tłumaczyć jako *Sztukom*. Dekoracja rzeźbiarska przedstawia personifikację sztuk. Źródło: Aw58, licencja CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons.
2. Wzór *Pisma polskiego* z opracowania Stanisława Bema. *Wzory pism do nauki i wykonywania*, op. S. Bem, Warszawa 1970, s. 4.
3. Wejście do Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej. Nad sentencją góruje Orzeł Biały (barwie białej odpowiada w heraldyce srebro). fot. Monika Maciejewska
4. Wejście do Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej. fot. Longin Graczyk
5. Wyjście z Warszawskiego Muzeum Chleba w Warszawie. Dwa lwy z ukoronowanym preclem w łapach to wizerunek z herbu Cechu Piekarzy. Źródło: Małgorzata Jaszczołt, fotografia wykonana podczas projektu: *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Badania nowej rzeczywistości kulturowej* (2012).

---

[46] Podział na trzy części: *Przejście, Widok na wiedzę i Osie mikroświatów* jest luźnym nawiązaniem do teorii obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa, które według badacza złożone są z trzech faz: wyłączenia jednostki ze społeczności, okresu przejściowego i ponownego włączenia do społeczności uczestnika obrzędu, zyskującego nowe cechy. Van Gennep uważał, że obrzędy przejścia (np. chrzest, inicjacja do stowarzyszeń) to *„sekwencje obrzędowe, które towarzyszą przechodzeniu z jednego stanu do innego, z jednego świata (w ujęciu kosmicznym lub społecznym) do drugiego"*. Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 45.

II. Widok na wiedzę

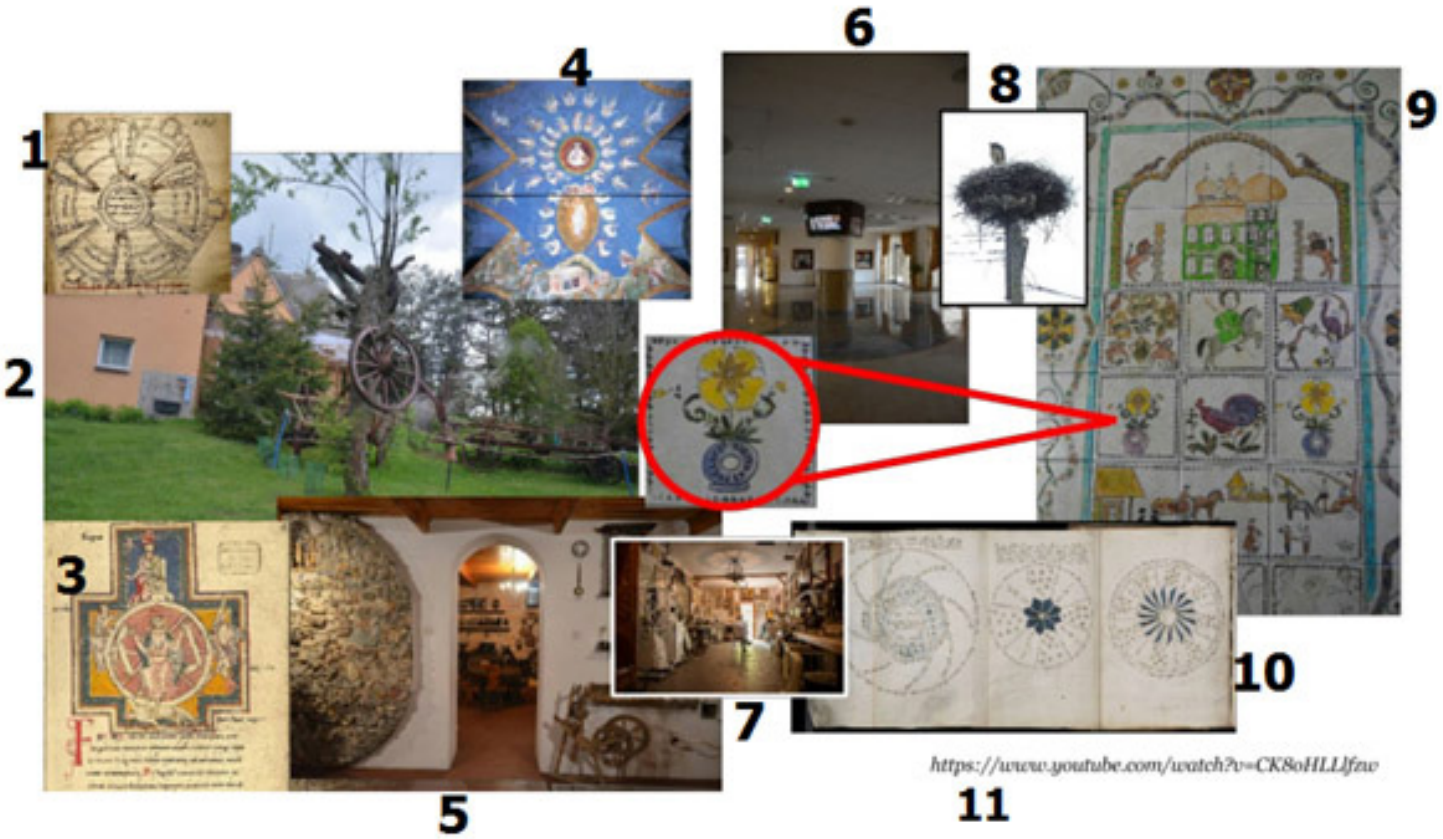
Trzy ciekawe zagadnienia: sprzęty i urządzenia domowe przeznaczone do eksponowania ważnych rzeczy, „nośniki" wiedzy poddawane zabiegom „dekoracyjnym" oraz kompresja przestrzeni, czyli miejsca i światy oglądane w miniaturze. Większość elementów znaczących przestrzeń publiczną gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, odnajduję na półce domowo-muzealnej szafki z książkami.

1. Dresuar. Źródło: L. Frederick, *Illustrated History of Furniture, From the Earliest to the Present Time*, http://www.gutenberg.org/etext/12254, za: Wikimedia Commons.
2. Szafka w kancelarii, Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej. fot. Monika Maciejewska
3. Domenico Remps, *Gabinet osobliwości*, lata 90. XVII w. Źródło: Wikimedia Commons.
4. Marynia przyglądająca się zabawkom. Źródło: A. Dumas, *Historya dziadka do orzechów / podług Aleksandra Dumasa ; ułożyła Wanda Młodnicka; z 138 drzeworytami P. Bertalla*, tłum. W. Młodnicka, Lwów [ca 1927], s. 41.
5. Zmiana wyglądu ikon systemowych. Źródło: http://www.pcformat.pl/Ikona-Start-i-nie-tylko---FolderIco-3-i-zmiana-wygladu-ikon-systemowych,a,4014,strona,2 (dostęp: 10.10.2015)
6. Udekorowane półki w tzw. własnym pokoju. Źródło: Leïla Sebbar, licencja GFDL lub CC-BY-SA-3.0, Wikimedia Commons.
7. Naklejki na obudowie laptopa (np. logo systemu GNU, logo przeglądarki Firefox). Źródło: Julie Anne Workman, licencja CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons.
8. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Źródło: Piotr VaGla Waglowski, Wikimedia Commons.
9. Tablica upamiętniająca J.Williama Fullbrighta w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Źródło: Szczebrzeszynski, Wikimedia Commons.

10. Biblioteka Muzeum Kurpiowskiego w Wachu.
fot. Monika Maciejewska

III. Osie mikroświatów

Część trzecia, kończąca, wracamy z „wyprawy". Koło, kręgi, rozeta, oś, punkt i centrum. Wizerunki powszechne, symbole uniwersalne. Natrafianie na nie może być wielką przyjemnością dla szukającego, z zastrzeżeniem, że czasem interpretacja patrzącego wykracza poza znaczenie (świadomie) nadane przez (wy)twórcę. Treści archetypiczne czy iluzja „grupowania" i odnajdywania sensów?



1. Ormiańska mapa Jerozolimy, 1589. Źródło: Wikimedia Commons.
2. Muzeum Kurpiowskie w Wachu. fot. Longin Graczyk
3. Koło fortuny z *Codex Buranus (Carmina Burana)*. Źródło: Wikimedia Commons.
4. Freski Bonifacia Bembo w Kaplicy Książęcej na Zamku Sforzów w Mediolanie, druga połowa XV wieku. Źródło: Wikimedia Commons.
5. Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii. fot. Longin Graczyk
6. Muzeum Ślimaka. Podłoga z mozaiką we wzór muszli ślimaka, układający się wokół kolumny z wyświetlaczami. fot. Monika Maciejewska
7. Warszawskie Muzeum Chleba. Żyrandol w formie koła. Źródło: fotografia Pawła Heppnera dla Mazowieckiego Szlaku Tradycji.
8. Gniazdo bociana. Źródło: Joymaster, Wikimedia Commons.
9. Piec huculski w Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce Radziejowickiej, znajdujący się w pomieszczeniu za sienią, przy schodach. fot. Monika Maciejewska
10. Manuskrypt Voynicha, początek XV wieku. Ilustracje przedstawiają diagramy przypominające obiekty astronomiczne. Źródło: Wikimedia Commons.
11. Link do zapowiedzi filmu Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją*. Jedna z pierwszych scen: bohaterowie, Adam i Eva kręcący się w rytm winylowej płyty. [dostęp: 10.12.2015]

Kilka słów na koniec

> Kilka dni po zdobyciu miasta zawędrowałem w miejsce dość ustronne i dostrzegłem mały domek foremnych kształtów, którego jak sądziłem nie odwiedził jeszcze żaden Francuz.
>
> Zdjęty ciekawością, zachciałem doń zajrzeć. Zastukałem do drzwi, ale wnet spostrzegłem, że nie są zaryglowane; pchnąłem je i wszedłem do środka. Wołałem, szukałem – nie było nikogo. Wydawało mi się, że wyniesiono stamtąd wszystkie cenne przedmioty [...]. Ale w kącie, na ziemi, dostrzegłem kilka zapisanych zeszytów; rzuciłem okiem na ich zawartość. Był to rękopis hiszpański; słabo znałem ten język, ale jednak na tyle, by pojąć, żem trafił na rzecz ucieszną [...] [47] .
>
> Jan Potocki, *Rękopis Znaleziony w Saragossie*

Opowieść w opowieści. Wątek nadrzędny, przeplatany innymi historiami. Groza, konsternacja i fascynacja. Tak rozpoczyna się powieść szkatułkowa (literacki gabinet osobliwości), której wspomnienie jest klamrą tego krótkiego przeglądu. Potencjalnie bez zakończenia, potencjalnie mogącego być rozwijanym w nieskończoność, bo takie są zalety gry skojarzeń i zabawy w interpretacje.

Odczytywanie znaków i niesamowitości. W publikacji podsumowującej pierwsze badania muzeów prywatnych (*Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Raport z badań* [48]), w rozdziale pt. *Heterotopia, hybryda, eklektyczność* zwracaliśmy uwagę na wszelkie elementy ekspozycji, które mogą nie pasować do wizji zwiedzającego, wykraczając poza przyjęte przez niego kategorie, budząc wrażenie „nieadekwatności" / „dziwności" / „fantastyczności". Przykładem może być pianino w Warszawskim Muzeum Chleba (teoretycznie nie związane z piekarstwem) lub macewa leżąca obok kamieni młyńskich w Skansenie Ziemi Sokołowskiej w Sokołowie Podlaskim (do 2015 muzeum prywatnym). Strategie postępowania wobec takich odczuć nadal zamykają się w wyborze pomiędzy oporem (odsunięciem, odrzuceniem, agresją, paternalizacją, czasem powierzchowną formą apoteozy), a znalezieniem klucza do interpretacji rzeczywistości przekraczającego nas samych, czego próbą była niniejsza praca.

---

[47] J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, op. F. Rosset, D. Triaire, tłum. A. Wasilewska, Kraków 2015, s. 30.
[48] Z całym raportem można zapoznać się na stronach:
http://issuu.com/ariarifundacja/docs/raport_muzea_prywatne [dostęp: 12.12.2015] lub
http://muzeaprywatne.blogspot.com/p/do-pobrania.html [dostęp: 12.12.2015].

ANKIETA 1

Muzeum Chleba, Warszawa

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region	b) lokalizacja / położenie w miejscowości
Prawobrzeżna Warszawa	Warszawska Praga. Dojście z jednej strony od ulicy Radzymińskiej, po drodze zarówno kamienice jak i bloki – szaro, smutno, bałagan; od drugiej strony przejazd kolejowy, stacja CPN, pustka budowlana; od trzeciej Mińska z Fabryką Trzciny i nowymi blokami (ale także kamienicami). Dochodząc do samego muzeum mijamy: zaniedbane kamienice, przedszkole, domy jednorodzinne.

c) miejsce / budynek / otoczenie

Muzeum mieści się przy jednorodzinnym domu Państwa Pozorków, gdzie działa także piekarnia i sklep. Znajduje się w przybudówce obok garażu, w której mieszkali kiedyś piekarze-pomocnicy.

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku

Okolica jest bogata w zróżnicowane budownictwo (patrz wyżej): kamienice, bloki, domki – o bardzo zróżnicowanym standardzie: lepiej i gorzej utrzymywane, stare, nowe. To połączenie starej Pragi z dzisiejszą, „modną" Pragą (niedaleka Fabryka Trzciny). Na samej Jadowskiej, po tej stronie ulicy, przy której znajduje się muzeum, widoczne są okolice przejazdu kolejowego z (chyba nieczynną) budką; dalej także domki jednorodzinne; sama ulica jest na uboczu.

Samo muzeum nie posiada bramy i płotu – wchodzi się wprost z chodnika (drzwi drewniane), przy drzwiach wejściowych nic nie ma: w okolicy przy piekarni są obiekty piekarskie na zewnątrz.

b) budynek

Muzeum mieści się w parterowej dobudówce przy jednopiętrowym domu jednorodzinnym z lat 70.XX w. z wysokim parterem (na dole jest sklep-piekarnia z wypiekami piekarni Pana Pozorka); tynk gładki, kolor beżowy. Bardzo widoczny jest ukwiecony balkon. Sam budynek – typu „kostka", architektura nie jest ciekawa. Stan techniczny – dobry (na pierwszy rzut oka).

c) Jak wygląda wejście do muzeum?

Wejście do muzeum bezpośrednio z chodnika – kostki. Przy muzeum wisi szyld „Warszawskie Muzeum Chleba", bezpośrednio nad drzwiami jest umieszczone logo cechu piekarskiego; po stronie lewej telefon, po prawej napis „Zwiedzanie gratis".

d) Czy muzeum zajmuje cały budynek, czy jest miejscem wydzielonym?

Muzeum zajmuje osobne 4 (różnej wielkości) pomieszczenia.

e) Układ i wygląd pomieszczeń – ile, jakie pomieszczenia, jak wyglądają: podłoga, sufit, okna?

Obiekty są zaaranżowane w sposób zróżnicowany w zależności od wielkości i kategorii: dawne dokumenty, fotografie, obrazy, rysunki, medale w większości są powieszone na ścianach, książki i czasopisma w biblioteczko-regałach, rzeczy: stoją na podłodze, na stołach, są w różny sposób zaaranżowane, np. na jednym ze stołów stoją rzeźby w takim układzie, by przedstawić opowieść „od ziarna do chleba".

Ściany białe, podłoga – kafelki ceramiczne w kolorze brązowo-kawowym (pierwsze 3 pomieszczenia) i klepka (ostatnie); okna prostokątne i okrągłe (stolarka drewniana) z firankami; sufit biały, gładki.

Układ sal amfiladowy: 3 po kolei i jedna po prawej.

f) przestrzenie puste

Brak; pusty jest jedynie sufit.

g) Wygląd sal / pomieszczeń / miejsc ekspozycyjnych, ich wielkość (szacowane rozmiary), wystrój:

Szacowane rozmiary sal: 40, 10, 10, 15 m kw.

Na pierwszy rzut oka obiektów jest dosyć dużo, są różnorodne, stoją na podłodze, na stołach, jedne na drugich, wiszą. Całość sprawia nieco wrażenie zarówno poukładania, jak i małego bałaganu ekspozycyjnego.

Zbiory / kolekcje

a) jakie przedmioty były pokazywane, wystawione, eksponowane?

Pokazywane są niemalże wszystkie obiekty, które zgromadził Marian Pozorek: narzędzia i sprzęt piekarski (maszyny i drobne urządzenia pomocnicze, kosze, worki, łopaty itd.); dokumenty i książki, obrazy, rysunki, fotografie; rzeźby.
Podział wydawał się być dokonany następująco: pierwsza sala – eksponowane obiekty piekarskie i rzeźby, druga i trzecia sala – aranżacje (np. wymurowana atrapa pieca piekarskiego), czwarta – przewaga dokumentów.

Generalnie:

- w sali pierwszej – „różnorodność" piekarska: maszyny, narzędzia, stół z rzeźbami;
- w drugiej dominował regał z książkami i czasopismami (ale były także np. łopaty, syfony na wodę);
- trzecia sala to próba aranżacji w narrację o powstawaniu chleba (dzieża, stolnica, piec);
- w czwartej królują dokumenty rozwieszone na wszystkich ścianach (fotografie, tableau piekarskie, chorągiew cechowa itd.), ale stoją także obiekty: skrzynie, maszyny do pisania.

b) Czy eksponaty były podpisane / opisane? Jeśli tak, to jakim sposobem?

Cześć obiektów miała podpisy w postaci wydruków na białym papierze przyklejonych do obiektów.

c) Czy ekspozycja składała się z jednorodnych przedmiotów?

Na ekspozycji były bardzo zróżnicowane obiekty z zakresu piekarstwa oraz kilka niezwiązanych (pianino, maszyna do pisania).

d) Który/e przedmiot/przedmioty były najciekawsze? Dlaczego?

W Muzeum Chleba jest tak dużo obiektów, że trudno jest wyłowić najciekawszy. Każdy jest interesujący. Bardzo trudno jest poddać je wartościowaniu.

e) Czy któreś przedmioty były szczególnie wyróżnione / eksponowane? W jaki sposób?

Brak wyróżnień dla poszczególnych obiektów.

f) Czy podczas lustracji terenowej pojawiły się wątki przekształcenia obiektów, eksponatów?

Sposób konserwacji polegający na malowaniu maszyn na kolor biały.

g) Czy występowały kontrastowe – także te zdradzające prywatny charakter – połączenia w ekspozycji?

Rzeźby Pana Pozorka ukazujące piekarzy (niewielkie – ok. 30 cm wysokości)

h) Czy zgromadzone w muzeum dokumenty, książki i inne materiały pisane można było przeczytać?

Tak

Wizerunki zewnętrzne

Czy widać było nazwę, logo, w ilu miejscach?

Przy muzeum - tabliczka „Warszawskie Muzeum Chleba" (patrz fotografie).

Multimedia, media, film i zdjęcia

Czy w muzeum prezentowane są fotografie?

Oprawionych dokumentów jest w muzeum bardzo dużo (najwięcej w ostatniej sali, ale wiszą porozrzucane „wszędzie"); są włożone pojedynczo lub grupowo do ramek, ale są także aranżacje fotografii (odbitki fotograficzne właścicieli muzeum lub inne związane z tematami piekarskimi, również z innych miejsc – np. Muzeum Chleba z Sankt Petersburga) naklejonych na plansze i oprawionych w ramy – element wystroju muzeum; w muzeum znajdują się także liczne inne aranżacje wycinków gazetowych, dyplomów, medali, rysunków; powieszone są nierówno, widać, że są dokładane w miarę przybywania – jest w tym nieco chaosu wystawienniczego. Zbiory papieru zajmują znaczny wycinek muzeum.
Elementem animacyjnym jest tablica z gumkami do pozostawienia rysunków dzieci, które odwiedzają muzeum.

ANKIETA 2

Muzeum Historyczno-Przyrodnicze „Pamiątka” w Izabelinie

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region	b) lokalizacja / położenie w miejscowości
Izabelin – mała miejscowość, niska zabudowa, w przewadze lata 60-te do 90-tych. Z dala od ulicy głównej (Al. 3 Maja) nowsze wille. Zielono. W pobliżu teren wojskowy. Nowoczesna duża poczta, nowoczesny ratusz.	Muzeum znajduje się w Szkole Podstawowej. Szkoła przy głównej drodze, w ruchliwym punkcie miejscowości. Szkoła to budynek z lat 70-tych. Duża, rozbudowana.

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku
Główna droga. Za szkołą las. Szkoła znajduje się jakieś 700 metrów od ratusza i poczty głównej, czyli nieoficjalnego centrum miejscowości. Wejście z holu głównego szkoły. Typowy budynek szkolny z lat 70. Brak bezpośredniego wyjścia na ulicę – barierki, płotki. Przed wejściem do budynku wybetonowany spory kawałek terenu.

b) budynek

Dwupiętrowy, w kolorach pastelowych. Ogólny stan techniczny – spełniający normy.

c) Jak wygląda wejście do muzeum?

Brak szyldu, brak informacji przy szkole. Wejście po schodach z holu głównego.

d) Jak wygląda układ pomieszczeń?

Jedno prostokątne, podłużne pomieszczenie. Podłoga z kamienia. Brak okien, pomieszczenie wysokie – sufit powyżej standardowej wysokości.

e) Jak wyglądają pomieszczenia zawierające ekspozycję?

Pomieszczenie niewielkie, jakieś 8 na 4 metry. Na ścianie ciekawe rozwiązanie wystawiennicze – płyta szklana z podczepionymi archiwalnymi zdjęciami. Pośrodku pomieszczenia (wzdłuż) stoi regał ekspozycyjny z gablotkami. Jest też aranżacja muzealna w końcu sali, ułożona na podłodze, oddzielona od reszty ekspozycji linką.

Zbiory / kolekcje

a) Jakie przedmioty są w muzeum pokazywane, wystawione, eksponowane?

Zdjęcia na modułach szklanych, broń w zaaranżowanym kąciku, pamiątki w gablocie (np. kastety). Są też przedruki zdjęć (wiszą na ścianach). Siatka maskująca.

b) Jak wymienione wyżej przedmioty były pokazywane, wystawione, eksponowane?

Tematycznie, zbiorowo. Szklane tarcze, na których powieszono zdjęcia, gabloty/regały ekspozycyjne. Zdjęcia były opisane – numerkami i legendami do numeracji. Broń wystawiono w osobnej części Sali.

Multimedia, media, film i zdjęcia

a) Czy w muzeum prezentowane są fotografie?

Są fotografie. np. ułan myjący w wodzie swojego konia.

Szczególne cechy

a) Czy jest coś, co szczególnie wyróżnia, charakteryzuje zwiedzane muzeum?

Fakt, że znajduje się ono w szkole.

ANKIETA 3

Kresy [przyp. red. Muzeum Kresów i Lwowa w Kuklówce Radziejowickiej]

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region	b) lokalizacja / położenie w miejscowości
Klukówka – wieś.	Odtworzony dworek ziemiański, zagroda, krajobraz wiejski.

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku
Sąsiedztwo wiejskie, droga piaszczysta, sosny, tzw. krajobraz mazowiecki, zagajniki maślakowe, posesje, gospodarstwa rolne wielki drewniany płot z dużych i grubych desek, ścieżka do dworku, drób staropolski typu gęsi, biegają konie, wszystko stylizowane na drobnoszlachecki zaścianek z między-wojnia, poczucie sztuczności.

b) budynek	c) Jak wygląda wejście do muzeum?
Przeniesiony drewniany szlachecki dworek kresowy 1x1, w niezłym stanie, ciemne drewno.	Wejście do dworku, stylizowane na oryginalne, dawne wejście.

d) Czy muzeum zajmuje cały budynek, czy jest miejscem wydzielonym?
Cały budynek z obejściem.

e) Układ i wygląd pomieszczeń – ile, jakie pomieszczenia, jak wyglądają: podłoga, sufit, okna?
Stylizowane na autentyczny dworek szlachecki, ale pozostawiające wrażenie nadmiaru: za dużo, za szczegółowo, nie do zniesienia na dłuższą metę, na pewno tak się nie mieszkało.

Zbiory / kolekcje

a) Jakie przedmioty są w muzeum pokazywane, wystawione, eksponowane?	b) Jak wymienione wyżej przedmioty były pokazywane, wystawione, eksponowane?
Wyposażenie starego dworku, książki, bibeloty, starocie, gadżety kresowe.	Częściowo tematycznie, ale sporo tez było improwizacji i przypadkowych aranżacji: nisza kawowa, biblioteka, salonik. Zaskakujące było nagromadzenie przedmiotów na małej przestrzeni, zaskakujące przenikanie się przestrzeni prywatnych i muzealnych..

ANKIETA 4

Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region	b) lokalizacja / położenie w miejscowości
Otrębusy – wieś.	Miejscowość przydrożna.

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku	b) budynek
Droga lokalna Warszawa – Żyrardów, okolica – zabudowania przydrożne, warsztaty, reklamy dużo starych pojazdów, pobocze niechlujne, bez parkingu.	Budynek dość chaotyczny, raczej zadaszenie z dawnym warsztatem w głębi – obecnie znajdują się tam biura.

c) Jak wygląda wejście do muzeum?

Budka z biletami, brama otwarta jak do warsztatu.

d) Jak wygląda układ pomieszczeń / miejsc?

Sprawia wrażenie improwizowanego, perspektywa w głąb, zadaszenia, trochę zabudowań.

e) Jaki jest wygląd sal / pomieszczeń / miejsc ekspozycyjnych?

Przestrzeń typu *open space*, częściowo zadaszona, częściowo nie, sprawia wrażenie chaosu.

Zbiory / kolekcje

a) Jakie przedmioty są w muzeum pokazywane, wystawione, eksponowane?

Samochody, motory, rowery – czyli pojazdy mechaniczne, itp.

b) Jak wymienione wyżej przedmioty były pokazywane, wystawione, eksponowane?

Częściowo tematycznie, ale sporo tez było improwizacji i przypadkowych w moim odczuciu aranżacji.

c) Jakie urządzenia i formy ekspozycyjne były zastosowane?

Wystawa plenerowa.

d) Czy eksponaty były podpisane / opisane? Jeśli tak, to jakim sposobem?

Brak podpisów.

e) Który/e przedmiot/przedmioty były najciekawsze? Dlaczego?	f) Czy któreś przedmioty były szczególnie wyróżnione/eksponowane? W jaki sposób?
Stare amerykańskie krążowniki szos.	Saturator.

g) Czy były jakieś nietypowe, zaskakujące przedmioty, zestawienia, ustawienia?
Manekin – nie znajduję uzasadnienia dla jego pojawienia się.

Szczególne cechy

a) Czy jest coś, co szczególnie wyróżnia, charakteryzuje zwiedzane muzeum?	b) Czy muzeum można do czegoś porównać, czy kojarzy się z jakimś zjawiskiem? Może filmem, obrazem, muzyką?
Chaos aranżacyjny.	„Zabirskie Point" i „Zamach na Kutscherę".

ANKIETA 5

Muzeum Neonów, Warszawa

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region	b) lokalizacja / położenie w miejscowości
Warszawa, zdecydowanie największe miasto w Polsce.	Soho Factory – to modne, artystyczne miejsce w tej części Warszawy, obrosłe już w swoje punkty: pracownie artystów, biura architektoniczne, galerie, restauracje, przestrzenie wystawiennicze i Muzeum Neonów mieszczące się w dawnej fabryce „Juty" z wewnętrznym belkowaniem (budynek z czerwonej cegły). http://www.sohofactory.pl/content/historia http://www.sohofactory.pl/

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku

Muzeum znajduje się wewnątrz kompleksu Soho Factory (patrz wyżej) z „rozrzuconymi" na dosyć dużym terenie pofabrycznymi budynkami mieszczącymi obecnie różne lokale i usługi.

Samo muzeum znajduje się na końcu głównej asfaltowej drogi, ale w pobliżu innych budynków. Można dojść drogą główną lub klucząc pomiędzy innymi budynkami. Drzwi oryginalne – metalowe.

b) budynek

Budynek pofabryczny (XIX w.) z czerwonej cegły, z elementami metalowymi (drzwi techniczne); okna szprosowe.
Budynek jednokondygnacyjny, stan techniczny – dobry.
http://www.sohofactory.pl/content/historia

Wejście do muzeum bezpośrednio z wewnętrznej ulicy w SOHO FACTORY.
Na szczytowej ścianie budynku widnieje logo muzeum, na ścianie frontowej baner z napisem „Neon Muzeum".

c) Czy muzeum zajmuje cały budynek, czy jest miejscem wydzielonym?

Muzeum zajmuje cały budynek fabryczny, tworzący jedną halę.

d) Układ i wygląd pomieszczeń – ile, jakie pomieszczenia, jak wyglądają: podłoga, sufit, okna?

- projekt scenograficzny Davida Hilla (współwłaściciela muzeum) jest wyczuwalny. Widać, że muzeum zostało zaaranżowane wg przemyślanej koncepcji, z podziałami przestrzeni;

- kolory sal ekspozycyjnych – tło czarne;

- układ pomieszczeń, wzajemne rozłożenie sal – brak sal. Podziały z płyt, pełniących funkcje wystawiennicze i dzielących przestrzeń: wejście i kontuar z pamiątkami, strefa odpoczynku (fotele, stolik), przestrzeń wystawiennicza – „drogi" – szlaki, które można przejść wg własnego życzenia, nie ma znaczenia, który szlak obierze zwiedzający. Może zacząć od historii neonów i historii muzeum i przejść na ekspozycję albo na odwrót;

- przejścia pomiędzy pomieszczeniami - drzwi, korytarze, (jak rozdzielana jest przestrzeń) – przestrzeń podzielona płytami tworzącymi ścianki i otwarte przejścia do poszczególnych stref ekspozycji; tworzy dwie główne „poziome" ulice (+ jedna przy wejściu) i 2 „pionowe" przy szczytach budynku.

e) przestrzenie puste

Przestrzeń jest dosyć szczelnie wypełniona, puste przestrzenie (pozbawione neonów) są niewielkie i czekają na kolejne zdobycze.

Zbiory / kolekcje

a) Jakie przedmioty są w muzeum pokazywane, wystawione, eksponowane?

Neony – na ścianach lub ściankach (część świeciła, część nie, niektóre posiadały tylko metalowe szkielety), kolekcja podzielona wg tematów: neony dworcowe, neony restauracyjno-spożywcze i przemysłowe. Układ ten nie był konsekwentny i różne neony mogły się znaleźć w różnych ścieżkach (najprawdopodobniej po pierwotnym podziale nowe eksponaty są dokładane tam, gdzie jest miejsce). Na końcu każdej ścieżki znajdował się neon „główny", widoczny z daleka.

b) Jak były pokazywane, wystawione, eksponowane?

Ściany z płyt w kolorze czarnym pełniące funkcję etalażu.

c) Jakie przedmioty i w którym miejscu były pokazane?

W okolicy wejścia znajduje się część wprowadzająca – teksty / informacje
o historii neonów i historii muzeum neonów oraz kilka neonów na ścianach budynku.
Neony znajdują się po przekroczeniu „bariery" ścian z informacjami wewnątrz, są osadzone na płytach na różnych poziomach, a także powyżej.

d) Czy eksponaty były podpisane / opisane? Jeśli tak, to jakim sposobem?

Obiekty miały informacje w postaci drukowanych tabliczek, pełniących funkcję podpisów.

e) Czy ekspozycja składa się z jednorodnych przedmiotów?

Tak – zdecydowanie.

f) Który/e przedmiot/przedmioty były najciekawsze? Dlaczego?

Najciekawsze to te, które zachowały się w mojej pamięci, np. neon *Szanghaj*. Ale ciekawe dla mnie są także te, które mają ciekawą czcionkę lub interesujący element graficzny (jak kot w butach przy sklepie obuwniczym). Jednak Muzeum Neonów to takie miejsce, gdzie wszystkie obiekty są interesujące, budzą przyjemne wspomnienia – dla mnie zachwyt dziewczynki z prowincji, która przyjeżdżała do

rodziny w Warszawie. Każdorazowo zachwycałam się warszawskimi neonami, które należały wtedy dla mnie do „ładniejszego" świata stolicy. Czyniły świat nieco „bajkowym" i sprawiały przyjemność wizualną. Mój zachwyt ówczesną Warszawą (lata 70/80. XX w.) w dużej mierze spowodowały neony.

g) Czy któreś przedmioty były szczególnie wyróżnione / eksponowane? W jaki sposób?

Neon z Syrenką z Warszawskiej Biblioteki (umieszczony w głównej alejce).

h) Czy podczas lustracji terenowej pojawiły się wątki przekształcenia obiektów, eksponatów?

Naprawa neonów, mająca na celu przywrócenie funkcji świetlnej (ale nie zawsze, ponieważ taki zabieg jest kosztowny, dlatego nie wszystkie neony świecą).

i) Czy zgromadzone w muzeum dokumenty, książki i inne materiały pisane można było przeczytać?

Tak – teksty do wystawy oraz książki.

Wizerunki zewnętrzne

a) Czy widać było nazwę, logo, w ilu miejscach?

W jednym, na samym budynku muzeum. Rakietka wpisana w okrąg, w kolorze czerwonym - na szczytowej ścianie budynku muzeum.

b) Czy były dostępne pamiątki, przedmioty pamiątkowe, foldery / ulotki itp.?

Wydawnictwo albumowe właścicielki, Ilony Karwińskiej, z neonami oraz gadżety nawiązujące do stylistyki lat 70.XX w.: kubki (jak z baru), biżuteria szlifowana z dawnego porcelitu (z widocznymi rysunkami, np. Społem, itd.), torby z napisem z akcji zainstalowania neonu na moście „Miło Cię widzieć".

Podświetlone logo sponsora RWE nad kontuarem z kasą i pamiątkami, przy wejściu.

ANKIETA 6

Muzeum Kowalstwa
Przy Grobli 84
02-749 Warszawa

Lokalizacja muzeum

a) miejscowość / region

Warszawa, woj. mazowieckie

b) lokalizacja / położenie w miejscowości

Muzeum znajduje się na terenie dzielnicy Mokotów (na granicy z Ursynowem), w Dolinie Służewieckiej Ulica Dolina Służewiecka, Potok Służewiecki, trawnik, blok.

c) miejsce / budynek / otoczenie

Nieduży plac obsiany trawą (wygląda jak zielony punkt) i nieduży drewniany budynek kuźni
Ulica Dolina Służewiecka, przystanek autobusowy, ścieżka rowerowa, trawnik, Potok Służewiecki, szutrowa droga, drzewa, z tyłu blok.

Wygląd muzeum

a) otoczenie budynku

Przestronnie na pierwszym planie (poza blokiem, który stanowi tło muzeum)

brak ogrodzenia, wejście bezpośrednio z istniejącej uliczki, prowadzącej do Potoku Służewieckiego – brak aranżacji.

b) budynek

Budynek drewniany (deski) pokryty ciemnobrązową bejcą, budowany 'na zrąb', parter z poddaszem; okna z kratami kowalskimi, zaopatrzone w okiennice; budynek malowniczo pokryty bluszczem
rok powstania ok. 1999
stan - dobry.

c) jak wygląda wejście do muzeum?

Z uliczki i chodnika na teren muzeum, „wydzielony trawą".

d) Czy muzeum zajmuje cały budynek, czy jest miejscem wydzielonym?

Muzeum zajmuje cały budynek kuźni (ale to pomieszczenie dwu-funkcyjne, przeznaczone także do pokazów). Na poddaszu jest kącik muzealnika (+ biblioteka, archiwalia, zdjęcia, stół do pracy).

e) Układ i wygląd pomieszczeń?

Muzeum – kuźnia jest zaaranżowane tak by służyło także jako kuźnia (jest kotlina
z miechem, kowadło na środku, stó z narzędziami pod ścianą, a w różnych miejscach wiszą eksponaty – przykłady wyrobów kowalskich)

- kolory sali ekspozycyjnych,
- naturalny kolor drewna,

- układ pomieszczeń - wzajemne rozłożenie sal,
- jedno pomieszczenie 30 m^2, na górze drugie,

- powierzchnia jest dosyć gęsto wypełniona.

Zbiory / kolekcje

a) Jakie przedmioty są w muzeum pokazywane, wystawione, eksponowane?

Obiekty związane z rzemiosłem kowalskim – narzędzia i wyroby;
Narzędzia służące do pracy leżały w kotlinie, pozostałe w różnych miejscach: na ścianach, na stole (wisiały, leżały, stały – w zależności od rodzaju obiektu, np. kowadła stały, szczypce wisiały, młoty leżały).

b) Jak były pokazywane, wystawione, eksponowane?

Pojedynczo – kowadło – jedno z ważniejszych narzędzi kowala, pojedynczy jest też miech, używany do zasilania kotliny, ale też np. krzyż z pobliskiego kościoła św. Katarzyny, wózek na półce przy kotlinie

o okuwanych kołach (także stoją pojedynczo na zewnątrz: kowadło, kierat, pługi)

Zbiorowo – np. zespół kłódek i zamków
wielkość małe / duże – brak takiego podziału
przedmioty specjalne? wyróżnione? – kowadło na środku jak w prawdziwej kuźni
tematycznie – do pewnego stopnia (podział na narzędzia i eksponaty, które nie są w muzeum odrdzewiane, a więc pokryte nalotem rdzy – w większości wypadków)

c) Jakie urządzenia i formy ekspozycyjne były stosowane?

Gablota – brak
Regał – brak na dole w części ekspozycyjnej
Szafa – brak, są szafki zabudowane na to czego nie ma na ekspozycji (nie zagląda się do nich)
Pólka - na poddaszu są niskie półki na książki oraz rodzaj półki przy kotlinie (piecu kowalskim)
Tablica - brak
Banery - brak
Plakaty - brak
Ściany – tak, obiekty są umocowane bezpośrednio na ścianach
Podłoga – podłoga jest względnie wolna od obiektów, poza najważniejszym kowadłem na pniu
sufit – umocowane na belkach konstrukcyjnych i podwieszane pod sufitem
sprzęt multimedialny? monitor, głośniki? - brak
aranżacje inne – duży stół kowalski do przechowywania narzędzi; ławki, półki przy ścianach

d) Jakie przedmioty i w którym miejscu były pokazane?

Podziały to: narzędzia kowalskie na jednej ze ścian (kleszcze, szczypce, kowadła – szparongi, gwintownice itd.); zamki i kłódki na małej ściance; duże obiekty na zewnątrz – kowadło kierat, pługi; na poddaszu książki i fotografie (na ścianach); pozostałe obiekty są w różnych miejscach dolnego pomieszczenia muzeum, najczęściej przymocowane do ścian; ale też jest półka na której stoi kilka obiektów (np. wózek, beczka); aranżacja ma przypominać prawdziwą kuźnię i panuje w niej porządek

e) Czy eksponaty były podpisane / opisane? jeśli tak, to jakim sposobem?	f) czy ekspozycja składał się z jednorodnych przedmiotów?
Nie.	Tak, bardzo konsekwentnie były obiekty związane z rzemiosłem kowalskim.

g) Który/e przedmiot/przedmioty były najciekawsze?	h) Czy któreś przedmioty były szczególnie wyróżnione/eksponowane?
Kapliczka przed muzeum z bardzo małym krzyżykiem giętym z drutu, ponieważ pomyślano o tym, żeby krzyż mógł „złapać" błękit nieba.	Poza wspomnianym kowadłem – nie odnosi się wrażenia, że jakiś obiekt jest szczególnie wyeksponowany (może jeszcze poza krzyżem z kościoła św. Katarzyny umocowanym do belki konstrukcyjnej).

UWAGA: muzeum jest przystosowane dla osób niepełnosprawnych
Posiada stronę internetową: www.muzeumkowalstwa.pl

Seminarium Muzea Prywatne Wizualnie - podsumowanie

18 września 2015, Mazowiecki Instytut Kultury

Seminarium zaplanowane zostało jako dyskusje z przedstawicielami prywatnych muzeów z terenów Mazowsza. Tematem przewodnim były o sfera wizualna muzeów i muzealniczej działalności. Rozmowom towarzyszyły wystąpienia ekspertów oraz pokaz filmów autorstwa Pawła Heppnera, przygotowanych w ramach badań wizualnych. W ramach seminarium odbyły się badania grupowe (fokusowe), zogniskowane na pytaniach:
Co wpływa na wygląd ekspozycji? Co determinuje przestrzeń muzeum? Jak muzealnik oddziałuje na kolekcje i sposób jej prezentowania? Dlaczego wystawy, przestrzenie, kolekcje, wizerunek - muzeum prywatnego są postrzegane jako przypadkowe, chaotyczne, zbiorowiska? Czego brakuje muzealnej przestrzeni, kolekcjom, wystawom, wizerunkom i jeśli tak, to jak to zmienić?

Rozmowy z kilkuosobowymi grupami muzealników przeprowadzili i dokumentowali:

1. Piotr Gebała, Tyflokom, Radom – przystosowanie przestrzeni muzealnej, mediów, stron internetowych dla osób niepełnosprawnych;
2. Paweł Heppner, MediaSchool.pl, Warszawa – wizualizacja przestrzeni; filmowanie i fotografowanie;
3. Małgorzata Jaszczołt, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie – budowanie kolekcji;
4. Monika Maciejewska, Fundacja Ari Ari – przestrzeń wirtualna;
5. Ewa Majdecka, Centrum Cyfrowe Projekt:Polska – tworzenie relacji z instytucjami, podmiotami;

6 Joanna Tabaka, Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie – animacja publiczności muzealnej na przykładzie Dni Seniora CSW;

7 Ola Tubielewicz, Akademia Sztuk Plastycznych w Warszawie – aranżacja przestrzeni wystawowej.

A udział w spotkaniach wzięli:

Bożena i Wojciech Prus-Wiśniowscy – Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii
Iwona i Paweł Zaniewscy – Muzeum Oręża i Techniki Użytkowej w Kobyłce
Agata Sobczak – Muzeum im. Zofii i Wacława Nałkowskich „Dom nad Łąkami" w Wołominie
Mariusz Niewiedzielski – Muzeum 2 Korpusu Polskiego w Józefowie
Karina Kowalska – Muzeum Nurkowania Przy Stowarzyszeniu Warszawski Klub Płetwonurków
Henryk Słowikowski – Skansen w Kamieńczyku
Janina i Stefan Siek – Izba historyczna w Sieciechowie
Artur Winiarski – Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornej
Wiktoryn Grąbczewski – Muzeum Diabła Polskiego „Przedpiekle" w Warszawie
Tadeusz Barankiewicz – Muzeum Wsi Garwolińskiej w Woli Rębkowskiej
Marcin Ołdak – Społeczne Muzeum Ziemi Tłuszczańskiej w Tłuszczu
Krzysztof Geudek – Lokalne Muzeum Techniki Wojskowej i Cywilnej w Markach
Marek Hałas, Daria Andrzejewska – Muzeum Stolarstwa i Biskupizny w Krobi
Marcin Florek – Muzeum Ziemi Miechowskiej
Roman Kuzelyak – Muzeum Gwizdka w Gwizdałach
Leon Palesa – Stowarzyszenie Wiatraki - Galeria w Krajobrazie

Koordynacja seminarium
Stefania Hrycyk-Kubat, Longin Graczyk (Fundacja Ari Ari)
Marcin Śliwa (MIK w Warszawie)

Piotr Gębała

Dostępność muzeów prywatnych dla osób niepełnosprawnych.
(podsumowanie badań fokusowych)

Zadawane pytania i przykładowe odpowiedzi:

1 Czy Państwa obiekt jest dostosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych?

- *Nie, ponieważ nie było takiej potrzeby, gdyż na przestrzeni 5-6 lat muzeum odwiedziła tylko jedna osoba na wózku inwalidzkim.*
- *Nie, ponieważ nigdy nie odwiedzały mnie takie osoby, więc nie widzę powodu.*
- *Obiekt nie może być dostosowany do osób niepełnosprawnych ze względu na zbyt małą przestrzeń wystawienniczą.*
- *Osoby niepełnosprawne ruchowo mogą odwiedzać muzeum, pod warunkiem, że ktoś pomoże im wjechać pod stromy wjazd / pokonać kilka schodków przy wejściu.*
- *Tak, ale tylko na zerowym poziomie, na wyższych / niższych poziomach wymagana jest pomoc silnej osoby.*
- *Tak, tylko aby wjechać na piętro windą należy pokonać najpierw parę schodków z pomocą do datkowej osoby.*
- *Wydaje mi się, że tak.*

2 Proszę opisać, w jaki sposób obiekt jest dostosowany do osób niepełnosprawnych.

- *szerokie alejki*
- *winda*
- *pomoc osoby oprowadzającej*
- *wystawa na zewnątrz*
- *w jednym przypadku opisy powiększone z kontrastem (sic!)*

3 Czy muzeum odwiedzają osoby niepełnosprawne wzrokowo? Czy jest ono dostosowane do potrzeb takich osób?

- *Nie.*
- *Bardzo mało takich osób nas odwiedza. Nie jest przystosowane ze względu na małą przestrzeń.*
- *Tak, odwiedzają nas osoby niewidome. Dajemy im możliwość dotykania większości eksponatów.*
- *Zdarzają się, jednak opisy w Braille'u są bardzo kosztowne.*

4 Czy muzeum odwiedzają osoby niepełnosprawne słuchowo? Czy jest ono dostosowane do potrzeb takich osób?

- *Nie.*
- *Jeszcze nas nie odwiedzali. Jak możemy przystosować muzeum do ich potrzeb?*
- *Zdarzyło się. Nie jest przystosowane, zawsze są z osobą tłumaczącą.*

5 Czy posiadają Państwo stronę WWW? Jeżeli tak, to może chociaż ona jest dostosowana do osób z dysfunkcją wzroku lub słuchu?

- *Nie posiadamy.*
- *Mamy, ale nie jest dostosowana.*
- *Mamy, ale nie wiemy, jak można dostosować.*
- *Tak, jest ona podstroną strony Urzędu Gminy. Czy Urząd nie powinien zapewnić dostępności swojej strony do osób niepełnosprawnych?*

6 Czy wiedzą Państwo o tym, że strony administracji rządowej i samorządowej powinny być dostępne do osób niepełnosprawnych?

- *Nie.*
- *Tak, i wiemy, że łamiemy tym samym prawo.*

7 Czy widzą Państwo potrzebę dostosowania muzeum do potrzeb osób niepełnosprawnych? Czy chcą Państwo uczestniczyć w procesie dostosowywania swojego muzeum i jego wizytówki w Internecie do potrzeb takich osób?

- *Tak, oczywiście.*

Dla większości osób pierwsze wyobrażenie osoby niepełnosprawnej to osoba na wózku inwalidzkim. Większość muzealników w miarę możliwości stara się dostosować muzea do tak rozumianej niepełnosprawności, jednak często ze względu na niewielką ilość dostępnej przestrzeni dostosowanie to jest realizowane minimalistycznie lub polega na organizowaniu wystaw na otwartej przestrzeni.

Prezentowane muzea w większości są niedostosowane do osób z dysfunkcją wzroku, czy słuchu. Osoby niepełnosprawne wzrokowo mogą jedynie słuchać opisów wystawianych kolekcji, niektórych mogą dotykać. Zwiedzanie w zróżnicowanej pod względem dysfunkcji grupie mija się z celem. W kilku przedstawianych obiektach osoby niesłyszące nie mają możliwości skorzystania z ekspozycji bez pomocy własnego tłumacza – przy eksponatach brak nawet opisów tekstowych.

Większość badanych nie widzi sensu wychodzenia z wystawą naprzeciw osobom niepełnosprawnym, gdyż nie mają świadomości liczebności tej grupy lub nieświadomie sądzą, że osoby niepełnosprawne nie mają potrzeby uczestniczenia w tego typu wydarzeniach. Paradoks polega na tym, że osoby niepełnosprawne nie mając informacji o dostosowaniu obiektu do ich potrzeb, mogą uważać, że obiekt nie nadaje się do zwiedzania dla osób z ich dysfunkcją, więc go omijają.

Żadna ze stron internetowych muzealników nie była tworzona z myślą o osobach niepełnosprawnych wzrokowo czy słuchowo! Większość osób nie widzi potrzeby takiego dostosowywania, pozostałe nie wiedzą, w jaki sposób można ułatwić odwiedzanie ich strony WWW osobom niepełnosprawnym. Brak także świadomości, że dużo osób (przecież nie tylko niepełnosprawnych), zanim zdecyduje się odwiedzić obiekt muzealny, poszukuje informacji o nim w Internecie. Strona WWW to wirtualna wizytówka. Brak informacji o dostępności danego obiektu na stronie czy nawet samo jej niedostosowanie w większości przypadków świadczy o braku udogodnień dla osób niepełnosprawnych. Dlaczego więc miałyby tam przychodzić?

Przeciwstawmy się kulturowemu wykluczeniu osób z dysfunkcjami! Każdy z nas może się przecież znaleźć w takiej sytuacji.

Małgorzata Jaszczołt

Budowanie kolekcji. Co było pierwsze w kolekcji: przedmiot czy idea?

(podsumowanie badań fokusowych)

Muzea powstają na skutek różnych ludzkich impulsów, doświadczeń, przeżyć, tęsknot, potrzeb, chęci działania i dzielenia się. Powstają z marzeń ich właścicieli o tym, by te impulsy, przeżycia, tęsknoty, potrzeby zamienić w namacalny, materialny byt, który pozwala przywoływać przeszłość i kreować teraźniejszość. Materia bywa różna: a to hełm, a to obraz, kuferek dziadka, pamiątka przywieziona z podróży, książka. Każda z nich pojedynczo i w zbiorze tworzą swoje narracje.

Ale każde muzeum ma swoją osobistą historię powstania. Czasami pierwsza jest idea, myśl, która pojawia się w głowie kolekcjonera, czasami pierwsza jest materia – rzecz. Najczęściej to przedmioty z przeszłości, które doznają nobilitacji w spojrzeniu właściciela. To im przypisuje się największą wartość. Są naznaczone czasem i historią, niosą w sobie ładunek fragmentu życia, wycinka lokalnej lub ogólnej historii. Zawsze – dzięki głosom właścicieli –przemawiają.
Najczęściej jest tak: idea spotyka sprzyjające okoliczności, dające możliwość rozwoju kolekcji.

Muzeum II Korpusu, Józefów, Mariusz Niewiedzielski

Muzeum powstało z potrzeby i impulsu Mariusza Niewiedzielskiego, by zrobić coś dla szerszej społeczności, by działać w obszarze edukacji historycznej. Założyciel sam jest spadkobiercą warszawskich losów – część rodzina zginęła w Powstaniu Warszawskim, ojciec był harcerzem. Taka spuścizna i uwikłanie w historię przybliża do niej.
Decyzja o założeniu muzeum była w pełni przemyślana i świadoma. Posiadanie muzeum stwarza, dzięki zabytkom, pamiątkom historycznym, dobre pole do działań edukacyjnych.
Profil muzeum, dedykowanego II Korpusowi, jest też poszerzany o szersze konteksty, o technikę, o to jak ludzie żyli – a poszerzanie tematyki i oferty dokonuje się pod wpływem zwiedzających i we współpracy z nimi. I to jest najlepszy przykład na to, jak odbiorcy kształtują miejsce, do którego przychodzą.

Właściciel jest otwarty na informację zwrotną, potrafi słuchać. Muzeum II Korpusu – być może w efekcie tej obustronnej otwartości na współpracę –jest muzeum wyważonym, edukacyjnym i partycypacyjnym.

Muzeum Diabła Polskiego „Przedpiekle", Wiktoryn Grąbczewski

(druga kolekcja sztuki związanej z postacią diabła na świecie – ponad 1800 obiektów)

W przypadku pana Wiktoryna Grąbczewskiego historia zaczęła się od rodzinnego miasta –Łęczycy, która „diabłem stoi" i od nauczycielki języka polskiego, profesor Grodzkiej, która zaraz po wojnie, kiedy muzeum w Łęczycy było rozgrabione, zachęcała swoich uczniów, by w każdą niedzielę siadali na rowery, jeździli po wsiach i zbierali wszystko, co zostało wykonane przed 1939 rokiem – oraz jak najwięcej ludowych opowieści. W regionie łęczyckim najwięcej legend jest o diable Borucie i to on był największą inspiracją, najpopularniejszym z rodziny diabłów.
W głowie pana Wiktoryna Grąbczewskiego zaczęła rozkwitać myśl, żeby te legendy i opowieści zbierać, zapisywać, żeby one nie umknęły. Myśl o zbieraniu kolekcji i założeniu muzeum pojawiła się jeszcze w szkole średniej, kiedy pan Grąbczewski nabył pierwszy okaz do swojej przyszłej kolekcji. Z biegiem czasu zaczął gromadzić postaci diabła (głównie rzeźby ludowe, ale nie tylko), i tak powstała kolekcja 1800 obiektów, polskich diabłów w pakiecie z opowieściami. Najlepiej, jeśli dana postać dała się utożsamić z legendą. Ważna dla założyciela stała się także popularyzacja miasta przez legendy i opowieści, przekazanie w świat jego folkloru, związanego z potraktowanym z przymrużeniem oka diabłem, który nierozłącznie jest z człowiekiem.

Muzeum Etnograficzno – Historyczne w Kamieńczyku, Henryk Słowikowski

Henryk Słowikowski zbierał różnorodne precjoza od wczesnej młodości, ale podstawowe zainteresowanie to siodła ułańskie oraz uprzęże, to wszystko, co związane z koniem i jeździectwem. A od konia poszło dalej... Założyciel ma wszechstronne zainteresowania i wszechstronną kolekcję. Zbiera „dla swojej duszy i z potrzeby, żeby uchronić przed zniszczeniem". Nie ma rozróżnienia na gorsze i lepsze rzeczy, nie ma wartościowania, wszystko zasługuje na ratunek. Każdy przedmiot ma swoją wartość i cenę – wszystko, co dawne. Pan Słowikowski od dawna był pasjonatem etnografii , który chce uchronić zabytki ze swojego regionu. A potem było muzeum. Od milenijnego roku 2000.

Prywatne Muzeum Regionalne, Bożena i Wojciech Prus -Wiśniewscy

Państwo Wiśniewscy gromadzili, najpierw osobno, pamiątki od dzieciństwa i wczesnej młodości, a potem wspólnie – eksponaty zdobywane podczas wspólnego życia. Potrzeba, a nawet poczucie obowiązku utworzenia muzeum wykrystalizowało się w nich, kiedy okazało się, że pagórek

dominikański w Górze Kalwarii zwany „Syjonem", którego są właścicielami od 1970 roku, kryje w sobie ciekawą przeszłość. Niegdyś stały tu zabudowania klasztorne i kościół dominikański, było tu także miejsce pochówku. Państwo Prus – Wiśniewscy uznali, że godną placówką dla uczczenia tego miejsca będzie muzeum – i założyli je, z szacunku dla rodzaju ludzkiego oraz ze względu na głębię historyczną miejsca, w którym mieszkają.
Przywożą pamiątki z podróży (byli w ponad 40 krajach), książki, przedmioty użytku codziennego, pamiątki historyczne i regionalne. Eksponaty mówią, mają swój życiorys. Założyciele zapełnili przestrzeń koktajlem obiektów, ale przedmioty zostały podzielone tematycznie. Doradcami merytorycznymi byli pracownicy muzeów (z Państwowego Muzeum Archeologicznego i Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie oraz Stanaszek i Czubaszek). Zbierania daje Państwu Wiśniewskim radość, a muzeum przynosi dochód... duchowy.

Villa Fleur, Artur Winiarski (kurator)

Kolekcjoner Marek Roefler, zafascynowany szkołą paryską, artystami, którzy byli nieobecni w polskiej przestrzeni wystawienniczej w latach 90.XX w. mając nadwyżki finansowe, kupował od lat 90.XX w. we Francji obrazy, nie myśląc początkowo, że utworzy muzeum. W polskiej przestrzeni prywatne muzea sztuki są rzadkością. Myśl o podzieleniu się kolekcją wyniknęła z podróży i inspiracji amerykańską działalnością filantropijną osób, które posiadają kolekcję i postanowiły się nią podzielić (m.in. Muzeum Oskara Geza).
W roku 2006/2007 został zakupiony budynek, którego przeznaczeniem było upublicznienie kolekcji. Muzeum istnieje od 2010.
Obecnie trwa szósta wystawa monograficzna, a jako, że od założenia muzeum preferencje kolekcjonerskie Marka Roeflera zmieniły się, kolekcja ewoluuje. Część obrazów nie nadających się do profilu muzeum została sprzedana lub czeka na nabywcę. Kolekcjoner koncentruje się wyłącznie na obrazach, które wpisują się w bieżącą agendę muzeum. Kolekcja jest opracowywana naukowo. To, co jest podawane ludziom, musi być opisane. Obiekty, które są pokazywane, są rzetelnie opracowane i udokumentowane, także dla bezpieczeństwa zbiorów. Powstał szczegółowy program kolekcjonerski, program działań wystawienniczych – zebrana kolekcja obrazów jest po to, by była pokazywana.
Kolekcja rozwija się cały czas, ale kolekcjoner jest uzależniony od rynku antykwarycznego. Rytm kolekcjonowania zależny jest od okazji, a kolekcjoner poszukuje coraz lepszych okazów.

Izba historyczna w Sieciechowie, Janina i Stefan Siechowie

www.izbasieciechow.pl

Janina i Stefan Sieciechowie są lokalnymi patriotami. Zajęli się promocją pięknej, bogatej historii Sieciechowa. Wszystkie przedmioty, całe bogactwo pochodzi z wiejskich strychów.

W swoim muzeum prezentują obiekty najrozmaitsze – od narzędzi krzemiennych, poprzez ceramikę biskwitową, polewaną, aż do czasów współczesnych. W Muzeum znaleźć można zainscenizowane ścieżki tematyczne „Od ziarenka lnu po wyroby", w stodole „Od ziarenka do bochenka". Są też pokoje urządzone w stylu lat 30/40 XX w. i 60/70 XX w. (dostępne jako pokoje do wynajęcia).
A wszystko zaczęło się późno, na emeryturze. Stefan Sieciech jest pasjonatem historii i chciał ją szerzyć dalej. Przyświecał mu cel: edukacja młodzieży. Niestety, miejscowe szkoły rzadko przychodzą. Za to przyjeżdżają inni, z dalszych stron.

Społeczne Muzeum Ziemi Tłuszczańskiej, Marcin Ołdak

Początki muzeum to rok 1983, Towarzystwo Przyjaciół Ziemi Tłuszczańskiej i nauczyciel Kulesza, regionalista rzeźbiarz, poeta, który jeździł po wioskach spisując lokalną historię. Zbierał także wiejskie utensylia, atrybuty wiejskiego życia codziennego, fotografie. I od niego się zaczęło. Od lat 90.XX w. muzeum zajmuje się wielki społecznik. Misja muzeum to dokumentacja lokalnej historii oraz propagowanie jej wśród lokalnej społeczności – zachowywanie tradycji (zbiory muzeum, działalność dokumentacyjna) i kultywowanie jej wśród mieszkańców Tłuszcza.
W muzeum znajdują się wystawy stałe oraz organizowane są liczne wystawy czasowe.
Muzeum, istniejąc od 30 lat, wpisało się w społeczność Tłuszczan. Ludzie przynoszą do niego swoje pamiątki. Muzeum jest budowane przez wspólnotę. Stanowi nieodłączny element „smutnej tłuszczańskiej rzeczywistości", w której niewiele dzieje się w kulturze. To miejsce z powodzeniem pełni rolę kulturotwórczą. Dodaje kolorytu, jest wizytówką miejsca. Kolekcja jest w tym muzeum równorzędna z działaniami społecznymi, warsztatami, itd.
Członkowie towarzystwa to przede wszystkim ludzie starsi, dlatego, aby nastąpiła płynna wymiana pokoleniowa, dobrze byłoby angażować więcej młodych ludzi, aby dzięki ich innowacjom przyciągali kolejnych młodych i tworzyli nowe inicjatywy, budując zarówno kolekcję, jak i niezbędny potencjał społeczny. W SMZM mieszkańcy nie są „klasycznymi" widzami muzealnymi, a pełnoprawnymi, współtworzącymi miejsce uczestnikami – podmiotem.

Muzeum Stolarstwa i Biskupizny w Krobi, Fundacja Ziemi Krobskiej, Marek i Monika Hałas

Kolekcjonerstwo to rodzinna tradycja rodziny Hałasów (ojciec i wujek byli kolekcjonerami, choć jako zawód uprawiali stolarstwo).
W 2009 roku, po zamknięciu należącej do rodziny fabryki mebli, powstała Fundacja Ziemi Krobskiej, która powołała muzeum In situ – jedyne w swoim rodzaju w Polsce miejsce muzealne gotowe do wszczęcia produkcji. Wszystkie maszyny są sprawne. W ostatnich latach celowo nie dokonywano zmian technologicznych.

Muzeum mieści się w starej fabryce mebli powstałej w latach 20.XX w. i jest jedynym muzeum stolarstwa w Polsce z kompleksem budynków zachowanym w miejscu powstania. Nie można tu mówić o zbieraniu kolekcji, ponieważ to, co jest daje pełny obraz wyposażenia i działania takiej fabryki. Przedmioty sięgają poł. XIX w., część została przeniesiona z innej, starszej fabryki. Są tu przedmioty nawarstwione, warstwy rodzinne siedliska rodzina zasiedziałej od pokoleń.
Kolekcja muzealna związana związana jest z Biskupizną, przedmioty pochodzą z kolekcji prywatnych. Marek Hałas odziedziczył majątek rodzinny. Jest historykiem sztuki. Postanowił zmierzyć się z rodzinnym dziedzictwem poszerzając je o dziedzictwo lokalne. Stworzył otwarta inicjatywę prywatną pod patronatem prof. Rajmunda Teofila Hałasa. Zainspirowany muzeami w Anglii, Niemczech, Francji, gdzie można „przyjść, zwiedzić , zrobić" z własnej rodzinnej spuścizny stworzył wyjątkowe miejsce. W muzeum – fabryce odbywają się rodzinne warsztaty rękodzielnicze, np. stolarskie czy ceramiczne. Dodatkowo założyciel, jako historyk sztuki, prowadzi renowacje przedmiotów zabytkowych.
Ma ogromny szacunek do rzemieślniczych wytworów i ten szacunek chce wpajać innym poprzez edukację muzealną. *„Rzemieślnik ma takie podejście, że w każdym przedmiocie widzi trud i pracę uważa to za istotną wartość; etos pracy rzemieślnika, przekaz pokoleniowy, trud pracy (...) w każdym przedmiocie widać trud i pracę – CZŁOWIEKA".*

Muzeum Ziemi Miechowskiej w Miechowie

(muzeum samorządowe)

Muzeum istnieje od 3 lat, jako kontynuacja muzeum PTTK , powstałego w roku 1908 roku. Jego siedzibą jest poddany renowacji budynek, w którym mieścił się Zakon Bożogrobców. Spuścizną po tamtym muzeum są obiekty przejęte ze skarbca poklasztornego. Muzeum ma ambicje łączenia tej spuścizny historycznej, związanej z zakonem Bożogrobców i wydarzeniami historycznymi – wielkiej historii – z małą historią ludzi mieszkającej w Ziemi Miechowskiej, ich świętami i codziennością.

Muzeum Nałkowskich w Wołominie

(muzeum samorządowe, biograficzne)

Pomysł powstania muzeum w Wołominie, w dawnej willi Nałkowskich, rodzi się jeszcze w latach 50.XX w., kiedy Zofia Nałkowska i jej siostra Hanna żyją. Pomysłodawcą, inicjatorem był „przypadkowy" lokator domu, w którym przed wojną mieszkała Zofia Nałkowska, Jerzy Surowcew – domeldowany w roku 1945. Surowcew zaprosił Nałkowską i zaraził ją tym pomysłem, ale wtedy muzeum miało być poświęcone Wacławowi Nałkowskiemu, wybitnemu geografowi. Kiedy w 1954 roku Zofia umarła, pomysł został zmodyfikowany. W 1976 gmina odkupuje od właściciela dom. Idea Surowcewa ciągle żyje. Księgozbiór Zofii Nałkowskiej (ponad 200 książek) przekazano do Biblioteki Narodowej. W latach

50-70.XX w. muzeum nie powstało, ale powstał komitet. W latach 80. XX w. powraca idea powstania muzeum, by w końcu – w roku 1992 –nastąpiło jego otwarcie.
Materia, na której można było budować muzeum, to księgozbiór Nałkowskiej. Ponadto znajduje się w nim portret Wacława Nałkowskiego, kilka pamiątek, są meble z epoki, ale to nie jest umeblowanie oryginalne. Oryginalna jest substancja domu – XIX-wieczna. Muzeum zachowuje klimat domu rodzinnego.

Stowarzyszenie Wiatraki Kultury, Leon Palesa

Muzeum stowarzyszenia nie jest oficjalną instytucją. Założycielom przyświecał cel zgromadzenia jak największej liczby przedmiotów, zachowania lokalnej tkanki materialnej powiatu wołomińskiego, autentyków: „Są muzea wirtualne, coraz mniej jest autentyków. Autentyk daje dużo większe wrażenie wizualne i poznawcze. Ma zachowane detale, kolor. Ogromne pieniądze wydawane są na rekonstrukcje, które pogarszają stan rzeczy. Dają złe wyobrażenie rzeczywistości". Według Leona Palesy brakuje świadomości społecznej w obszarze zachowywania cennych eksponatów. „Eksponat oryginalny powinien być ceniony najwyżej. Powinno się zatrzymywać stare przedmioty. Umykająca przeszłość, tracenie gruntu tożsamości, zbyt szybki proces zmian stwarzają ogromne niebezpieczeństwo społeczne. Zatrzymując przeszłość – zrozumieć ją i łatwiej wejść w teraźniejszość. Podejście do przeszłości winno być świadome. W przeszłość należy patrzeć wnikliwie. A siła tkwi w tradycji".
W latach 60 i 60.XX, kiedy chłopi zaczęli się przenosić do miasta, „samo się gromadziło". Najpierw był proces „zatrzymywania" tych rzeczy, a dopiero potem – zbierania.
Tak w 2000 roku zostało założone stowarzyszenie „Wiatraki Kultury", które postawiło sobie za cel ochronę lokalnej tożsamości materialnej i mentalnej.

Muzeum Nurkowania, Warszawa, Karina Kowelska

Historia Muzeum Nurkowania to trochę historia osobista Kariny Kowelskiej. Zapisała się na studiach do klubu nurkowego, ale ze względu na zdrowie mogła zająć się jedynie historią nurkowania i tłumaczeniem książek z tej dziedziny. Zwiedzając muzea nurkowania w świecie doszła do wniosku, że można stworzyć takie muzeum w Warszawie. Zaczynała od 5 przedmiotów: pompa, hełm, aparat do oddychania pod wodą, skafander, buty ciężkie nurka klasycznego. W chwili otwarcia muzeum (2006 r.) było ich 180, a obecnie – 1200. Pozyskiwano je pocztą pantoflową. Jako oficjalną cezurę dla powstania obiektu, ustalono rok 1980 (kiedy można było kupić wszystko) – chodziło o sprzęt własnej produkcji, przykłady zaradności nurków. Około 20% stanowią depozyty. Są też unikaty z zagranicy i wyjątkowe obiekty, związane z indywidualnymi historiami. Kilka eksponatów muzeum dobyło wymieniając się z innymi.
W 2008 r. muzeum warszawskie otrzymało Międzynarodową nagrodę THE NAUTIEK TROPHY, przyznawaną przez brytyjskie Stowarzyszenie Miłośników Historii.

Muzeum Techniki Wojskowej i Cywilnej w Markach, Krzysztof Gendek

Asumptem do powstania muzeum był , znaleziony w wieku lat siedmiu u dziadka na Targówku, hełm z Powstania Warszawskiego. On rozpalił wyobraźnię pana Krzysztofa, a dziadek uzupełnił ją swoimi opowieściami (był w wojsku rosyjskim). Później były karabiny wykopywane w lesie w wieku 10 lat.
Ta pasja do militariów trwała, aż przerodziła się w muzeum, które powstało w roku 2012. Krzysztof Gendek wciąga też do tej pasji syna. Swoich eksponatów poszukują głównie na bazarach.
Muzeum to jedynie przerobione z komórki pomieszczenie, które nie spełnia potrzeb metrażowych Krzysztofa Gendka (część obiektów jest na zewnątrz).
Muzeum pokazuje, jak silny impuls z dzieciństwa może być zaczątkiem trwającej przez całe życie pasji.

Prywatne Muzeum Tadeusza Barankiewicza w Woli Rębkowskiej, Tadeusz Barankiewicz

Muzeum zakiełkowało w głowie Tadeusza Barankiewicza kiedy znalazł kuferek swojego dziadka z jego kroniką i zapisem – „życzeniem moim jest, żeby kolejne pokolenia wpisywały historię rodzinną". Wtedy postanowił spełnić życzenie dziadka. Był też zew osobistej tęsknoty za pamiątkami rodzinnymi, których z powodu pożaru domu w 1953 nie posiadał. Musiał swoją własną historię odtwarzać z rzeczy należących do innych rodzin.
Z jednej strony pojawiła się tęsknota za przedmiotami – pamiątkami, z drugiej – zobowiązanie do opisywania historii rodzinnej. I tak od roku 2007 działa w Woli Rębkowskiej Prywatne Muzeum Tadeusza Barankiewicza.
W roku 2015 założyciel, niezmordowany w wyszukiwaniu lokalnych zabytków nobilitujących codzienność oraz szerzeniu szacunku dla nich, pomógł stworzyć Izbę Pamięci i Historii Gminy i Wsi Wola Rębkowska w siedzibie OCHP, na którą składają się dary społeczności. Wydał także książkę „Gmina i wieś Wola Rębkowska na przestrzeni 600 lat" wspólnie ze Stanisławem Kotem (2014).

Muzeum Oręża i techniki Wojskowej, Kobyłka, Iwona i Paweł Zaniewscy

Ich zapał do kolekcjonowania zaczął się od przeglądania starych książek. Potem zaczął ewoluować: dołączyła broń i cywilne przedmioty. Kolekcjonerzy zbierają stare przedmioty z okresu przełomu XIX i XX w. i do końca II wojny św. przeszukując aukcje w Internecie.
Najpierw jest przedmiot, potem okres historyczny, następnie „dopasowanie" do kolekcji. A jeśli natrafią na coś, co jest warte zachowania – rozbudowują kolekcję o kolejny wycinek, rozszerzają w przypadku „spotkania" z wartościowym przedmiotem. Organizatorzy Fundacji „Eksponat". Ich marzeniem jest większa przestrzeń dla muzeum.

Monika Maciejewska

Granica

> 67. obejrzyj swój pokój późnym wieczorem, gdy trudno już rozróżnić barwy – a potem zapal światło i namaluj, co wcześniej ujrzałeś w półmroku. – Jak się porównuje barwy na takim obrazie z barwami pomieszanymi w półmroku? [49].
> Ludwig Wittgenstein

Niniejsza wypowiedź jest próbą zapisania części z „wrażeń", które powstały podczas tegorocznych badań wizualnych muzeów prywatnych województwa mazowieckiego. Jednocześnie jest także próbą interpretacji, poprzez rozmowy poza czasem i poza miejscem, z twórcami i tekstami kultury.

Tematem przewodnim jest zagadnienie: co widać „na progu" muzeum prywatnego - w zjawiskach, których nie można zdecydowanie przypisać do sfery (poza)muzealnej. Poszukując tego co wizualne, zarówno w przestrzeni, materialności, jak i wyobrażeniu. Będzie to więc także wypowiedź o przestrzeni, w której coś jest pokazywane i którą widać w rzeczywistości.

Przestrzeń liminalna

Arnold Van Gennep zaproponował teorię rytów przejścia, którą następnie rozwinął Victor Turner. W ujęciu Van Geneppa proces rytualny, który towarzyszy ludziom i społecznościom podczas zmian stanu lub miejsca, złożony jest z trzech faz: oddzielenia, fazy liminalnej (łac. *limen* - próg), ponownego włączenia.
O liminalności tak pisał Victor Turner:
„Atrybuty liminaności, czy też liminalnych person („ludzi progowych") muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają, wyślizgują z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany

[49] L. Wittgenstein, *Uwagi o barwach*, tłum. B. Baran, Warszawa 2014, str. 25.

i pozycje w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne to ni to, ni owo; nie są ani tu, ani tam, ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustanawianymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremoniały." [50]

„Limen" to stan pośredni wymykający się strukturze i prostym definicjom. Śledząc dyskusje i reakcje związane z muzeami prywatnymi, wyrażane przez: środowiska muzealników (prywatnych, samorządowych i państwowych), prawników, badaczy, władze, społeczności lokalne, wyraźnie widać, że tym instytucjom nadawane są atrybuty liminalności. Zarazem muzea prywatne próbuje się oswoić klasyfikacją i definicjami, które raczej te muzea marginalizują [51].

Szczególnie skupię się na „topografii" muzeum prywatnego, szukając tego, co widać w przestrzeniach „pomiędzy" muzeum, a światem zewnętrznym.

I. Przedsionek

Pytanie podstawowe: gdzie zaczyna i kończy się przestrzeń muzeum prywatnego? W którym momencie możemy mówić o tym, że dane miejsce jest już „muzeum"? Od którego momentu można je porównywać z bliższą lub dalszą okolicą, szukając zarówno punktów stycznych, wizualnej kontynuacji, jak i zaburzeń obrazowych schematów, wychwytywanych przez nasz wzrok?

Spróbuję wytyczyć hipotetyczne linie demarkacyjne. Zdawałoby się, że w przypadku muzeów nie-prywatnych powinno to być łatwiejsze zadanie. Spójrzmy na Muzeum Narodowe w Warszawie. Stojąc na rondzie im. gen. Charles'a de Gaulle'a i patrząc w stronę Wisły, muzeum jest już w polu naszego widzenia, a my jesteśmy w polu jego oddziaływania, jednak nadal nie jesteśmy w muzeum. Przekraczając bramę instytucji, intuicyjnie czujemy, że jesteśmy na jej terenie, ale czy jesteśmy już w muzeum? Wchodząc do budynku, jesteśmy w muzeum, ale czy oglądamy ekspozycję?

Przestrzenie obce i niedostępne, skryte przed wzrokiem, znajdziemy w większości muzeów: prywatnych, publicznych, samorządowych. To co niedostępne, znajdujące się „za ladą", wysoko na szafce, w gabinecie dyrektora albo torebce mamy, kusi i może być uświęcone. W większości muzeów prywatnych, poza miejscami przeznaczonymi dla zwiedzających, są też takie, które zamieszkują (niekiedy okresowo) właściciele, gdzie panuje zasada „mój dom jest moją twierdzą". Miejsca, w których zauważamy ślady „naturalnego" życia rodzinnego i codziennego, część z nas intuicyjnie nie zaklasyfiku-

---

[50] V. Turner, *Proces rytualny*, w: *Antropologia widowisk*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 122.

[51] Przykładowo: Czy muzeum prywatne to muzeum, a może tylko kolekcja? Czy muzeum z nieuzgodnionym statutem może używać nazwy muzeum? Więcej na ten temat w publikacji pt. *Muzea prywatne, kolekcje lokalne. Raport z badań*, www.ariari.org/images/stories/raport_muzea_prywatne.pdf.

je jako przestrzeni publicznej przeznaczonej do oglądania [52]. Inni natomiast rozumiejąc muzeum jako miejsce w pełni przeznaczone do zwiedzania, będą przekraczali granice przestrzeni wskazanych przez właścicieli do pokazywania, także tych ściśle prywatnych, wyraźnie oddzielonych od funkcji muzealnych. Twórcy Muzeum Kurpiowskiego w Wachu wykorzystują do separacji między innymi drewniane płotki: *„Część domową mamy oddzieloną stanowczo. Teren jest jakby nasz tutaj... prywatny, gdzie nie mogą zwiedzający wejść".* Bywa jednak, że zwiedzający naruszają zasady i wchodzą. Żartobliwie „rozgrywa" dwuznaczność przestrzeni prywatnych (np. domowych) i publicznych (np. muzealnych) Aleksandra Biniszewska, jak w swojej opowieści o początkach Muzeum Lwowa i Kresów:

Przyjechał tutaj, już niestety nieżyjący, mój przyjaciel, wielki polski rzeźbiarz, Tadeusz Łodziana, wszedł do nas, chodził po każdym pomieszkaniu i mówił: „Olu, jestem pierwszy raz od sześćdziesięciu lat w prawdziwym lwowskim pomieszkaniu. Tu musi być muzeum". I tak przez półtora roku, razem z Jerzym Janickim, namawiali nas do otwarcia tu muzeum. Tak naprawdę namawiali nas, żeby z domu prywatnego zrobić dom publiczny. [53]

Choć piętro dworu, w którym znajduje się Muzeum Lwowa i Kresów przeznaczone jest tylko i wyłącznie dla domowników, to użytkują oni także parter, który jest pokazywany zwiedzającym. Jest to działanie świadome. Gospodarzom zależało bowiem na tym, aby nie tworzyć z muzeum preparatu lub dekoracji, ale żyjący byt, będący kontynuacją, co przestało istnieć po II Wojnie Światowej. W tym przypadku, przeznaczenie przestrzeni parteru budowane jest przez kontekst odwiedzin i zapewne towarzyszące temu sygnały delimitacyjne charakterystyczne dla wejścia w daną sytuację.

Poszukiwanie wyraźnych granic wielu muzeów prywatnych, zwłaszcza tych, gdzie mieszkają właściciele, jest działaniem skazanym na niepowodzenie. Rozwiązania można szukać w analogiach z *sacrum, profanum a sacrofanum*. W tym ostatnim „świętość" i „świeckość" może występować równocześnie, „granica między nimi jest czysto umowna, ma więc charakter liminalny" [54]. Podział zależy raczej od indywidualnego odczytania. Więcej, zakładając, że przestrzeń nie jest jednorodnym monolitem, a „świętość" może być poddawana koncentracji, są miejsca typu *sancta santorum* (łac. święte świętych, np. w kościele katolickim będzie to *tabernaculum*), być może są też „museum museorum". Muzealność zintensyfikowana w konkretnych punktach (np. na wystawie) i rozpływająca się w kasach, podwórkach, muzealnych kawiarniach.

---

[52] Używam słowa „naturalne" w opozycji do „zrekonstruowanego" intencjonalnie życia codziennego. W tym rozumieniu „naturalna" będzie pozostawiona przez domowników szczotka, ale już nie szczotka jako manifestacja tego jak żyło się „dawniej".
[53] Wywiad kwestionariuszowy w Muzeum Kresów i Lwowa, w ramach badań *Muzea Prywatne 2015. Wizualnie.*
[54] J. Sieradzan, *Sacrum i profanum czy sacrofanum? Przemiany w rozumieniu sacrum we współczesnym świecie*, w: Lud (2006), t. 90, s. 16.

II. Krajobraz

Połączenie tego co psychiczne i tego co materialne, odnaleźć możemy w teorii wyobraźni Kosslyna, *„której konkluzją jest, iż stosowane w przeszłości podziały na percepcję wzrokową, wyobraźnię i świadomość jako obszary rozłączne nie są już w żadnym stopniu uprawnione"*[55]. Podróż. Zanim fizycznie zjawimy się w danym muzeum, zazwyczaj przygotowujemy się do wizyty. Sprawdzamy informacje, z mniejszą lub większa uwagą, oglądamy strony internetowe, filmy, materiały fotograficzne. Pytamy znajomych, słuchamy relacji. Budujemy w sobie wstępne wyobrażenie danej instytucji. Bywa, że jest to proces obudowany dużą dozą namysłu, innym razem przebiega poza świadomością. W końcu, wybieramy środek transportu. Nawet jeżeli pominęlibyśmy ten etap, to nie unikniemy drugiego: widoków napotkanych w podróży i konfrontacji z krajobrazem, w którym zanurzona jest instytucja.

> Soho Factory przyciąga osoby, które często wiedzą o tym miejscu, mają pierwotnie jakieś informacje, bo to jest jednak Grochów, Praga Południe, okolice Dworca Wschodniego. Miejsce nie leży na głównym szlaku turystycznym Warszawy. Większość zwiedzających to osoby, które albo wiedzą o terenie albo też o muzeum czytały. Informacja o muzeum jest na bardzo wielu blogach podróżniczych, czy w prasie podróżniczej, więc też turyści z zagranicy często umieszczają muzeum i Soho na swojej liście miejsc do odwiedzenia, ale oczywiście też zdarzają się przypadkowe osoby, które odwiedzają jakiś sklep czy idą do restauracji i spacerując po okolicy trafiają tutaj właśnie, do nas do muzeum,
> mówił Witold Urbanowicz, rzecznik prasowy Muzeum Neonu w Warszawie [56].

Korzystając z pojęcia, będącego częścią badań nad strukturą utworów dramatycznych, do momentu rozpoczęcia zwiedzania, mamy do czynienia ze pewnego rodzaju *ekspozycją*. Tematyka zostaje zarysowana, dokonuje się wprowadzenie bohaterów na „scenę", jak i ukazują się obrazy, które stanowić mogą o dalszym odczytaniu napotkanych elementów wizualnych. Państwo Bziukiewicze z Muzeum Kurpiowskiego w Wachu opowiadali mi o przyjezdnym, który nie zdecydował się na zwiedzanie, bo wygląd bramy muzeum, nie odpowiadał wyobrażeniu, które sobie zbudował. O atrybutach okolicy pisze także Izabela Poniatowska w artykule pt. *Muzea prywatne a architektura*:

„Tego typu placówki mogą – i powinny, jak sądzę – stanowić o kolorycie lokalnym. Niech przykładem będzie chociażby niewielkie prywatne Muzeum Kowalstwa, mieszczące się na warszawskich Stegnach

---

[55] D. Folga-Janiszewska, Muzeum: Fenomeny i problemy, Kraków 2015, s. 92.

[56] Wywiad kwestionariuszowy w Muzeum Neonu, w ramach badań *Muzea Prywatne 2015. Wizualnie.*

– drewniany budyneczek sąsiadujący z nowoczesnym blokiem, przy ruchliwej ulicy. W takiej okolicy muzeum wydaje się jakby było przeniesione z jakiejś bajkowej rzeczywistości, sprawia, że nieco odhumanizowana, na wskroś współczesna przestrzeń staje się znacznie ciekawsza"[57].

Dwie kluczowe kwestie poruszone są w przytoczonym cytacie: kontrast wyglądu okolicy i muzeum oraz wynikające z tego wrażenie nierzeczywistości. Jacek Sieradzan przytaczając fińskiego religioznawcę Juha Pentikäinena: *„Faza liminalna jest anormalna i anystrukturalna"*, zwraca jednocześnie uwagę na to, że z tym stanem łączy się otwartość na to co nadnaturalne, niezwykłe i nietypowe [58].

Nie zawsze wygląd muzeum i okolicy jest diametralnie różny, jak w przytoczonym przypadku Muzeum Kowalstwa. Czasem zaskakujące jest samo usytuowanie tego typu placówki, w miejscu którego się nie spodziewamy np. piwnica dziesięciopiętrowego bloku w przypadku Muzeum Diabła Polskiego. Niecodziennym mogą być też elementy, które wyróżniają muzeum w pozornie homogenicznym krajobrazie, jak ma to miejsce w Muzeum Gwizdka, gdzie przed niepozornym budynkiem stoją sporych rozmiarów drewniane rzeźby.

Przekształcanie krajobrazu

Inną ciekawą kwestią są próby przekształcania bliżej i dalszej okolicy przez samo muzeum prywatne. Praktycznie każda z odwiedzonych instytucji wykraczała z materialnymi manifestacjami poza swoją siedzibę lub miała w planach „zdobycie" nowych terenów.
Wychodząc z Muzeum Neonu możemy natrafić na przytwierdzoną do ściany, jak można sądzić, posiadającą już walor historyczny, tabliczkę: *„Czyny społeczne podnoszą estetykę miasta i twego domu. Weź i ty udział w apelu SM i Komitetu Blokowego. Pamiętaj, wygląd twego domu i podwórza to świadectwo twej kultury i gospodarności".* Napis prawdopodobnie wesoły, a dla niektórych mający nawet nostalgiczny urok filmów Stanisława Barei. Jak się okazuje, znamienny także w kontekście działań podejmowanych przez właścicieli poza murami muzeum.

W 2013 roku Muzeum Neonu wraz ze swoim mecenasem RWE ogłosiło konkurs „Neon dla Warszawy", którego celem było wybranie najlepszego pomysłu na neon, który stanie się nowym symbolem stolicy. Ostatecznie wygrała koncepcja, która opisywana jest przez organizatorów tak:

---

[57] I. Poniatowska, *Muzea prywatne a architektura*, w: portal architektura.nimoz.pl, www.architektura.nimoz.pl/2014/05/29/muzea-prywatne-a-architektura/.

[58] J. Pentikäinen, *The Symbolism of liminality*, w: *Religious Symbols and their functions: Based on papers read at the Symposium on Religious Symbols* held at Åbo on the 28th-30th of August 1978, Uppsala 1979, s. 161, za: J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2004, s. 22.

> Projekt pt. *Miło Cię widzieć*, poza walorami estetyzującymi przestrzeń rewaloryzowanych wkrótce bulwarów warszawskich - posiada również bardzo pozytywny komunikat, który można odbierać w sposób osobisty. Miasto Warszawa, będące w odczuciu autorem tego prostego przekazu, zyskuje dodatkowo opinię troskliwego gospodarza. Umiejscowienie neonu na Moście Poniatowskiego nie jest bez znaczenia – zawieszony po środku nie wyróżnia którejkolwiek ze stron, przybliża rzekę miastu i niejako zachęca do przekraczania brzegów. Neon jest doskonale widoczny dla setek ludzi spacerujących, odpoczywających czy uprawiających sport nad Wisłą oraz tysięcy pasażerów pociągów jadących mostem średnicowym [59].

W przytoczonym cytacie mamy pośrednio wyrażoną misję, którą zawiera też „blokowa" tabliczka: ustawiczna dbałość o estetykę miejsca (porządkowanie, rewaloryzowanie, przekształcanie), w którym się mieszka nie tylko wpływa pozytywnie na inne dziedziny życia (np. ekonomię), jest także komunikacją z patrzącymi „obcymi" - przechodniami, przejezdnymi, tymi „zza rzeki". Łączy nas i łączy ich.

Innym przykładem może być pomysł właścicieli Prywatnego Muzeum Regionalnego w Górze Kalwarii, aby odtworzyć drogę krzyżową, która kilkaset lat temu wiodła przez miasto, stanowiąc jego oś i w początkowym etapie istotę lokacji. Bożena i Wojciech Prus-Wiśniewscy rozpoczęli ten proces budując pierwszą kapliczkę na swojej posesji. Lobbują także za kolejnymi stacjami, które będą znajdowały się już poza terenem muzeum i które, jeżeli pomysł zostanie zrealizowany, będą nie tylko upamiętnieniem historii i miejscem kultu, lecz także „ambasadami" muzeum, nie będącymi nim jednocześnie.

Krajobraz w sieci turystyki

Pokonując czy choćby zapoznając się z prospektem szlaku turystycznego, jesteśmy w „oczekiwaniu" na widok muzeum. Konwencja tego typu zwiedzania, przygotowuje nas na zetknięcie z niesamowitością i doświadczeniem niecodziennym. W ten sposób, coś, co mogłoby być odebrane przez przybysza jako niezwykłość incydentalna, a w skrajnych przypadkach jako rzecz dziwna i „nieakceptowalna", zostaje umieszczone w strukturze, która łącząc wyjątkowe punkty, atrakcje turystyczne, buduje pomiędzy nimi nową przestrzeń, nakładająca się na zwykłą geografię.

[59] www.neonmuzeum.org/pages/konkurs.html

> Kiedyś podpowiedziałam, żeby zrobić taką trasę turystyczną... Ciągle mówiłam o tej rowerowej wzdłuż kolejki WKD, do tej pory jej nie ma, a byłaby cudowna! Z Warszawy coraz więcej osób przyjeżdża na rowerach, i też seniorów, więc taka trasa byłaby fajna. Przy kolejce WKD, która w niektórych miejscach jest przez las, a nie przy trasie szybkiego ruchu, więc naprawdę sympatyczna i bezpieczna. Rodzinami by ludzie z Warszawy przyjeżdżali. Nawet robimy sami takie przejażdżki. Z naszego muzeum przecież mamy blisko do Karolina, siedziby Mazowsza, gdzie rozbudowano matecznik. Dostali fundusze i jest bardzo ładny! Podkowa Leśna, miasto – ogród, kościół, w którym jest pięknie utrzymany ogród przez proboszcza, gdzie jest pierwszy kamień katyński, o czym nikt nie wie, gdzie był pierwszy przez księdza Leona Kantorskiego robiony taki zespół bitowy, gdzie pierwsze od wojny, święcenie pojazdów zabytkowych i do tej pory to robimy, w pierwszą niedzielę maja, bo kościół był budowany przez aeroklub i automobil klub w trzydziestym szóstym roku, więc też tradycja powiązana, gdzie możemy zahaczyć...
> W prawdzie Podkowa Leśna daleko, ale jest muzeum Iwaszkiewicza, więc naprawdę można tu przyjeżdżać. Gdyby władze w jakiś sposób promowały, dofinansowały, dały fundusze czy na prospekty, czy na cokolwiek, można zrobić fajne miejsce turystyczne, bo mamy potencjał, a nie potrafimy tego wykorzystać. [60]

III. Wizualna apostrofa albo perswazyjna siła wezwania

> O cudzoziemcze, powiedz Lacedemończykom, że wierni ich prawom, tu leżymy [61]
> Symonides

„Dzień dobry", „witam", „aha", „no, tak", „no, słucham". W życiu codziennym używamy wielu komunikatów, które służą wytwarzaniu i podtrzymywaniu więzi społecznych. Dlaczego nie mogłyby nam w tym pomóc przedmioty?

---

[60] Wywiad kwestionariuszowy w Muzeum Motoryzacji, w ramach badań *Muzea Prywatne 20015. Wizualnie.*

> Przedmioty żyją więc w tym samym sensie, w jakim społecznie żyją ludzie: gdy na coś wpływają i są przez coś konstruowane, o ile pomagają bądź przeszkadzają w robieniu czegoś, gdy coś umożliwiają lub uniemożliwiają, kiedy są czynnikami procesów konstytuujących relacje spajające zbiorowości, partnerami interakcji codziennych działań [61].

Jak przyciągnąć widza i rozpocząć z nim komunikację? Marian Pozorek tak mówi o zewnętrznej ekspozycji muzeum, jako rodzaju niewerbalnego wezwania:

> Natomiast jest to (zbiory na zewnątrz muzeum) jakąś wizytówką, że tu jest właśnie muzeum. Tak szyld, jak i maszyny, dają znak: „Przechodniu, zatrzymaj się, zobacz co tu jest". Zresztą przy każdym muzeum jest szyld, albo jakaś maszyna stoi, albo są jakieś pomieszczenia, które cieszą oko klienta czy widza [62].

IV. Od zaplecza. Widzialny magazyn [63]

Posługując się metaforą teatralną, ekspozycja i przestrzeń dostępna dla zwiedzających, mogłaby być sceną, a magazyn wraz z miejscami, do których dostęp jest limitowany tylko dla wąskiego grona „wtajemniczonych" - zapleczem. Można zadać pytanie, czy taki dychotomiczny podział jest jedynym możliwym. W publikacji wydanej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, czytamy: *W magazynach muzealnych znajdują się obiekty, których w danym momencie zarządzający muzeum nie chcą, nie mogą, a najczęściej nie mają gdzie eksponować. Dzieje się tak ze względu na szczupłość przestrzeni ekspozycyjnej, charakter części zbiorów niepasujących do koncepcji wystawienniczej lub profilu muzeum czy też na zły stan zachowania eksponatów. Niektóre obiekty nie opuszczą magazynu za naszego życia, inne – być może nigdy* [64]

---

[61] M. Krajewski, *Style życia przedmiotów. Zarys koncepcji*, w: A. Jawłowska, W. Pawlik, B. Fatyga (red.), *Style życia wartości obyczaje. Stare tematy, nowe spojrzenia*, Warszawa 2012, s. 49.

[62] Fragment wywiadu z Marianem Pozorkiem, przeprowadzonego w 2015 przez Małgorzatę Jaszczołt, w ramach badań *Muzeum Prywatne 2015. Wizualnie.*

[63] Zagadnieniu „wizualnego magazynu", poświęciłam krótką prezentację podczas seminarium *Muzeum Prywatne 2015. Wizualnie*, które odbyło się 18 września 2015 w Mazowieckim Instytucie Kultury. Tekst jest jej zapisem.

[64] E. Święcicka, M. Rogowski, *Wstęp*, w: *Ochrona Zbiorów: ABC profilaktyki konserwatorskiej w muzeach*, Warszawa 2013. Publikacja dostępna także w Internecie: www.nimoz.pl/upload/wydawnictwa/Konserwacja_ABC_text-2a.pdf, dostęp: 15.12.2015

W części muzeów prywatnych, problem „szczupłości przestrzeni" prowokuje raczej do zagospodarowania jej jako miejsca ekspozycji, niż magazynu. Bywa, że budzi to wątpliwości nie tylko zwolenników *amor vacui* (łac. *umiłowanie pustki*), którzy upodobanie znajdują w redukcji elementów dzieła sztuki do absolutnego minimum, ale też samych muzealników.
Laura Bziukiewicz z Muzeum Kurpiowskiego w Wachu, zapytana o marzenia związane z muzeum, podzieliła się ze mną wyjątkowo ciekawym, spostrzeżeniem:

> W tej chwili mamy taki zbiór tematyczny np. 30 garnków, ileś patelni dawnych, a bardzo bym chciała odtworzyć wnętrze, czyli tak jakby jeden dom pokazać. Po prostu jedno wyposażenie, żeby przekazać skromność tego miejsca. Kurpie mieli to bardzo minimalistycznie wszystko wyposażone, bo małe były pomieszczenia, dużo ludzi, więc zagospodarowanie przestrzeni też było bardzo ciekawe. A w tej chwili nie możemy tego pokazać z braku miejsca. I może troszeczkę stwarzamy wrażenie turystom bardzo wielkiego bogactwa mieszkających tu ludzi, bo mamy po prostu mnogość tego, a w jednym domu prawdopodobnie było po jednym przedmiocie, a nie na przydład siedem, jak u nas [65].

Mary Bouquet, w książce pt. Museums. A Visual Anthropology, pisała o *widocznych magazynach* [66]. Według badaczki pomysł, aby pokazać publicznie w formie otwartej wystawy muzealny magazyn, zrodził się w 1976 roku w Muzeum Antropologicznym w Vancouver. Tego typu zabieg ma z jednej strony pokazać konstrukcję i złożoność pracy samego muzeum, jest także otwartym repozytorium nielimitowanej wiedzy dla każdego, kto chce ją uzyskać. Bouquet wspomina także o kontrowersjach związanych z upublicznieniem przedmiotów zgromadzonych w *widocznym magazynie*. Jako przykład podaje głosy krytyki, nawołujące do ograniczenia publicznego dostępu do dokumentacji obrzędów kanadyjskich Indian, potraktowanej jako nieuprawniona kolonialna opresja, pierwszych antropologów. W polskich muzeach państwowych i samorządowych po koncept otwartego magazynu sięgnęły: Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie (wystawa pt. Porządek rzeczy. Magazyn Piotra B. Szackiego [67'68'69]) i Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie (pawilon rzeźby [70]). W pierwszym przypadku, maga-

---

[65] Wywiad kwestionariuszowy w Muzeum Kurpiowskim, w ramach badań *Muzeum Prywatne 2015. Wizualnie.*

[66] M. Bouquet, Museums: A Visual Anthropology, London-New York 2012, s. 121.

[67] zob. A. Robotycki, *Rozważania nad scenariuszem wystawy o roboczym tytule "Magazyn Szackiego"*, w: Etnografia Nowa (2014), nr 6, s. 253-269.

[68] zob. P. Matwiejczuk, *„Uwolnić projekt" i „Magazyn Szackiego" – wokół muzeologicznego konfliktu idei*, w: Etnografia Nowa (2014), nr 6, s. 271-287.

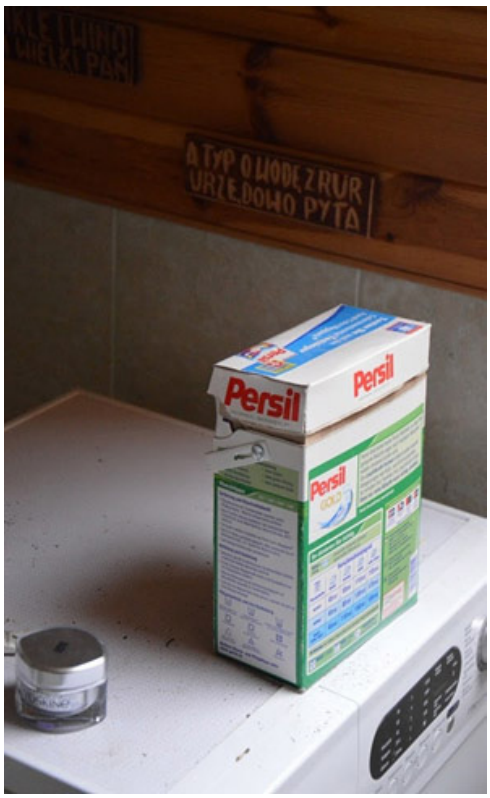
[69] www.ethnomuseum.pl/wystawy/stale/591-porzadek-rzeczy

[70] www.wilanow-palac.pl/ekspozycyjny_magazyn_rzezby.html

zyn został translokowany ze swojej pierwotnej „siedziby". W drugim, zaaranżowanie przestrzeni polega na integracji magazynu i wystawy w jednym pawilonie z przeźroczystymi ścianami.
Czy te z muzeów prywatnych, w których stawia się na pokazywania, a nie "chowanie", mogą być formą *widocznego magazynu*? Nie są to działania, które odwołują się intencjonalnie do konceptu „muzealizowania" muzeum, ale pełnią podobne funkcje. Najbliżej prywatnym muzeom do „archiwum", które nie ogranicza w znaczący sposób wzrokowego postrzegania.

Nie tylko w poziomie, ale i w pionie
„Progowe" obrazy muzeów prywatnych związane są nie tylko z tym, co znajduje się w zasięgu wzroku, lecz także z tym, czego pozornie nie widać w przestrzeni - z odbiorem widza (także samego twórcy), który przychodzi z indywidualnym doświadczeniem, złożonym z tysięcy obrazów - wrażeń, wspomnień, historii indywidualnych i zbiorowych. Badane muzea to obrazy światów, poddawane ciągłej interpretacji, a ich otwartość i wielozadaniowość, zdecydowanie otwiera na poznanie, czy i daje taką możliwość [71].

Widziane „na progu". Ilustracje



Palindromy związane z wodą w pasującej tematycznie przestrzeni łazienki.
Muzeum Palindromów.
fot. Monika Maciejewska.

[71] zob. G. Abel, *Świat jako znak i interpretacja*, Warszawa 20014.

Za ogrodzeniem kapliczka
Drogi Krzyżowej.
Prywatne Muzeum Regionalne
w Górze Kalwarii.
fot. Longin Graczyk.

„Klatka schodowa" pomiędzy
piętrami muzeum.
Prywatne Muzeum Regionalne
w Górze Kalwarii.
fot. Longin. Graczyk.

Będąc w budynku, patrzę
na zewnątrz.
Muzeum Lwowa i Kresów
w Kuklówce Radziejowickiej.
fot. Monika Maciejewska.

Aneks wizualny z archiwum badań

Przedstawiamy zestawy zdjęć z dziewięciu mazowieckich muzeów prywatnych, które siłą faktów i mocą wizualizacyjnych procesów, o których mowa w raporcie, są prezentacją wrażeń, wyrażeniem postrzegania, subiektywnym spojrzeniem i wyborem, czy punktem widzenia. Prezentacje fotograficzne pozostają zapisem z danego momentu ich powstawania, towarzyszących im emocji, poniekąd będąc odzwierciedleniem jednej z ważnych idei powoływania muzeów, zachowania i przekazania określonych wartości i wzorów.

1. Muzeum Kurpiowskie w Wachu
2. Prywatne Muzeum Regionalne w Górze Kalwarii
3. Muzeum Gwizdka w Gwizdałach
4. Muzeum Lwowa i Kresów w Kuklówce
5. Muzeum Neonów w Warszawie
6. Muzeum Motoryzacji i Techniki w Otrębusach
7. Muzeum Historyczno-Przyrodnicze „Pamiątka" w Izabelinie
8. Muzeum Ślimaka w Kajetanach
9. Muzeum Żaby w Żabiej Woli