

Muzeum. Historia światowa:
Krzysztofa Pomiana
opowieść o świecie ludzi i przedmiotów (3)

TOMASZ F. DE ROSSET

Wydział Sztuk Pięknych, UMK w Toruniu

e-mail: tfrosset@umk.pl

ORCID: 0000-0002-0541-286X



Keywords: Europe, America, Asia, Africa, museum, history of the museum, museology, collection

Słowa kluczowe: Europa, Ameryka, Azja, Afryka, muzeum, historia muzeum, muzealnictwo, kolekcja

Abstract

World History of Museum: Krzysztof Pomian's Story of the World of the People and Objects (3)

The paper is a presentation and evaluation of a book by Krzysztof Pomian *World History of Museum*, v. 3: *Conquer the World 1850–2020*, trans. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2024, pp. 936).

Abstrakt

Artykuł jest prezentacją i oceną książki Krzysztofa Pomiana *Muzeum. Historia światowa*, t. 3: *Na podbój świata 1850–2020*, tłum. Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2024, ss. 936).

W trzecim tomie dzieła Krzysztofa Pomiana¹ historia muzeum staje się historią światową, a ono samo emblematycznym miejscem nowoczesnej cywilizacji, typowym dla miasta – obok ratusza, dworca, banku, wielkiego magazynu, poczty, fabryki, więzienia. Ten tom jest najobszerniejszy, obejmuje okres nie najdłuższy wprawdzie, jednakże pełen coraz to nowych instytucji i ich nieustannych przemian. Dlatego, o ile poprzednio autor mógł sobie pozwolić na głębszą analizę kluczowych zagadnień, czasem nawet na zaprezentowanie interesujących stanowisk i szczegółów, o tyle w tym przypadku musiał się ograniczać. Za szczególnie istotne dla kształtowania charakteru nowoczesnego muzeum Pomian uważa lata 1850–1914. Fenomen ten przeżywał wówczas intensywny rozwój we wszystkich kierunkach. Swoim zasięgiem szybko przekroczył obszar Europy Zachodniej, wytworzył nowe typy instytucji, nową publiczność, architekturę, ekspozycję, fachowy personel, toteż przez dużą część tomu autor mówi właśnie o tym. Jeśli wcześniej mieliśmy do czynienia w sumie tylko z muzeami sztuki i historii naturalnej oraz z rzadka historii, teraz pojawia się muzeum sztuk użytkowych, muzeum nauki i techniki, etnologii, etnografii, antropologii. Łączy się z tym znaczący rozrost kolekcji (liczne darowizny, artefakty pozyskane w wyniku ekspedycji archeologicznych i etnograficznych do krajów zwanych wówczas egzotycznymi), a postęp społeczny

¹ Dwie poprzednie części refleksji na temat tej publikacji Krzysztofa Pomiana ukazały się w roczniku *Muzealnictwo*, zob. Tomasz F. de Rosset, „‘Muzeum. Historia światowa’: Krzysztofa Pomiana opowieść o świecie ludzi i przedmiotów (1),” *Muzealnictwo* 64 (2023): 86–91 oraz Tomasz F. de Rosset, „‘Muzeum. Historia światowa’: Krzysztofa Pomiana opowieść o świecie ludzi i przedmiotów (2),” *Muzealnictwo* 65 (2024): 151–156.

i cywilizacyjny czyni instytucję dostępną powszechnie oraz permanentnie przez cały tydzień i cały dzień (oświetlenie elektryczne).

Jako punkt zwrotny w rozwoju muzeum został tu przyjęty londyński model South Kensington. To on rozpoczyna ekspansję muzeów, wpraw w Europie Zachodniej. Jeśli Rzym wytyczał początek muzeum jako miejsca, gdzie prezentuje się kolekcję (Muzeum Kapitołińskie), a Paryż zapoczątkował muzealnictwo jako osobny obszar działalności ludzkiej (Luwr), to muzealnictwo nowoczesne powstało właśnie w Londynie. W 1850 roku zorganizowano tu pierwszą Wystawę Powszechną – dla konfrontacji światowej produkcji przemysłowej, ale głównie dostarczenia wzorców brytyjskiemu rzemiosłu. Z obiektów wówczas zakupionych lub później podarowanych albo specjalnie nabytych, w londyńskiej dzielnicy South Kensington utworzono muzeum nazwane potem Victoria and Albert Museum. Sprofilowane wyłącznie na sztukę dekoracyjną i połączone ze szkołą rzemiosła, było to niejako pierwsze muzeum nowoczesne – także pod względem infrastruktury (oświetlenie gazowe, restauracja muzealna, wolne wstępy). Chociaż francuskie inicjatywy muzealne zachowały swoje znaczenie, to tym razem, jak zauważa autor, impuls nowoczesności wyszedł z Anglii i stał się wzorcem dla innych tego rodzaju placówek. Model South Kensington szybko przyjęły stolicy imperiów (Berlin, Wiedeń) i ośrodki regionalne (Budapeszt, Praga), dotarł także na peryferia (np. Kopenhaga, Warszawa, Kraków, Lwów); Paryż natomiast zaproponował własne rozwiązanie, jednakże dopiero w 1905 roku (Musée des Arts décoratifs).

Autor pokazuje, że ostatnie dziesięciolecie XIX wieku przyniosły wyodrębnienie muzeum historii jako osobnego typu, autonomicznego wobec muzeów sztuki, z własnymi wymogami i problemami, jakie wytyczała naukowa ścisłość, porządek chronologiczny i autentyczność obiektów. Rozwijano się ono bowiem w związku z przemianami historii uniwersyteckiej. Ta w latach siedemdziesiątych radykalnie zrywa z romantyzmem, opierając się już wyłącznie na źródłach pisanych – swobodnie ich traktowanie, wyobraźnię i emocje pozostawia literatom. Oddziela się od takiej historii, która bazuje na świadectwach materialnych lub opowieści; to właśnie wyznacza jej odmiennność od archeologii (dzieje sprzed pisma) i etnologii (aktualność społeczeństw bez pisma). Muzea historii prezentują przeszłość narodu i jego instytucji, takich jak dynastie panujące i wojsko; Pomian podkreśla również ich rolę jako narzędzia propagandy. Do tej grupy należało bonapartystowskie Musée des Souverains w Luwrze, muzeum Hohenzollernów w Berlinie i historii

bawarskiej w Monachium, muzea wojska oraz bohaterów i wybitnych jednostek. W przeciwieństwie do tych elitarnych instytucji, w demokratyzujących się społeczeństwach powstają nieco inne muzea historyczne: muzea lokalne, miast, pracy, przemysłu, rolnictwa (*Heimatismuseen*, *musei civici*, muzea miejskie lub departamentalne).

Nową i niejako osobną dziedzinę eksploatacji muzealnej stanowiła prehistoria, która narodziła się w połowie stulecia wraz z odkryciem człowieka neandertalskiego i malowideł naskalnych, ale także publikacjami Charlesa Darwina. Poświęcone jej muzea były nierzadko adaptacją dawnych gabinetów starożytności do nowych kryteriów i kategorii nauki, tak w Niemczech, jak i we Włoszech, inaczej natomiast we Francji, gdzie muzeum zabytków celtyckich i galo-rzymskich w Saint-Gérmain-en-Laye powstało mocą dekretu Napoleona III (1867). Kolejne obszary otwierał dla muzeum rozwój antropologii, etnologii, etnografii, co łączyło się również z eksploatacją kolonii. Egzotyka, rzadko badana naukowo, ale od dawna budząca zainteresowanie, stała się poważnym zagadnieniem europejskiego muzealnictwa. Autor szczególnie podkreśla tu swego rodzaju zabytek, żywy do dziś, w postaci Muzeum Pitta Riversa w Oxfordzie oraz nieistniejące już Musée du Trocadéro w Paryżu i muzeum w rzymskim Collegio Romano, którego początków można doszukać się w jezuickiej kunstkammerze Athanasiusa Kirchera. Dla etnografii europejskiej z kolei zasadnicze znaczenie miały szwedzkie doświadczenia Artura Hazieliusa na wyspie Djurgården w Sztokholmie – Nordiska Museet i Skansen, który stał się eponimem późniejszego muzeum w plenerze. W końcu chociażby wspomnieć trzeba paleontologię, która postawiła na gruncie muzealnym problematykę ewolucji oraz obszar techniki z jego potencjałem historycznym i dydaktycznym.

Rozważane są tu również przemiany, jakie w XIX wieku przeszło muzeum na obszarze artystycznym, od dawna obecne w pejzażu miejskim Europy Zachodniej, teraz jednak stopniowo coraz bardziej w nim zakorzenione. „W okresie między połową stulecia a I wojną światową muzea sztuki multiplikują się, modernizują, dywersyfikują” (s. 157). Odzwierciedla to przemiany smaku i wiąże również z modyfikacją sposobów eksponowania dzieł. Do nowych potrzeb adaptowane są dawne budynki i wznoszone nowe; wśród wielu innych realizacji rozbudowuje się Luwr i National Gallery w Londynie, Monachium zyskuje nową pinakotekę (Neue Pinakothek), Berlin tworzy Museumsinsel na Sprewie, w Wiedniu powstaje Kunsthistorische Museum Sempera, w Kopenhadze – Statens Museum for Kunst i Ny Carlsberg Glyptothek.

Zasadnicze są jednak przemiany zawartości ich zbiorów i wystaw. W przypadku antyku, epoki emblematycznej dla kolekcjonerstwa i muzealnictwa, szczególna jest ranga odkryć, które przysporzyły sławy muzeom europejskim: mauzoleum w Halikarnasie (British Museum), Nike z Samotraki (Luwr), ołtarz pergamoński (Pergamonmuseum, Berlin), skarb Priama odkryty przez Heinricha Schliemanna, nielegalnie wywieziony z Grecji i подарowany Museum für Völkerkunde w Berlinie (ob. Muzeum Puszkina, Moskwa)².

Wizja historii sztuki stopniowo przyjmowana przez muzea przekraczała ideał winckelmannowski i vasariański, obszar jej powiększył się o średniowiecze, barok i rokoko. Rozszerzyła się też geografia artystyczna, obejmując twórczość artystów hiszpańskich i angielskich, ale także sztukę Dalekiego Wschodu, przede wszystkim Japonii, z czasem zaś Czarnej Afryki i narodów islamskich. Pomian wiele uwagi poświęca problematyce ekspozycji, gdzie odchodzi się od zbytniego zagęszczenia ku większej przestrzenności i stosownemu kontekstowi historycznemu. Píše też o sztuce współczesnej. Ta, generalnie na marginesie ówczesnego muzealnictwa, była jednak jego awangardą. Pierwsze muzeum artystów żyjących, założone w 1818 roku w paryskim Pałacu Luksemburskim, szybko doczekało się imitacji w Monachium³, Berlinie, Rzymie, Moskwie, Londynie, Wiedniu, Pradze, Nowym Jorku.

Jednocześnie historia muzeum staje się historią globalną, *par excellence* światową. Proces ten – dość złożony, chociaż niezbyt długotrwały – Krzysztof Pomian omawia w kolejnych częściach książki. Zaczyna od Europy Środkowej i Wschodniej, gdzie kolekcje prywatne istnieją już w czasach nowożytnych, ale inicjatywy muzealne pojawiają się od schyłku XVIII wieku (muzea w Rydze i Sibiu, projekty Chardona de Rieul, Mniszcha, Kinsky'ego). Można w nich dostrzec coraz bardziej uprzywilejowaną pozycję historii, nasilające się tendencje romantyczne, ale także postawy nacjonalistyczne, jakie w pełni rozwiną się w końcu wieku XIX. W 1796 roku w Pradze otwarto galerię elitarnego Privat-Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde zrzeszającego członków największych rodzin czeskich, którego celem było odnowienie i podniesienie poziomu sztuk pięknych w królestwie, a w następnym stuleciu powstało tu

² W 1945 roku skarb Schliemanna został zabrany przez wojska radzieckie i obecnie znajduje się w Muzeum Puszkina w Moskwie.

³ Zdaniem J. Pedro Lorente Nowa Pinakoteka w Monachium nie naśladowała „luksemburskiego” modelu muzeum sztuki, ale przez ustalenie chronologicznych granic nowoczesności/współczesności wytworzyła model nowy i odmienny, zob. Jesús Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico* (Gijón: Ediciones Trea, 2008).

muzeum historii naturalnej Kašpara Marii Šternberka, które potem przekształciło się w czeskie Muzeum Narodowe (Národní Museum). Prawie równocześnie w Budapeszcie hr. Ferenc Széchényi powołał do istnienia węgierskie muzeum narodowe, darując wpierw bibliotekę, a potem gabinet numizmatyczny oraz kolekcję antyków i obrazów. Na ziemiach polskich z kolei księżna Izabela z Flemingów Czatoryska udostępniła do zwiedzania swoją kolekcję w Puławach. Placówka ta, o wyraźnie patriotycznym charakterze, zorganizowana była wokół hasła „przeszłość przyszłości” dla zachowania narodowej pamięci wobec braku niepodległego państwa. W tym czasie w Europie Środkowej utworzono pewną liczbę takich instytucji, m.in. na ziemiach polskich (Muzeum Towarzystwa Naukowego w Płocku, 1821, Muzeum XX Lubomirskich we Lwowie, 1823) i w Chorwacji (muzea w Splicie, Zadarze, Lublanie, Zagrzebiu). Jednakże przed połową stulecia stałe było to jeszcze zjawisko marginalne w porównaniu ze światem zachodnim.

Dopiero w końcu XIX i na początku XX wieku miał miejsce znaczący i szybki wzrost liczby muzeów na tym terenie. Na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej koncentrują się one głównie w Warszawie, Lwowie i Krakowie, powstają nowe na Węgrzech i w Czechach. Zdaniem autora rozwój ich jest owocem rywalizacji między państwami, regionami, miastami, jaka w drugiej połowie stulecia łatwo przeradzała się w konflikty narodowe. Píše Pomian: „Muzeum przesysca się bardziej niż kiedykolwiek ideologią narodową i staje świątynią, gdzie naród celebryje swój własny kult. Dotyczy to wszystkich typów muzeów, muzeów historii, szczególnie wojska, sztuki, muzeów przemysłowych i etnograficznych, *Heimattmuseen* i muzeów nauki” (s. 229). Było to zjawisko obejmujące cały kontynent, ale doniosłość muzeum nabierała szczególnego charakteru wśród narodów Europy Środkowej pozbawionych własnych państw, gdzie stawało się ono miejscem pamięci i wolności (przyszłej). Tak odbierane było słowackie Muzeum Etnograficzne w Martinie zamknięte przez władze węgierskie w ramach polityki tzw. madziaryzacji; w związku z nią inne muzea stanowiły tam albo narzędzie dominacji Węgrów, albo jej kontestacji przez Słowaków.

Z kolei na terenach nadbałtyckich włączonych do imperium carów interes narodowy wymagał nie tylko konfrontacji z opresją rosyjską, ale też z lokalnymi elitami – szwedzkimi w Finlandii, niemieckimi na Łotwie i Estonii oraz polskimi na Litwie. Nie powstało tu zbyt wiele muzeów. Nastawione były głównie na kulturę postrzeganą jako narodowa i etnografię, m.in. Muzeum Historyczne w Helsinkach (1893) uznawane przez Finów za instytucję

narodową. Wymiar narodowy cechował też ukraińskie muzea we Lwowie, a także wspomniane już częściowo placówki w Chorwacji. Specjalną uwagę Pomiana przyciąga polskie muzeum emigracyjne, będące wówczas fenomenem jedynym w swoim rodzaju; przede wszystkim omawia Muzeum Narodowe w Rapperswilu w Szwajcarii. Porównuje je z utworzonym równolegle Muzeum Narodowym w Krakowie, dla którego przyjęty został profil artystyczny, podczas gdy instytucja rapperswilska miała charakter historyczny zbudowany w oparciu o relikwie, obrazy i dokumenty ważnych dla narodu wydarzeń oraz postaci. W końcu osobne rozważania poświęca problematyce kolekcjonowania judaików i ich muzeum, czego historię rozpoczęła w Paryżu lat 90. działalność i kolekcja Isaaka Straussa, a zakończyły zbrodnie niemieckie podczas II wojny światowej.

Osobna partia książki została poświęcona kulturze prawosławnej, a w jej ramach szczególnie rosyjskiej, różnej od zdominowanego przez imperium osmańskie prawosławnego południa. Na obszarze tym długo nieznane pozostawało kolekcjonerstwo prywatne (a jedynie skarbcze książąt i cerkwi). O ile jednak na Bałkanach pierwsze muzea wiązały się z postępującym uniezależnieniem od Turcji, o tyle w Rosji były efektem działalności dwójga monarchów, Piotra Wielkiego i Katarzyny II. Pierwszy stworzył omawianą już w poprzednich tomach *Kunstkamerę*, druga natomiast – światowej dziś sławy Ermitaż. Aż do rewolucji pozostał on prywatną kolekcją carów, zawsze jednak dostępną dla dworzan, a także cudzoziemców oraz profesorów i studentów Akademii Sztuk Pięknych. Rosnące zbiory wymusiły jego rozbudowę do pokaznego założenia, którym po latach zarządzał osobiście Mikołaj I. W tym czasie sformułowano kilka projektów publicznych muzeów, ale realnie w Petersburgu powstało tylko historyczne Muzeum Rumiancewskie (przeniesione potem do Moskwy) i prowincjonalne na Krymie w Teodozji i Kerczu oraz w Odessie i Irkucku.

Liczba ich rośnie natomiast po połowie wieku. Łączy się to z ówczesnymi przemianami kultury rosyjskiej. Mecenat carski i arystokratyczny traci na znaczeniu na rzecz dokonań mieszczaństwa (kupcy, przedsiębiorcy) i inteligencji (artyści, pisarze, uczeni), a centrum ekonomiczne oraz kulturalne przenosi się do Moskwy (ostatnią inicjatywą monarchy w Petersburgu było Muzeum Rosyjskie otwarte w 1898 roku). W tym kontekście szczególne znaczenie miała działalność Pawła Michajłowicza Tretiakowa, moskiewskiego kupca i przedsiębiorcy, który swoją kolekcję malarstwa rosyjskiego przekształcił w regularne muzeum nazwane Galerią Tretiakowską, prezentujące

dzieła rodzimych twórców rosyjskich z kręgu Pieredwiżników, a potem modernistów związanych z ruchem *Mir iskusstwa* i symbolistów oraz malarstwo historyczne. Na przełomie stuleci, w latach 1880–1914 nastąpił dość intensywny rozwój muzealnictwa rosyjskiego, liczba muzeów wzrosła do kilkuset – głównie były to lokalne placówki o charakterze krajoznawczym, etnograficznym, historycznym, techniczne, przemysłowe, religijne cerkiewnych bractw i stowarzyszeń oraz wojskowe poszczególnych pułków gwardii i armii.

Do 1800 roku muzeum jest instytucją charakterystyczną tylko dla Europy Zachodniej i w pewnej mierze Centralnej, potem stopnowo pojawia się w Azji, Afryce, Ameryce, tak na ziemiach skolonizowanych, jak też niezależnych. Pomian dotrzyma jednak, że jako europejski import, jest ono tam instytucją obcą – jego ekspozycje na ogół nie przewidują obecności ludności miejscowej, czasem jest wręcz narzędziem opresji wobec kultur lokalnych (w koloniach). Pierwsze muzea poza kręgiem cywilizacji europejskiej, poświęcone przede wszystkim historii naturalnej, powstały w Kalkucie, Kapsztadzie, Sydney i Limie. Były one tworzone przez Europejczyków dla Europejczyków, biali nimi zarządzali i biali je zwiedzali. Wyjątkiem była placówka w Kalkucie, od pewnego momentu kierowana przez bengalskiego uczonego, eksponująca lokalną sztukę oraz zabytki i zwiedzana może nawet częściej przez Hindusów niż Europejczyków.

Po połowie XIX wieku liczba tych muzeów znacznie wzrosła w Australii, Nowej Zelandii, Ameryce Łacińskiej i Czarnej Afryce pod panowaniem angielskim, francuskim, niemieckimi, belgijskim. W krajach, które zachowały niezależność, muzeum wiązało się z modernizacją (tj. europeizacją), nie mając tam żadnych tradycji, tak jak w imperium osmańskim, gdzie nieznane było kolekcjonerstwo sztuki i niewiele interesowano się antykiem (był to raczej obszar eksploatacji). Autor pisze o placówkach stambulskich oraz zakładanych w Egipcie (m.in. Muzeum Starożytności w dzielnicy portowej Boulaq). Z kolei w Japonii, gdzie nie istniał nawet odpowiednik językowy słowa „muzeum”, instytucja ta przyjęła się dobrze. Liczba placówek, w pierw ogarniczona, znacznie wzrosła w pierwszej połowie XX wieku, podjęto tam nawet próby stworzenia ram organizacyjnych, otwarto muzea cesarskie w Tokio, Kioto i Nara oraz liczne instytucje regionalne. Autor kończy relację o muzeum w cywilizacjach pozaeuropejskich refleksją nad sytuacją w Chinach, będących kolebką starożytnego kolekcjonerstwa prywatnego.

W przypadku Stanów Zjednoczonych Pomian akcentuje pewną odmienność charakteru muzeów i ich genezy. Powstawały tam z inicjatywy

stowarzyszeń i osób prywatnych, a nie w ramach mecenatu państwowego, jak we Francji, czy też aktywności wpływów arystokratów, jak w Anglii. Paradoksalnie jednak postrzegano je jako niedemokratyczne, kierowane nie do ludu, lecz do wykształconych i zamożnych, a więc uprzywilejowanych *gentlemenów*. Z tego względu konstytucja nie upoważniała Kongresu do finansowania muzeów i jakkolwiek rząd federalny i stany przyznawały im nieraz dotacje, to nigdy nie były ich twórcami. Jako przykład w książce zacytowana została odmowa nabycia przez stan Pensylwania kolekcji malarza i naturalisty Charlesa Willsona Peale'a, dostępnej publicznie w Filadelfii już w 1784 roku. Do tego typu placówek należały gabinet historii naturalnej Charleston Library Society (1773), muzeum East India Marine Society w Salem (1799), American Antiquarian Society w Worcester (1812), New-York Historical Society (1804) czy akademickie kolekcje w Filadelfii. Ponadto o ile w Europie muzeum kojarzyło się z powagą i nauką, o tyle w Ameryce szybko podporządkowano je widowisku i interesom. „Właścicielem muzeum – pisze Pomian – nie jest już naturalista lub artysta, lecz przedsiębiorca z branży rozrywkowej” (s. 363). Przykładu dostarcza American Museum w Nowym Jorku Phineasa Taylora Barnuma, które ze zbioru naturalistów przekształciło się po prostu w centrum taniego spektaklu. Po wojnie secesyjnej jednak muzea amerykańskie nabrały całkiem innego charakteru, pozbyły się znamion takiej jarmarcznej rozrywki dla pospólstwa i stały miejscem elitarnym.

Osobne rozważania dotyczą Smithsonian Institution w Waszyngtonie, stanowiącej obecnie cały konglomerat muzeów narodowych o różnym charakterze i profilu zbiorów. Zrodzona z legatu Jamesa Smithsona (1835), przyjętego przez Kongres po długich debatach, od 1846 roku funkcjonowała jako United States National Museum. Początkowy gmach („Château”) wkrótce okazał się za mały; toteż w 1881 roku dołączono Arts and Industries Building, a w XX wieku kolejne budynki dla historii naturalnej, sztuki europejskiej i amerykańskiej, kultur Azji i Afryki, przestrzeni kosmicznej oraz historii Afroamerykanów i Indian. Museum of African American History and Culture, stanowiące dziś jedno z najliczniej zwiedzanych, powstało w 2003 r. decyzją Kongresu Stanów Zjednoczonych; poprzez ten akt państwo samo stało się fundatorem muzeum, przez co jakby odrzuciło ono pierwotne opory co do dotowania instytucji kulturalnych.

W rozważaniach nad muzealnictwem amerykańskim w książce podkreślone zostało znaczenie przemian ekonomicznych oraz cywilizacyjnych i kulturalnych, jakie nastąpiły po wojnie secesyjnej. Autor pisze o nowych,

uksztaltowanych wówczas elitach finansowych, dostatecznie bogatych, by bez uszczerbku otaczać się luksusem, budować rezydencje o skali książęcej, podróżować i kupować dzieła sztuki. Z tego środowiska rekrutują się kolekcjonerzy, donatorzy i fundatorzy muzeów. Za ich sprawą w latach 1870–1940 dokonał się ogromny transfer dzieł sztuki z Europy i Dalekiego Wschodu do Stanów Zjednoczonych, przypominający zdobycze Rzymu czy Francji epoki Ludwika XIV. W tym czasie powstały główne muzea sztuki: Museum of Fine Arts w Bostonie, Metropolitan w Nowym Jorku, Corcoran Gallery w Waszyngtonie, a nieco później Art Institute w Chicago i muzeum w Filadelfii. Rozwój objął także muzea historii naturalnej, wcześniej akademickie, teraz dostępne powszechnie – jak American Museum of Natural History w Nowym Jorku. Autor omawia też swoiste życie codzienne amerykańskich instytucji muzealnych: rolę donatorów (w tym kobiet), problem kopii i odlewów, praktykę dezakcesji, badania nad publicznością oraz profesjonalizację personelu.

Jednakże kluczowe znaczenie dla kształtowania obrazu muzealnictwa amerykańskiego miał okres międzywojenny. Pomimo wielkiego kryzysu, powstały wówczas placówki, którym w dużej mierze – obok Smithsonian Institution – zawdzięcza ona swoją światową pozycję, głównie wśród muzeów sztuki. Były one głównie efektem darowizn i fundacji prywatnych, jak Isabella Stewart Gardner w Bostonie (1924), Walters Art Museum w Baltimore, Frick Collection w Nowym Jorku, Nelson-Atkins Museum w Kansas City, Wadsworth Atheneum w Hartford (Connecticut). Jesienią 1929 roku w Nowym Jorku powstało Museum of Modern Art (MoMA). Inicjatorami byli przedstawiciele elity finansowej i kulturalnej Abby Aldrich Rockefeller, Lizzie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan i Anson C. Goodyear, a dyrektorem został Alfred H. Barr Jr. Nieco na wyrost określa się je jako pierwsze muzeum sztuki nowoczesnej, gdyż początkowo był to raczej rodzaj ekskluzywnego klubu organizującego ważne wystawy (m.in. „Cubism and Abstract Art”, „Fantastic, Dada and Surrealism”). Umożliwiły one jednak Barrowi zilustrowanie wizji sztuki i jej publicznej kolekcji, którą zawarł m.in. w słynnym rysunku z torpedą mknącą przez historię sztuki, chwytając to co nowe, a odrzucając przestarzałe. Realny początek muzeum natomiast mógł nastąpić dopiero po zgromadzeniu kolekcji, do której pozyskano *Panny z Awinionu* Picassa i zbiory Lizzie Bliss, oraz przystosowaniu osobnego budynku (1939). W tym czasie w Stanach Zjednoczonych sztuka nowoczesna miała wielu kolekcjonerów, takich jak Albert Barnes w Filadelfii, Claribel i Ethel Cone w Baltimore, Louise i Walter C. Arensbergowie w Hollywood; wymienić trzeba jeszcze swoistą spółkę

kolekcyjerską *Société Anonyme* Katherine Dreyer, Duchampa i Mana Raya, a także dwa muzea: Whitney Museum of American Art w Filadelfii i nowojorskie Solomon R. Guggenheim Museum.

W przeciwieństwie do Ameryki, w Europie znacznie bardziej odczuwalne były skutki I wojny światowej, rozpad Cesarstwa Niemieckiego, Austro-Węgier, Rosji, imperium osmańskiego i powstanie dziewięciu nowych państw (co wiązało się z koniecznością podziału dziedzictwa kulturalnego), ale przede wszystkim kryzys ekonomiczny i ruina klasy średniej. Wymusiło to przemiany społeczne (prawa kobiet) oraz przemiany w obyczajach, estetyce, muzyce, sztukach plastycznych. Sytuacja gospodarcza jednak spowodowała, że w pierwszym powojennym dziesięcioleciu utworzono niewiele muzeów. Klimat zmienił się dopiero w latach 30. (autor akcentuje tu szczególnie sytuację we Francji, ale dotyczyło to całej Europy, w tym i Polski). Objawem zwiększającej się aktywności na obszarze muzealnictwa było założenie w Paryżu z inicjatywy Henri Focillona *Office international des musées* (1926).

Twórczość awangardy artystycznej znajdowała się w zasadzie na marginesie ówczesnego świata muzealnego, dla Pomiana jednak jej muzealne początki miały niemałe znaczenie. Próby utworzenia awangardowego muzealnictwa podjęto w sowieckiej Rosji. Początkowo były one tolerowane przez władze, a nawet dość mocno zaawansowane. W Moskwie przez pewien czas udostępniano skonfiskowane wybitne kolekcje Morozowów i Szczukina – Pierwsze i Drugie Muzeum Sztuki Zachodniej (od 1928 roku połączone). Równie duże było znaczenie zarządzanych przez Kandinsky'ego i Rodczenkę muzeów przeznaczonych do prezentacji nowatorskiej sztuki rosyjskiej: Muzeum Kultury Malarskiej w Moskwie, Muzeum Kultury Artystycznej w Piotrogradzie i kilku placówek prowincjonalnych. Wszystkie jednak w krótkim czasie zostały oskarżone o kontrrewolucyjność i zamknięte. Za to krajem najbardziej przychylnym awangardzie byli Niemcy weimarskie przed przejęciem władzy przez nazistów. Tam powstało pierwsze awangardowe Folkwang Museum w Haagen w północnej Nadrenii (potem w Essen). Była to udostępniona publicznie kolekcja Karla Ernsta Osthausa z obrazami van Gogha, Cézanne'a, Matisse'a, Kirchera, Noldego, Kandinsky'ego i Kokoschki. Pomian ocenia na około pół setki liczbę muzeów niemieckich gromadzących sztukę najnowszą (Berlin, Wrocław, Erfurt, Mannheim, Düsseldorf, Hamburg, Hanower). Uzupełniały je trzy muzea holenderskie: Gemeentemuseum w Hadze, Stedelijk Van Abbemuseum w Eindhoven i muzeum Kröller-Miller w Otterlo oraz

Musée d'art w Grenoble i Muzeum im. Bartoszewiczów w Łodzi (kolekcja grupy „a.r.”). Były to jedyne europejskie muzea promujące sztukę awangardy w epoce totalizmów w latach 30.

W okresie międzywojennym w najbardziej jednoznaczny sposób ujawnił się bowiem ideologiczny wymiar muzeum. O ile wojna nie zakłóciła egzystencji muzeów rosyjskich, o tyle ustrój polityczno-społeczny Rosji Sowieckiej postawił je w niełatwej sytuacji; wymieniono nieodpowiadający władzy bolszewickiej fachowy personel, wszystkie zbiory znacjonalizowano, podobnie jak mienie rodziny carskiej, szlachty i burżuazji oraz kolekcje prywatne. Wprawdzie nie rozbito najważniejszych dotychczasowych placówek, ale dla wspomożenia budżetu państwa zdecydowano o sprzedaży za granicę niektórych wybitnych dzieł sztuki. Działalność ekspozycyjna i edukacyjna muzeum miała odtąd realizować linię kulturalną partii w duchu materializmu dialektycznego, marksizmu-leninizmu. Socjalistyczne kreacje muzealne obejmowały muzea rewolucji (Pietrograd, 1919), Armii Czerwonej, czołowych postaci, w tym Lenina, a potem Stalina, i dla krzewienia świeckiego światopoglądu muzea ateizmu. Faszystowski reżim Mussoliniego, jakkolwiek również totalitarny, był w tym aspekcie znacznie mniej represyjny. Tylko nieliczne instytucje bezpośrednio służyły gloryfikacji systemu – rzymskie Museo Coloniale (potem Museo dell'Africa), Museo dell'Impero Romano i Museo Romano w Palazzo Braschi.

Wręcz dramatyczna była natomiast sytuacja w Niemczech po roku 1933. Naziści całkowicie wymienili kadrę żydowskiego pochodzenia i znieśli muzea zbyt otwarte na sztukę współczesną, a wiele innych zamknęli pod różnymi innymi pretekstami. Nastawienie to obrazowała wystawa „Entartete Kunst” (‘Sztuka Zwyródniała’) otwarta w 1937 roku w Monachium i pokazywana w innych miastach. Wszakże również po stronie demokratycznej muzea były wykorzystywane jako narzędzia ideologii. Muzeum Kolonialne w Palais de la Porte-Dorée w Paryżu (przemianowane potem na Musée de la France d’Outre-Mer) prezentowało historię kolonializmu francuskiego, ekspansji od wypraw krzyżowych, ze szczególnym zaakcentowaniem ekonomicznych korzyści z kolonii, ale z drugiej strony przesłaniem Musée de l’Homme uczyniono równość ras i cywilizacji ludzkich w przeciwstawieniu do niemieckiej teorii *Rassenkunde*.

Epokę tę zamknęła II wojna światowa, która dla muzeów zaczęła się z dala od Europy i jeszcze przed wrześniem 1939 roku. Pomian porusza kwestię ratowania zbiorów Zakazanego Miasta w Pekinie zagrożonego przez Japończyków (1932), a potem ewakuacji Prado wobec destrukcyjnych działań stron wojny domowej w Hiszpanii (1937). Następnie omawia aktywność muzeów

w przededniu i podczas wojny w państwach europejskich, niemieckie projekty Führermuseum w Linzu i kolekcję Goeringa *Carinhall* w lesie Shorheide pod Berlinem, postępowanie Armii Czerwonej i powojenne rewindykacje.

W ostatniej części monumentalnego dzieła Krzysztof Pomian podejmuje analizę współczesnego muzealnictwa – od zakończenia II wojny światowej po czasy nam najbliższe. Rozdział *Boom muzealny* otwiera panoramę gwałtownych przemian instytucji muzealnych, które z dawnych elitarnych kolekcji przekształciły się w zjawisko masowe i globalne, a także polityczne, gdzie splatają się wątki historii, pamięci, sztuki i kolonialnego dziedzictwa. W drugiej połowie XX i na początku XXI wieku nastąpił bezprecedensowy rozwój infrastruktury muzealnej. Liczba muzeów, ich kolekcji, powierzchnia budynków oraz publiczność rosła nieporównywalnie szybciej niż w okresie przedwojennym. W 2020 roku funkcjonowało już sto tysięcy muzeów, głównie w Europie i Ameryce Północnej – mniej w Afryce i świecie islamskim. Autor podkreśla przy tym znaczenie socjalne i kulturowe tego procesu. Muzea wytwarzają wspólną przestrzeń uczestnictwa, która ujednolica świat kultury, ale nie prowadzi do jego unifikacji, gdyż wszędzie pozostaje zakorzeniona w lokalnych tradycjach i praktykach. Równolegle następuje otwarcie muzeów na masowego widza. Muzea sztuki lub historii naturalnej przestają być adresowane do wąskich grup specjalistów, a ich działalność obejmuje szeroką publiczność, której potrzeby kształtują politykę ekspozycyjną i marketingową. Współczesne instytucje kolekcjonują przedmioty coraz młodsze, pochodzące także ze sfer codzienności i kultury materialnej niższych warstw społecznych. Zmienia się również architektura muzealna – emblematyczne gmachy, takie jak budynek Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, Centre Pompidou czy muzeum w Bilbao, same stają się symbolami kultury.

Nawet obszerna publikacja nie dałaby więc możliwości detalicznego ujęcia wszystkich chociażby tylko najważniejszych instytucji i zagadnień, tak ogólnych, jak i szczegółowych, jakie w XXI wieku zmnożył jeszcze rozwój technologii cyfrowych (zwłaszcza Internet i sieć Web). Zmusiło to autora do zasygnalizowania jedynie zasadniczych jego zdaniem problematyk. Jako jedną z naczelnych podkreśla otwarcie się powojennego muzealnictwa na współczesność i historię najbliższą. Epoka, której muzealizacja dokonywała się na oczach pamiętających ją, dostarczyła nowego typu świadectw dziejowych, ale także przekształciła muzeum w przestrzeń konfliktów pamięci. Dokumentuje ono wojny, powstania, ludobójstwa, terror i ideologie, co skłania do pytań o jego tożsamość. Czy jest muzeum historii miejscem

badań i dokumentacji, czy miejscem pamięci i moralnego świadectwa? Autor podkreśla dylematy współistnienia obu tych nastawień wobec etycznej asymetrii i niejednoznaczności pamięci ofiar i katów. Píše o muzeach w miejscach zagłady (Oświęcim, Majdanek, Buchenwald, Ravensbrück, Dachau), wschodnim modelu muzealnictwa komunistycznego w przeciwstawieniu do demokratycznego Zachodu, odrodzeniu muzeów żydowskich (w Paryżu, Nowym Jorku, Berlinie), analizuje pokrótce Muzeum Powstania Warszawskiego i Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku.

Podobne tendencje można dostrzec w istotnym dla autora muzealnictwie artystycznym, w coraz większym stopniu otwartym na twórczość współczesną. W tym zakresie w powojennym pejzażu wystawienniczym i muzealnym (np. Musée national d'Art moderne w Paryżu) szczególną rolę przypisuje on Stedelijk Museum w Amsterdamie, od 1945 roku pod dyrekcją Willema Sandberga. Z dość banalnego zbioru dziewiętnastowiecznego malarstwa stało się ono awangardową kolekcją dzieł reprezentujących różne media, a jednocześnie centrum artystycznym przychylnym nowatorskim postaciom ekspresji artystycznej. Działalność Sandberga znalazła wielu naśladowców, takich jak m.in. Palma Bucarelli w rzymskiej Galeria Nazionale d'Arte Moderna czy Pontus Hulten w Moderna Museet w Sztokholmie, a potem w Centre Pompidou w Paryżu. Ta ostatnia instytucja, mimo kontrowersji, jakie wywołał jej gmach w stylu high-tech, struktura i program działalności, stała się symbolem zerwania z tradycyjną architekturą muzealną i nowego modelu instytucji sztuki współczesnej. W ciągu powojennego trzydziestolecia muzea sztuki nowoczesnej powstawały już na całym świecie: od Bonn, Wiednia i Madrytu po Buenos Aires, Sydney i Johannesburg – w Polsce pod kierownictwem Ryszarda Stanisławskiego działało Muzeum Sztuki w Łodzi – a po 1989 roku także w Rosji i krajach byłego tzw. obozu wschodniego. Należy dodać, że wkrótce instytucja ta stanie wobec wyzwań, jakie stawia diametralnie odmienna sztuka postmodernizmu.

W przypadku sztuki dawnej natomiast sytuacja była inna. Minął już czas wielkich „odkryć” na miarę Goyi czy Vermeera, toteż struktura kolekcji pozostała stabilna. Pokażne nieraz zmiany obejmowały natomiast modernizację i rozbudowę infrastruktury muzealnej, przestrzeni ekspozycyjnych i magazynowych (Luwr, National Gallery w Londynie, Met w Nowym Jorku czy Musée d'Orsay). Autor zamyka swoje dzieło rozważaniami nad sytuacją muzealnictwa etnograficznego i swego rodzaju „wezwaniami do restytucji”. Wiąże się ono z jednym z kluczowych pytań o przyszłość muzeum w świecie

postkolonialnym. Pozostaje ono nadal otwarte, autor przypomina apel UNESCO z 1978 r. oraz współczesne inicjatywy, zwłaszcza politykę Emmanuela Macrona, który otworzył drogę do zwrotu części obiektów afrykańskich.

Tytułem konkluzji tych trzech części prezentacji trzech pokaźnych tomów Krzysztofa Pomiana należy stwierdzić, że czytelnik otrzymał w ich postaci bardzo ważne dzieło, jakiego dotąd nikt nie próbował, a może nie odważył się dokonać. Może to nieco dziwić, gdyż muzeum stanowi istotną kwestię kultury współczesnego świata i nie mała jest wiedza na temat szczegółowych jego aspektów. Jego światowa historia jest historią miejsca, które wywodząc się z dość pierwotnej potrzeby ludzkiej symbolizowania otaczającej rzeczywistości poprzez gromadzenie przedmiotów i określonej postawy intelektualnej, w pierw w istocie miało charakter lokalny – kilka placówek w nowożytnej Italii. W późniejszych epokach przekształciło się w duży i różnicowany obszar kultury europejskiej w pierw, a potem także innych kontynentów, obejmujących też cywilizacje, gdzie nie istniały żadne jego tradycje. Wielkie doświadczenie badawcze sprawiło, że autor bez trudu zapanował nad ogromem podanych informacji, zachował równowagę pomiędzy rozważaniami teoretycznymi a prezentacją faktów oraz uniknął nieuniknionego, zdawałoby się, przeładowania tekstu nazwami instytucji (obecnie ponad sto tysięcy), nazwiskami artystów, kolekcjonerów, muzealników, tytułami muzealnych dzieł sztuki i innych przedmiotów. W efekcie kolejne tomy czyta się z przyjemnością, z pożytkiem odkrywając świat muzeów niby już znany lub częściowo dotąd znany, ale w istocie do końca nigdy jeszcze niezaprezentowany w całości.

Bibliografia

- Lorente, Jesús Pedro. *Los museos de arte contemporaneo: Noción y desarrollo historico*. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- Pomian, Krzysztof. *Muzeum. Historia światowa*. T. 3 *Na podbój świata 1850–2020*, tłum. Tomasz Stróżyński. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2024.
- de Rosset, Tomasz F. „Muzeum. Historia światowa’: Krzysztofa Pomiana opowieść o świecie ludzi i przedmiotów (1).” *Muzealnictwo* 64 (2023): 86–91.
- de Rosset, Tomasz F. „Muzeum. Historia światowa’: Krzysztofa Pomiana opowieść o świecie ludzi i przedmiotów (2).” *Muzealnictwo* 65 (2024): 151–156.