

Agata Franaszek

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka

Zarządzanie kolekcją muzealną na przykładzie projektu artystycznego *Słony chleb* w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka

Artykuł podejmuje temat zarządzania kolekcją muzealną na przykładzie projektu *Słony chleb* autorstwa współczesnej krakowskiej artystki Natalii Wiernik, który odbył się w 2016 roku w Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce w ramach obchodów 50. rocznicy uroczystego otwarcia przez Alfonsa Długosza, inicjatora powstania wielickiego muzeum, stałej ekspozycji muzealnej w kopalni wielickiej. Długosz, artysta plastyk i fotografik, doceniając przestrzeń kopalni i jej historię, zainicjował działania mające na celu uratowanie zarówno solnych komór, jak i starych maszyn oraz narzędzi górniczych, dzięki umieszczeniu ich jako eksponatów w ramach podziemnej wystawy. Jego pasja i poświęcenie zaowocowały utworzeniem muzeum, a w dalszej perspektywie wpisem Kopalni Soli w Wieliczce na pierwszą Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1978 roku. Współczesny projekt ukierunkowany został na pracę artystki z kolekcją i przestrzenią muzeum, których potencjał był inspiracją do stworzenia dzieł o charakterze *site-specific*. Wiernik, wykorzystując fotografię, video oraz działania performatywne, poruszyła w swym projekcie zagadnienia dotyczące specyfiki miejsca, jakim jest kopalnia — muzeum, jego roli w ochronie wielowiekowego dziedzictwa górniczego oraz refleksji nad eksponatem muzealnym na przykładzie gromadzonej w nim kolekcji solniczek.

Muzeum jest szczególnego typu instytucją kultury, a zarządzanie nim, rozumiane jako „rodzaj refleksji nad rzeczywistością ludzką” [Barańska 2013:12], jako „szansa na odmianę ludzkiego życia poprzez podejmowane działania” [Barańska 2013:12] wraz z „troską o uzyskiwanie efektywności w jej jakościowym wymiarze” [Barańska 2013:12], stanowi wyzwanie dla kadry kierowniczej tego typu placówek. Jak pisze Katarzyna Barańska w swej książce poświęconej zarządzaniu instytucją muzealną:

(...) najważniejszą funkcją zarządzania (...) jest jak najpełniejsze zrozumienie organizacji, jej umiejscowienia w kulturze współczesnej, roli, którą ona odgrywa oraz tego, jaki jest sens jej istnienia. Istotą jest uchwycenie kontekstu kulturowego organizacji oraz świadomość tego, że w wielu wymiarach zmienia się ona nieustannie [Barańska 2013: 12-13].

Tego typu zrozumienie instytucji muzealnej jest niezbędne, by podejmować właściwe decyzje zarządcze, a także oceniać jakość i zasadność realizowanych działań, których jądrem powinna być kolekcja muzealna, stanowiąca podstawowy wyróżnik muzeum na tle innych instytucji kultury. Freda Matassa zauważa, że zarządzanie posiadanymi zbiorami ma znaczenie fundamentalne, obejmuje ono inwentaryzowanie obiektów, ale także „informowanie, zabezpieczenie, przemieszczanie, dokumentację, organizowanie wystaw i udostępnianie zbiorów” [Matassa 2012: 19].

Niektórzy badacze czy zarządzający muzeami dyrektorzy podważają sens posiadania przez muzeum kolekcji, uważając, że służą one manipulacji społecznej [Preziosi 2012: 66], że muzea stanowią rodzaj więzienia, wypełnionego „zneutralizowanymi” dziełami sztuki, pozbawionymi swej pierwotnej siły wyrazu [Wasilewski 2007: 37] albo cementarza, gdzie spoczywa to co „martwe i pozbawione energii” [Wasilewski 2007: 37]. Jednakże duża część środowiska naukowego nie podziela tego poglądu, udowadniając, że eksponat muzealny jest kluczowy dla zdefiniowania instytucji i jej funkcjonowania [Clair 2009: 23--24]. Przykładem może być stanowisko wypracowane przez ekspertów powołanych do prac nad тезami do projektu nowelizacji *Ustawy o muzeach*, których zainicjowanie nastąpiło po Kongresie Kultury Polskiej z 2009 roku. Raport z prac zawierał *Kierunkowe zmiany w sferze polskiego muzealnictwa* opracowane przez Andrzeja Rottermunda oraz Wojciecha Suchockiego [<http://nimoz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespolu-ekspertow-ds-przygotowania-tez-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>; data dostępu: 21.05.2018].

Za najważniejsze zadanie muzeów uznali oni, m.in. przechowywanie rzeczy najcenniejszych, uratowanych od zniszczeń i działań wojennych na przestrzeni dziejów. W literaturze dotyczącej kolekcji muzealnej pojawiają się również stwierdzenia, że obiekt muzealny jest nieodzowny do stworzenia łączności między zwiedzającym a przestrzenią wystawową [Lubaszewska 2011: 84–85], że „(...) muzea muszą przyciągnąć widzów czymś materialnym i autentycznym, czego nie znajdą oni nigdzie indziej” [Janus, Kawęcka 2011: 93], a obiekty, które są podstawą istnienia muzeum [Wodarska-Ogideł 2011: 64–70] powinny być własnością instytucji muzealnej i spełniać odpowiednie kryteria wartości, będąc przy tym znaczącym elementem dziedzictwa kulturalnego lub nauki [Borusiewicz 2012: 105]. A zatem z perspektywy zarządzania muzeum:

(...) kolekcja powinna być traktowana jako jądro oraz jako punkt wyjścia i dojścia wszelkich działań podejmowanych w muzeum (...) zbiór obiektów pozostający pod opieką pracowników muzeum, stanowi (lub powinien stanowić) dla nich sens i rdzeń pracy (...) opiekę nad kolekcją muzealną należy traktować jako przywilej, a ją sama jako sens istnienia muzeum [Barańska 2013: 67].

Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka powstało w 1951 roku z inicjatywy Alfonsa Długosza, wielickiego artysty, nauczyciela i działacza społecznego, który wstrząśnięty stanem zabytkowych wyrobisk kopalnianych, zdecydował się podjąć trud uratowania kopalni przed planowaną likwidacją większości wyeksploatowanych komór. Sam Alfons Długosz tak to opisywał:

W gościnie u górników na „Barburce”, urządzonej w r. 1949 w podziemiach wielickich, wszedłem w bliski kontakt z kopalnią. Wtedy to, przerażony tym co spostrzegłem, postanowiłem dopomóc do odratowania bezcennego zabytku. Rozumiałem, że należy go przypomnieć i po prostu pokazać kopalnię społeczeństwu, które jej nie znało i nie zna. Nie znali jej bowiem nawet ci, którzy co dzień w niej przebywali z racji swego zawodu. Zdawałem sobie sprawę, że czeka mnie trud niemały. Nie miałem żadnych funduszy, całym moim kapitałem były własne ręce i dużo dobrych chęci. Od zarządu kopalni oczekiwać mogłem pomocy jedynie tzw. „systemem gospodarczym”. Do pracy zabrałem się jednak z pasją [Długosz 1958: 9].

Dzięki informacjom od górników, zatrudnionym w kopalni, Długosz zdobył wiedzę o maszynach i narzędziach, pozostawionych w trudno dostępnych starych wyrobiskach. Postanowił je odnaleźć i „ożywić” nimi podziem-

ny szlak turystyczny.¹ Zdobyte eksponaty posłużyły do zaaranżowania w komorze *Warszawa* pierwszej, niewielkiej wystawy, otwartej 2 grudnia 1951 roku, która zainaugurowała działalność wielickiego muzeum. Od 1954 roku placówka podlegała Stowarzyszeniu Historyków Sztuki Oddział w Krakowie, a następnie w latach 1956–1961 stanowiła Oddział Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Została uznana za instytucję centralną, podległą Ministerstwu Kultury i Sztuki dnia 23 marca 1961 roku, a Alfons Długosz otrzymał wówczas stanowisko jej dyrektora [Piotrowicz 2001: 8-9]. Pod jego kierunkiem powstała w ciągu kolejnych pięciu lat stała ekspozycja muzealna w zespole komór na trzecim poziomie kopalni, w której znalazły się nie tylko narzędzia, sprzęty i maszyny górnicze, ale również okazy geologiczne, zabytki archeologiczne, mapy i archiwalia związane z solnictwem, mające na celu ukazanie dziejów kopalń i warzelni soli w Wieliczce i Bochni. Uroczyste otwarcie podziemnej ekspozycji Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka miało miejsce 30 września 1966 roku. W późniejszych latach, dzięki staraniom pierwszego dyrektora muzeum, udało się również pozyskać na potrzeby administracji muzealnej oraz niewielkiej ekspozycji, kompleks Zamku Żupnego, który od XIV wieku aż do drugiej wojny światowej, stanowił zaplecze administracyjne kopalni wielickiej.

Muzeum jest obecnie największym tego typu obiektem w Europie. Na stronie internetowej znajduje się informacja, iż placówka realizuje swoje zadania statutowe poprzez „(...) gromadzenie, przechowywanie, konserwację i udostępnianie dóbr kultury w zakresie dziejów dawnego warzelnictwa i górnictwa solnego oraz miast Wieliczki i Bochni, techniki górniczej, geologii złóż soli, sztuki i etnografii. Oprócz stałej ekspozycji w kopalni, muzeum posiada również drugą: w średniowiecznym Zamku Żupnym — historycznej siedzibie zarządu kopalni. Na dziedzińcu zamkowym znajduje się najstarszy w Wieliczce szyb poszukiwawczy z połowy XIII w., baszta z XIV w. oraz fragmenty murów obronnych z XIV w. Tematyka i czasowe ramy badawcze, będące w zainteresowaniu pracowników Muzeum, są ogromne i bardzo zróżnicowane — sięgają miocenu (dla poznania genezy złoża solnego), a w badaniach archeologicznych neolitu (początki osadnictwa i warzelnictwa). W dziedzinie historii i kultury materialnej obejmuje okres od XIII — do końca XX w. i dotyczy roli i znaczenia gospodarki solnej w dziejach Polski, jej wpływu na rozwój miast Wieliczki i Bochni, daw-

¹ *Organizacja Muzeum Żup Krakowskich*, k. 41, 42, Archiwum Zakładowe Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka.

nej i współczesnej techniki górniczej i technologii warzelniczej” [<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13 maja 2021].

W ostatnim czasie dyrekcja muzeum podjęła zakrojony na szeroką skalę remont Zamku Żupnego, który zaowocuje nowoczesną ekspozycją oraz otworzeniem całego kompleksu dla zwiedzających. W nowej odsłonie zaprezentowane zostaną dzieje kopalni, miasta oraz jego mieszkańców, a także kolekcja muzealnych solniczek, która stanowi jeden z największych i najcenniejszych zbiorów tego typu obiektów w Europie.

Muzeum wielickie jest instytucją kultury, wpisaną do Krajowego Rejestru Muzeów, podległą bezpośrednio Ministrowi Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Muzeum posiada statut, w którym szczegółowo wyodrębniono zakres jego działalności oraz charakter gromadzonych zbiorów: „§8. Muzeum gromadzi w szczególności: 1) obiekty zabytkowe związane z kopalniami soli w Wieliczce i Bochni oraz innymi obszarami solonośnymi w Polsce, w tym dawne maszyny i narzędzia górnicze, sprzęt oświetleniowy, urządzenia do odwadniania i wentylacji kopalni; 2) dokumenty historyczne, materiały kartograficzne, fotograficzne i inne materiały związane z historią Żup Krakowskich oraz miast górniczych — Wieliczki i Bochni, a także związane z górnictwem solnym w Europie; 3) obiekty archeologiczne pochodzące z badań archeologicznych prowadzonych przez Muzeum na terenie Wieliczki i okolic; 4) okazy skał solnych, a także skał towarzyszących i współwystępujących w obrębie złóż mioceńskich i cechsztyńskich; 5) dzieła malarstwa, rzeźby, grafiki oraz numizmaty, wyroby rzemiosła artystycznego i ludowego, a także inne obiekty związane z historią górnictwa i kulturą górniczą — w szczególności solniczki wykonane w różnych technikach artystycznych” [<https://bip.malopolska.pl/muzeumwieliczka,m,274030,akty-prawne.html>; data dostępu: 10 maja.05.2021]. Misja muzeum, która powinna stanowić punkt odniesienia w tworzeniu kolekcji muzealnej [Barańska 2013: 75], została sformułowana lapidarnie jako: „(...) ochrona i popularyzacja bogatej historii wydobywania soli w Polsce, postrzeganej jako trwałe dziedzictwo ludzkości” [<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021]. Zabytki muzealne gromadzone są w następujących zbiorach: geologicznym, archeologicznym, techniki górniczej, kartografii, sztuki, etnografii, archiwum (dokumenty, rękopisy, akta salinarne) i w tzw. zbiorze specjalnym (dawne fotografie, widokówki,

dypłomy, druki okolicznościowe). Obecnie kolekcja muzealna liczy łącznie 31 242 pozycje inwentarzowe. Muzeum skupia się na poszerzaniu kolekcji solniczek (ok. 1000 egzemplarzy) oraz narzędzi i urządzeń górniczych, które mają znaleźć swoje miejsce w aktualnie powstającej nowej ekspozycji stałej. W programie działania muzeum na lata 2021–2026 określone zostały aktualne priorytety budowania kolekcji, do której pozyskane mają zostać:

(...) zabytki archeologiczne pochodzące przede wszystkim z własnych badań w rejonie wielicko-bocheńskim; zabytki techniki górniczej; wielicjana (pamiątki rodzinne i artefakty związane z codziennym funkcjonowaniem kopalń i miast górniczych — Wieliczki i Bochni); kartografia i ikonografia związana z Wieliczką i Bochnią oraz ich kopalniami; kolekcja solniczek w tym także współczesny design [Gódlowski 2021: 15].

W roku 2016 w Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka miałam okazję być kuratorem projektu artystycznego pt. *Słony chleb* krakowskiej artystki Natalii Wiernik, który został zrealizowany w ramach obchodów 50. rocznicy uroczystego otwarcia przez Alfonsa Długosza, pierwszego dyrektora muzeum, stałej ekspozycji muzealnej w kopalni wielickiej. Źródłem pomysłu zaproszenia do współpracy młodego, współczesnego artysty była chęć ukazania zbiorów wielickiego muzeum oraz dziedzictwa przemysłowego kopalni soli z nowej, innej perspektywy. Tego typu działania miały potencjał wniesienia nowych treści i świeżego spojrzenia w tematykę dobrze znaną i wydawałoby się wyeksploatowaną, jaką jest wielicka kopalnia. Inspiracją do podjęcia tego typu działań były duże i zróżnicowane zbiory muzealne. Niestety większość z nich nie była prezentowana odbiorcom, spoczywając w magazynach muzealnych. Niejednokrotnie pracownicy muzeum spotykali się z zarzutami, że ekspozycja udostępniona na Zamku Żupnym jest niewielka i niewystarczająca. Dotyczyło to zwłaszcza kolekcji solniczek, promowanej jako największy zbiór tego typu zabytków w Polsce. Jednakże spośród prawie tysiąca obiektów, widzowie mogli zobaczyć jedynie dwieście sztuk. Podobnie było z okazałym i interesującym zbiorem lamp górniczych, narzędzi czy archiwalnych map, unikatowych w skali europejskiej. Dodatkowym problemem, z jakim borykało się muzeum, było postrzeganie instytucji przez społeczność lokalną. Miało ono opinię placówki skostniałej, tkwiącej w poprzedniej epoce, niechętniej lokalnej społeczności, która nastawiona jest jedynie na turystę międzynarodowego czy ogólnopolskiego, ale nie lokalnego mieszkańca. Rozmowy pracowni-

ków muzeum z mieszkańcami Wieliczki pokazywały, że wielu z nich nie wie, że w ich mieście jest zamek, a w nim zbiory, które można zobaczyć na ekspozycji. Ci zaś, którzy zdawali sobie z tego sprawę mieli poczucie, że nie jest to miejsce, gdzie są mile widziani. Instytucja nie cieszyła się zaufaniem społecznym, które, jak słusznie zauważa Łukasz Gaweł, jest niezbędne do prawidłowego funkcjonowania tego typu organizacji [Gaweł 2018: 50–51]. Na wystawy muzealne przychodziło niewiele osób z najbliższego otoczenia, ale również niezbyt często pojawiali się mieszkańcy pobliskiego Krakowa, którzy również mogliby stać się stałym odbiorcą oferty muzealnej. Problemem było również udostępnianie zbiorów osobom z zewnątrz, lokalnym pasjonatom czy badaczom tematyki podejmowanej przez muzeum. Wyżej wymienione kwestie związane były z wieloma zaszłościami z lat minionych, wywodzącymi się z epoki komunizmu.

Projekt *Słony chleb* był próbą odpowiedzi na niektóre z tych wyzwań poprzez wprowadzenie czegoś nietypowego do standardowej oferty muzealnej, proponując współpracę z artystą współczesnym (charakterystyczną raczej dla muzeów sztuki współczesnej), który, inspirując się kolekcją muzealną, stanowiącą ogromny potencjał oraz historią i przestrzenią muzeum, zaproponowałby coś ciekawego i nietypowego, co mogłoby trafić do nowych grup odbiorców i poszerzyć oddziaływanie muzeum, zmieniając nieco jego wizerunek. Pomysł spotkał się z przychylnym przyjęciem dyrekcji, choć doświadczona kadra muzealna była wobec niego dość sceptyczna, traktując go jako nieco ryzykowny i „podejrzany” eksperyment.

Prace nad projektem rozpoczęły się w lutym 2016 roku. Natalia Wiernik, artystka współprowadząca Pracownię Fotografii na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, laureatka *Sony World Photography Award*, zapoznana została z historią muzeum, jego zbiorami, a także przestrzenią, jaką dysponuje muzeum — średniowiecznym zamkiem oraz komorami kopalnianymi na III poziomie kopalni soli w Wieliczce. Otrzymała pozwolenie na wejście w miejsca niedostępne dla zwiedzających, wykonując przy tym wiele fotografii przygotowawczych do pracy nad ostatecznym projektem. Po raz pierwszy udało się tak szeroko udostępnić zarówno kolekcję jak i podziemną ekspozycję muzeum na potrzeby działań artystycznych. Ostatecznie na projekt złożyło się kilka elementów. Podczas pobytu w kopalni, w będącej rezerwatem górniczym komorze Maria Teresa II, artystka była świadkiem przygotowań do mającego się odbyć typowego wernisażu. Do komory weszła wówczas grupa kobiet, pracujących w muzeum, aby posprzątać

kopalniane chodniki przed przybyciem gości. Ich wejściu towarzyszył ogromny hałas, spotęgowany przez akustykę gigantycznej komory, wytworzony przez wózki, na których umieszczone były wiaderka oraz szczotki. Tej scenie towarzyszył element zaskoczenia, gdyż donośny dźwięk nie zapowiadał drobnych i niepozornych postaci, które wyłoniły się u wylotu komory. Opisana sytuacja zainspirowała artystkę do organizacji w ramach projektu *Słony chleb* performance'u. Ponieważ pracownice muzeum nie zgodziły się wziąć w nim udziału, tłumacząc się onieśmieleniem przed występem, konieczne było znalezienie kobiet chętnych do udziału. Co ciekawe profesjonalne aktorki, dowiadując się, że ich występ ma polegać jedynie na odegraniu sceny sprzątania, odmawiały współpracy. Ostatecznie znaleziono osiem kobiet, między innymi z amatorskiego teatru emerytów oraz z grupy teatralnej, zajmującej się pantomimą, które zgodziły się wziąć udział w inscenizacji. Zgodnie z koncepcją artystki, przybyli na wernisaż goście mieli zająć środkową część komory Maria Teresa II, która na co dzień nie jest dostępna dla zwiedzających, tak, aby wyjeżdżające z pobliskiego chodnika osoby z wózkami, ukazywały się im w rytmicznej sekwencji, okrążając widownię i myjąc po drodze betonowe płyty posadzki. Aby wzmocnić działanie dźwięku i uwypuklić gesty sprzątających, zaplanowano wygaszenie większości świateł w komorze. Warto dodać, że sam pomysł performance'u przeraził niektórych pracowników muzeum, którzy bazując na stereotypowych wyobrażeniach o sztuce współczesnej, spodziewali się skandalu. Na szczęście dyrekcja muzeum udzieliła całej koncepcji artystki szerokiego wsparcia i zrozumienia. Prócz performance'u, Wiernik zdecydowała się na stworzenie fotografii obiektów muzealnych, wybierając do tego celu najcenniejszą w Polsce kolekcję solniczek, gromadzoną przez muzeum w Wieliczce. Początkowo jej zamysł spotkał się z dużym oporem opiekunki zbioru, która poczuła się zagrożona działaniami artystki. Jak celnie zauważa K. Barańska:

Pracownicy muzeów mają bardzo silnie rozwinięte poczucie własności w stosunku do obiektów, którymi się opiekują (...) niechęć narażania muzealiów na zniszczenie wyraża się (...) w swoistej niechęci do dzielenia się muzealiami [Barańska 2013: 80].

Jednak, dzięki podjęciu odpowiednich negocjacji, uzyskano zgodę i w czasie dwóch miesięcy zostało wykonanych kilkaset zdjęć obiektów, których łączna liczba wyniosła około dwustu egzemplarzy. N. Wiernik zestawiała je z wysokiej rozdzielczości reprodukcjami holenderskich martwych natur

z XVII wieku, pozyskanych ze zdigitalizowanych zasobów Rijksmuseum w Amsterdamie. Powstało siedem wielkoformatowych fotografii, wydrukowanych w technice lightbox, która okazała się znakomita w kontekście braku odpowiedniego oświetlenia w kopalni. Zostały one zamontowane na słupach obudowy, podtrzymującej niższą część komory Maria Teresa II oraz wkomponowane w znajdującą się tam ekspozycję muzealną. Prócz opisanych wyżej prac na potrzeby projektu *Słony chleb*, zostały wykonane również trzy animacje poklatkowe oraz jedno wideo z wykorzystaniem solniczek z kolekcji wielickiego muzeum. Zostały one wyświetlone na ekranach telewizyjnych, także w ramach wcześniej wspomnianej ekspozycji. Niektóre z prac powieszono na ścianach i obudowie kopalni, inne ustawiono na ziemi i oparto o ścianę, a niektóre położono bezpośrednio na posadzce. Aby koncepcja artystki mogła zostać zrealizowana w każdym elemencie musiały zostać spełnione liczne warunki formalne, podyktowane przez miejsce wybrane na wystawę. Wszelkie wydarzenia kulturalne zaplanowane na terenie kopalni muszą bowiem być zgodne z restrykcyjnymi przepisami prawa górniczego, począwszy od obostrzeń, wynikających z bezpieczeństwa po wymogi, które musi spełniać infrastruktura techniczna. N. Wiernik wybrała na miejsce wystawy komorę Maria Teresa II, która częściowo jest rezerwatem górniczym. Aby performance przebiegł zgodnie ze scenariuszem artystki, musiała zostać pozyskana zgoda na wpuszczenie gości do części środkowej komory, która została uzależniona od zapewnienia odpowiednich warunków bezpieczeństwa. W związku z tym zalecono tzw. okruszanie — czasochłonne (trwające ok. dwa tygodnie) działanie, polegające na ręcznym odłupywaniu niewielkich kawałeczków soli ze stropu komory, które zostało wykonane przez wyspecjalizowanych górników, podwieszonych na linach.

Uczestnicy wernisażu mieli zostać doprowadzeni na miejsce, na prośbę artystki, tzw. chodnikiem awaryjnym, który może być używany jedynie przez osoby uprawnione, co wymagało specjalnej zgody kierownika kopalni. N. Wiernik wybrała go ze względu na autentyzm solnych ścian, pozbawionych ekspozycji, z których zwisają solne stalaktyty, a spąg² jest nierówny i spękany, pozbawiony wszechobecnej betonowej kostki. Idąc nim można poczuć autentyczny charakter kopalni. Oczywiście cały ruch zwiedzających musiał odbywać się pod kontrolą wyznaczonych przewodników, posiadających odpowiednie zezwolenia, gdyż samodzielny zjazd do kopalni i poruszanie się po niej jest zabronione. Wszelkie ekrany tele-

² Dolna powierzchnia wyrobiska kopalnianego — przyp. autorki.

wizyjne oraz lightboxy, a także kable i przewody podłączeniowe musiały posiadać odpowiednie parametry i atesty, by móc zostać użyte w kopalni, konieczna była odpowiednia zgoda na ich zwieszenie pod ziemię. Ponieważ dwa z lightboxów umieszczono na przejściu przeznaczonym dla turystów, istniało zagrożenie, że osoba z dozoru górniczego, sprawdzająca bezpieczeństwo na trasie turystycznej, może zażądać ich usunięcia, co ostatecznie nie nastąpiło. Prócz przygotowania prac na wystawę, N. Wiernik była również autorką jej identyfikacji wizualnej, projektując plakat, folder i zaproszenie. Ich motywem przewodnim była wykonana przez nią fotografia bryły wielickiej soli, metaforycznie korespondująca z tytułem wystawy.³

Tytuł wystaw — *Słony chleb* — w sposób celowy odwoływał się do krótkometrażowego filmu wyprodukowanego przez Wytwórnę Filmów Oświatowych w Łodzi w roku 1958, który powstał na bazie wskazówek i ustaleń Alfonsa Długosza. Film ukazywał jak prawdopodobnie wyglądała praca górników wielickich w dawnych wiekach przy wykorzystaniu starych maszyn i narzędzi odnalezionych przez niego w kopalni. Działalność A. Długosza, nierozzerwalnie związanego z muzeum wielickim, stanowiła punkt wyjścia rozważań nad projektem *Słony chleb*. Długosz — artysta, pojawił się w kopalni i wprowadził swoisty „nowy porządek”. Przeobraził myślenie o kopalni, która została uznana za dziedzictwo warte zachowania i ochrony. Odnalezionym narzędziom i maszynom górniczym nadał znaczenie eksponatów muzealnych. Tego typu zmiana perspektywy, konieczność innego spojrzenia, pozwala zobaczyć rzeczy na nowo. Natalia Wiernik, wprowadziła „swoje porządki” w kolekcję muzealnych solniczek, zwykle ściśle uporządkowanych i skategoryzowanych. Nieład i nagromadzenie elementów „zrzuconych” przez artystkę ze stołu, ukazał ogrom kolekcji i zachęcił do nowego spojrzenia na muzealne eksponaty. Solniczki umieszczone na tle reprodukcji XVII-wiecznych obrazów martwych natur z kolekcji Rijksmuseum w Amsterdamie, wydają się być ich częścią, na powrót stając się elementami zastawy stołowej, przedmiotami codziennego użytku. Nieporządek, światło odbite od lśniącej powierzchni i wykorzystanie bogato zdobionych, luksusowych przedmiotów stanowi wspólny mianownik, łączący twórczość dawnych mistrzów ze współczesną kreacją.

Ważnym aspektem wykonanych przez N. Wiernik fotografii jest nieporządek wprowadzony w zwykle pieczołowicie pogrupowane i zinwen-

³Prace artystki powstałe w ramach projektu *Słony chleb* są prezentowane na stronie internetowej <http://www.nataliawiernik.civ.pl/> oraz <https://vimeo.com/218283723>.

taryzowane obiekty muzealne. Jest to zabieg świadomy, który „wybija” odbiorcę z utartych przyzwyczajzeń odbioru dzieła sztuki w muzeum. Jak pisał Ernst Gombrich: „(...) uwagę przyciąga (...) odstępstwo od ładu (...) kontrast między porządkiem, a nieporządkiem alarmuje nasze postrzeganie” [Gombrich 2009: 6]. Artystka wykorzystuje ten zabieg również w ramach aranżacji, w której wykonane przez nią obiekty zakłócają pierwotną ekspozycję muzealną, stojąc pod ścianami czy leżąc w przejściu. Prócz tego N. Wiernik wprowadza w animacjach statyczne zwykle przedmioty w ruch, który zaskakuje odbiorcę. Solniczki zsuwają się ze stołu, a potem wdrapują z powrotem niczym żywe stworzenia. Ich elementy składowe wirują wokół własnych osi, prowokując pytania o to czym właściwie są, czym są przedmioty w muzeum. Ruch pojawia się również w wideo, ukazującym dłonie opiekunki zbiorów, czyszczące i pielęgnujące solniczkę, które łączy się z performancem, angażującym osoby sprzątające komorę kopalni. Nacisk położony jest tu na gest oczyszczania, porządkowania, który powtarza się w następujących po sobie rytmicznych sekwencjach. Zagadnienie wprowadzania porządku można odczytać w tym projekcie jako powrót do tego co pierwotne, oczyszczenie ze zbędnych elementów, dotarcie do tego co najistotniejsze — w tym wypadku do istoty kopalni i jej charakteru, który uległ od czasów A. Długosza głębokiej komercjalizacji, czyniąc z niej w obrębie trasy turystycznej, swego rodzaju „Disneyland”, w którym kolorowe światła, stoiska z gadżetami, walki bokserów i „businessowe eventy”, przysłoniły jej autentyczność.

Warto zauważyć również niestandardowy sposób fotografowania przez artystkę obiektów muzealnych. W podręczniku z 1972 roku omawiającym zagadnienie wykonywania zdjęć zabytkom i dziełom sztuki, autorka, znana fotografka, Janina Mierzecka, dokładnie omawia sposoby i techniki, jakie powinny być zastosowane przy robieniu zdjęć poszczególnych obiektów w zależności od wielkości i materiału z jakiego są wykonane. Podkreśla, że lekceważenie „...zasad kompozycji to jeden z zasadniczych błędów, jakie popełniają fotografujący zabytki i dzieła sztuki” [Mierzecka 1972: 15]. Współcześnie ma to swój wyraz w zalecanej przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów digitalizacji obiektów z kolekcji muzealnych, która okazuje się bezcenna, zwłaszcza w przypadku chęci udostępnienia kolekcji online lub zaginięcia obiektu [Karecka 2014: 9-10]. Zasady wykonywania tego typu fotografii zostały zawarte w licznych podręcznikach i wytycznych, opracowanych przez wyżej wspomnianą instytucję [<https://www.nimoz.pl/>

files/publications/52/Cyfrowe_odwzorowania_muzealiow_NIMOS_2012.pdf; data dostępu: 16.05.2021]. Zdjęcia muszą być wykonywane w odpowiedni sposób, zgodnie ze ściśle narzuconymi parametrami. N. Wiernik łamie zasady fotografowania obiektów muzealnych, które na jej zdjęciach przestają być wyabstrahowanymi z rzeczywistości przedmiotami na neutralnym tle. Dzięki technicznym możliwościom fotografii cyfrowej, wracają one z powrotem na „stół”, przypominając o ich pierwotnym przeznaczeniu.

Projekt *Słony chleb* ma istotne znaczenie w kontekście szeroko pojętego udostępniania zbiorów. Po raz pierwszy muzeum tak szeroko udostępniło zarówno ekspozycję jak i kolekcję muzealną na potrzeby działań artystycznych. Dzięki pracy artystki wiele z obiektów, które nie zmieściły się na ekspozycji, została ukazana na fotografiach. Udostępnianie zbiorów, znakomicie realizowane przez Rijksmuseum w Amsterdamie, które umożliwia pobranie wysokiej rozdzielczości fotografii muzealiów, a także dostęp do wielkiej kolekcji, stworzyły wyjątkową i niepowtarzalną okazję do stworzenia przez N. Wiernik zupełnie nowego, oryginalnego dzieła sztuki, które w razie braku takiego dostępu nie mogłoby powstać. Muzea stają się, dzięki digitalizacji i udostępnianiu zbiorów, generatorem rozwoju kultury, wprowadzania do jej obiegu nowych treści i znaczeń, które mogą zachęcić do refleksji, do ustosunkowania się do gromadzonych przez nie obiektów, a co za tym idzie dookreślenia tożsamości odbiorcy, poprzez konfrontacje z wystawionym obiektem. Jak zauważa K. Barańska, kolekcja muzealna powinna być „uczestnikiem” aktualnego życia kulturowego, musi stanowić „rzeczywistą wartość symboliczną” dla społeczeństwa [Barańska 2013: 81]. „Własność, czy też dobro publiczne powinno być publicznie dostępne (...)” [Barańska 2013: 81], gdyż to za pieniądze każdego obywatela obiekty do muzeum są nabywane.

Nikła część zgromadzonych muzealiów jest udostępniana na wystawach — najczęściej zalegają one magazyny i są rzadko eksponowane. (...) Wielką szansą dla zmiany tego stanu rzeczy jest digitalizacja zbiorów [Barańska 2013: 81]

Dodatkową możliwością udostępnienia zbiorów wielkiego muzeum i ich promocji na arenie międzynarodowej, dzięki fotografiom N. Wiernik, był międzynarodowy konkurs *Rijkstudio Award 2017*, organizowany przez Rijksmuseum w Amsterdamie, którego hasło przewodnie brzmiało *Make your own masterpiece*. Zadanie polegało na stworzeniu nowego dzieła sztuki przy wykorzystaniu znakomitej jakości reprodukcji zbiorów, udostępnianych przez

muzeum w portalu Rijkstudio. Spośród 2600 nadesłanych prac, fotografie z cyklu *Słony chleb*, w serii pt. *Re-collections*, znalazły się wśród 75 najlepszych projektów, dzięki czemu zarówno nazwa wielickiego muzeum jak i jego kolekcja otrzymały darmową promocję na stronie internetowej holenderskiego muzeum, którego zasięg oddziaływania jest ogólnosiwiatowy.

Fotografie solniczek i animacje autorstwa N. Wiernik, nieprzypadkowo zostały umieszczone w rezerwacie komory Maria Teresa II, w którym poczuć można niezakłóconą niczym przestrzeń kopalni z zachowanymi śladami górniczej pracy. Symboliczny początek i koniec — zestawienie miejsca, gdzie przez wieki wydobywano sól oraz przedmiotów, w których finalnie podawano ją na stół. Nieodzownym elementem, spajającym kopalnię soli i przedmioty, w których ją podawano, byli ludzie pracujący pod ziemią przez wieki. Film *Słony chleb* starał się ukazać dawną pracę górników — N. Wiernik sięgnęła po ten motyw, by zwrócić uwagę na pracę współczesnych pracowników muzeum, którzy sprawują opiekę zarówno nad samą przestrzenią kopalni jak i nad zbiorami. N. Wiernik zrównała tu pracę sprzątaczek i kustoszów, opiekujących się kolekcją muzealną, nadając jej symboliczne znaczenie. Wykorzystując performance i video, autorka podkreśliła drobne, niepozorne, codzienne gesty tych ludzi, w których skupia się jak w soczewce pojęcie ochrony kulturowego dziedzictwa. Co ciekawe, powyższe znaczenie zostało szybko rozkodowane przez gości przybyłych na wernisaż, których liczba okazała się rekordowa dla wielickiego muzeum (przekroczyła dwieście osób). Na wernisażu pojawiła się bardzo duża grupa miłośników sztuki współczesnej, którzy przyjechali z Krakowa zainteresowani niestandardowymi działaniami znanej artystki, a także młodych mieszkańców Wieliczki, dla których jest ona miejscem zamieszkania, z którego dojeżdżają do pracy w Krakowie. Ci ostatni okazywali zdziwienie, że w ich mieście można zobaczyć kolekcję solniczek, o czym do tej pory nie wiedzieli, podobnie jak nie zdawali sobie sprawy, że w Wieliczce jest zamek. Zarówno młodszy jak i starsi uczestnicy wernisażu podchodzili do artystki, komentując na bieżąco wystawę. Wyjątkowo licznie pojawili się przedstawiciele lokalnej społeczności, dla których ten projekt był szczególnie interesujący ze względu na postać A. Długosza. Dla starszego pokolenia mieszkańców Wieliczki Długosz jest postacią niezwykle ważną, wręcz mityczną. Mieszkańcy spontanicznie kultywują od lat pamięć o człowieku, którego pasja i poświęcenie zaowocowały utworzeniem muzeum i ocaleniem kopalni, będącej obecnie zabytkiem wpisany na

Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO oraz jedną z największych polskich atrakcji turystycznych. Ta pamięć jest jednym z czynników konstytuujących lokalną tożsamość społeczną. Od wielu lat postulowali oni, aby w muzeum znalazły się treści odwołujące się do działalności jego założyciela, czego wyraz znaleźli w opisywanym projekcie. Pomimo wykorzystania przez artystkę nowoczesnych oraz niestandardowych form prezentacji dzieł sztuki, odnieśli się do projektu bardzo pozytywnie, dostrzegając jego sens i doceniając ujęcie w nim nie tylko samych obiektów, ale również zwrócenie uwagi na ludzi, opiekujących się nimi na co dzień w muzeum. Warto dodać, że podczas wernisażu, po raz pierwszy w historii instytucji w oficjalnych podziękowaniach wymieniono z imienia i nazwiska wszystkich pracowników, dzięki którym powstała wystawa. Reakcja, zwłaszcza służb technicznych była zaskakująca, gdyż po zakończeniu podchodzili oni wzruszeni i dziękowali, że zostali wymienieni. W tym kontekście warto przytoczyć słowa zawarte w podręczniku wydanym przez Międzynarodową Radę Muzeów ICOM, gdzie można znaleźć stwierdzenie: „Pracownicy muzeum niezależnie od tego, czy zatrudnieni na płatne umowy, czy jako wolontariusze, są najbardziej istotnym zasobem instytucji” [Barańska 2013: 164]. I dalej: „Muzeum należy bowiem traktować jako swoisty, całościowy konglomerat ludzkich światów i reprezentujących je rzeczy zdeponowanych jako muzealia” [Barańska 2013: 164].

Projekt *Słony chleb* zestawiając ze sobą dwie kolekcje muzealne oraz skupiając się na analizie pojęcia muzeum skłania do pogłębionej refleksji na temat znaczenia, sposobu i zasadności tworzenia zbiorów i instytucji muzealnych oraz ich aktualności dla dzisiejszego odbiorcy. N. Wiernik zadaje pytania zarówno o kolekcję muzealną jak i samo muzeum. Projekt *Słony chleb* nie daje gotowych wzorców ani odpowiedzi na kwestie związane z kolekcją i muzeum, nie zajmuje zdecydowanego stanowiska. Kompleksowy i złożony w swym charakterze, nie piętnuje instytucji muzeum, jest on raczej wielowymiarową, krytyczną refleksją, sposobem stawiania przez artystkę pytań, widoczna jest w nim chęć zwrócenia uwagi współczesnego odbiorcy i zmobilizowania go, aby również je sobie postawił. Jak pisze badaczka Khadija Carroll La, artyści współcześni „interweniujący” w wystawę muzealną, w tym wypadku w kolekcję, wkraczają pomiędzy przeszłe i przyszłe sposoby widzenia, zmieniając muzealne obiekty w „projekty”. Ich działania powodują zakłócenie dotychczasowych relacji, panujących w muzeum, gdzie wyjęty ze swego pierwotnego kontekstu obiekt, zostaje

autorytatywnie uznany za reprezentację wybranej kultury. Działanie artysty jest sposobem w jaki współczesny odbiorca może dostrzec i określić swój własny odbiór dzieła w muzeum [Carroll La 2012: 217--219]. Interwencja artystyczna, zdaniem K. Carroll La, powinna skupiać się na krytycznych pytaniach o to co można zyskać zestawiając ze sobą sztukę dawną i współczesną. Interwencje artystów wnoszą zatem subiektywną interpretację i indywidualne patrzenie na muzeum i jego wystawy. Kładą one nacisk na zaangażowanie widza w tworzenie, nadawanie znaczenia eksponatom. Dają odbiorcy zobaczyć własne przyzwyczajenia i uprzedzenia w sposobie odbioru muzealium, które mają wpływ na jego percepcję. Tego typu współczesne projekty artystyczne to sposób w jaki muzeum otwiera się ku przyszłości [Carroll La 2012: 233–235]. Projekt *Słony chleb* może być przykładem takiego działania — artystka otrzymuje dostęp do kolekcji i całkowicie zmienia relację obiektów z muzeum, w którym są zgromadzone. Solniczki są bowiem pieczołowicie inwentaryzowane, badane, chronione, konserwowane i wystawiane na widok publiczny w sposób niezwykle przemyślany i skategoryzowany. Artystka robi w nich „bałagan”, kumuluje, pozbawia statusu muzealium, przywracając im symbolicznie status naczynia przyprawowego na stole. Wybiera do swoich działań przede wszystkim te najcenniejsze, wykonane ze szlachetnych metali, ale w kontraście do nich używa także destruktu, który nigdy nie miałby szansy na pojawienie się w muzealnej gablocie. Refleksja nad przedmiotem i zmianą jego funkcji w kontekście muzeum jest dominująca w cyklu fotografii i video artystki. Solniczka jako przedmiot staje się centralnym tematem, ale jej znaczenie i główna rola jest tu inaczej ukazana, niż to się dzieje na wystawie stałej w Zamku Żupnym. To podkreślenie zmiany funkcji widoczne jest również w działaniach N. Wiernik w kopalni. Kopalnia przestaje być miejscem wydobywania soli, górnicy nie są już pierwszoplanowymi postaciami w jej przestrzeni — to pracownicy muzeum stali się jej opiekunami.

Ciekawym aspektem wyłaniającym się z interwencji N. Wiernik jest również zestawienie ze sobą drogocennych eksponatów rzemiosła z dziedzictwem przemysłowym, które niejednokrotnie nie jest doceniane. Miało to miejsce za czasów Długosza, ale obecnie również często się zdarza. Dla przeciętnego odbiorcy obrazy, rzeźby czy rzemiosło artystyczne nie potrzebują uzasadnienia, by znaleźć się w muzeum. Trudniej jest przekonać go, kiedy pojawia się chęć umieszczenia w nim zardzewiałych maszyn, czy zakurzonych drewnianych narzędzi. Nie jest dla niego oczywiste, że

z historycznego punktu widzenia stary, zakurzony kilof, może mieć taką samą wartość jak wykonana ze szlachetnego kruszcu solniczka. W tym geście zrównania N. Wiernik odwołuje się bezpośrednio do A. Długosza i jego praktyki tworzenia wielickiego muzeum. Współpraca muzeów z artystami współczesnymi w projektach o charakterze interwencyjnym może być szansą na nowe ciekawe ujęcie tematu, na wywołanie dyskusji, na ponowne zaangażowanie odbiorcy.

Muzea nie są starymi budynkami przechowującymi zakurzone obiekty, oglądane przez biernych widzów: wręcz przeciwnie. Są to dynamiczne przestrzenie, gdzie artyści tworzą ambitne dzieła sztuki i prezentują je, by wszcząć debatę [<https://www.prm.ox.ac.uk/artists-inspired>; data dostępu: 25.05.2021].

A zatem czy muzeum tzw. historyczne, w tym przypadku muzeum techniki jest miejscem dla projektów sztuki współczesnej? Jak najbardziej tak. W samej istocie muzeum pojawia się kategoria historyczności, jednak jest ono instytucją nakierowaną ku przyszłości, w kształtowaniu kolekcji dominuje myślenie »futurolologiczne«, a zatem — co jest warte zachowania dla potomnych [Barańska 2013: 93–94], jaki obraz naszej rzeczywistości chcemy pokazać przyszłym pokoleniom. W tym kontekście sztuka współczesna musi być obecna w muzeum, gdyż odzwierciedla czas, w którym powstaje, utrwalając go dla przyszłości. Projekty typu *Słony chleb* mają za zadanie uaktualnić spojrzenie na zastane dziedzictwo, zachęcić do ponownego przyjrzenia się mu uważnie, zastanowienia w jakim stopniu ma ono na nas wpływ, czy jest ważne dla współczesnego odbiorcy, którego oczekiwania i samoświadomość różnią się od tych cech pokoleń wcześniejszych. Muzeum może być przestrzenią, gdzie współczesny człowiek dookreśla własny stosunek do miejsca życia, dookreśla swoją tożsamość, która w aktualnej, płynnej rzeczywistości przestała być tak bardzo zależna od przynależności do konkretnej zbiorowości społecznej [Barańska 2013: 183].

Projekt *Słony chleb* wraz z jego realizacją był dla Muzeum Żup Krakowskich w Wieliczce działaniem niełatwym i nieco ryzykownym z perspektywy kadry zarządzającej. Nie był on typową wystawą dla muzeum techniki, nie dało się przewidzieć jego efektów, a obieguowa opinia o sztuce współczesnej i trudnościach współpracy z artystami, którym trudno dostosować proces twórczy do biurokratycznych wymogów i ram administracyjnych, nie przysparzał mu zwolenników. Mimo wszystko dyrekcja muzeum zdecydowała się podjąć to ryzyko — czy było warto? Podsumowując jego efekty, wydaje

się, że jak najbardziej tak. W zarządzaniu instytucją kultury, podkreśla się, że działa ona nie dla zysku, jednakże zysk ten jest jednak osiągany i dotyczy

(...) zarówno sfery materialnej (pozyskiwanie dóbr kultury) jak i sfery niematerialnej. Czyli pozyskiwanie dóbr z obszarów ducha i intelektu, pomnażanie wiedzy na temat zbiorów i ich kontekstów, a następnie redystrybucja tych dóbr odbywająca się w tym zakresie definicji muzeum, który mówi o »upowszechnianiu« [Barańska 2013: 203].

W omawianym projekcie zysk ten został ewidentnie osiągnięty. Kolekcja solniczek, została szeroko udostępniona, dzięki fotografiom artystki. Obiekty zamknięte na co dzień w magazynie, stały się impulsem do poszukiwania nowych treści intelektualnych związanych z muzeum i jego zbiorotwórczą rolą, zostały zaprezentowane szerokiej publiczności, zarówno lokalnej jak i międzynarodowej, dzięki wzięciu udziału w konkursie Rijkmuseum w Amsterdamie. Muzeum zyskało dzięki temu szeroką oraz darmową promocję na arenie międzynarodowej. Zdecydowano się również na włączenie prac artystki do zbiorów muzealnych z myślą o ich prezentacji w planowanej, nowej wystawie stałej na Zamku Żupnym. W ten sposób również artystka, która pracowała *pro publico bono*, odniosła korzyść z projektu. Jednakże w kontekście kolejnych tego typu działań warto podnieść kwestię wynagrodzenia artysty za pracę na rzecz instytucji. Jest to obecnie standardem w większości placówek muzealnych w związku z licznymi interwencjami środowiska artystycznego w tej sprawie.

Jak wcześniej wspomniano muzeum wielickie borykało się z dość przestarzałym modelem funkcjonowania i podejścia do pracy w muzeum, wywodzącym się z poprzedniej epoki, pracownicy nie byli przychylnie ustosunkowani zarówno do szerszego udostępnienia zbiorów, które wszak jest „elementem publicznej służby muzeum” [Matassa 2012: 268] jak i do niestandardowych działań. Nie da się ukryć, że ich podejście do projektu po jego zakończeniu uległo zmianie. Dzięki odwołaniu się artystki do ich pracy, ukazaniu jak ważny jest ich wkład, zarówno opiekuna zbiorów jak i pracowników technicznych, zwykle niestety pomijanych w oficjalnych podziękowaniach, poczuli się częścią przeprowadzonych działań i odczuwali satysfakcję z dużego zainteresowania odbiorców. Prócz tego dyrekcja zdecydowała się przyznać nagrody finansowe osobom zaangażowanym w realizację, co dodatkowo zmotywowało zespół do kolejnych działań. W projekcie *Słony chleb* szczególnie uwypuklił się fakt, że pracownicy stanowią najważniejszy zasób muzeum [Barańska 2013: 195].

Projekt *Słony chleb*, dzięki połączeniu sztuki współczesnej z tematyką lokalną, poszerzył grono odbiorców muzeum, którymi byli do tej pory przede wszystkim turyści zagraniczni czy też ogólnopolscy, przyjeżdżający zwykle tylko raz do kopalni soli. Jak pokazała pandemia, budowanie publiczności tylko w oparciu o tego typu odbiorców może okazać się ryzykowne. To najbliżsi sąsiedzi muzeum powinni stanowić bazę, na której budowane są różnorodne działania. Jak pisze Ł. Gawęł, priorytetem dla muzeum powinny być działania podejmowane wobec społeczności „żyjącej tu i teraz” [Gawęł 2011: 51], a rozpoznanie potrzeb tej społeczności stanowi podstawę marketingu w tego typu placówkach [Matt 2006: 157-162]. W tym przypadku społeczność lokalna zainteresowana podjęciem bliskiej im tematyki, o której propagowanie zabiegała, chętnie pojawiła się na wernisażu. Rozmowy z mieszkańcami dały impuls do zaplanowania przez muzeum w kolejnym roku monograficznej wystawy twórczości Alfonsa Długosza, która była jeszcze pełniejszą odpowiedzią na ich potrzeby. W tym gości instytucji odzwierciedlił się postulat o wzięciu pod uwagę otoczenia i partycypacji odbiorców w ustalaniu planu działalności [Barańska 2013: 209]. Drugą grupą odbiorców, którzy mogliby cyklicznie pojawiać się w muzeum, okazała się, dość niespodziewanie, publiczność zainteresowana sztuką współczesną, która nie była do tej pory brana pod uwagę. Projekt *Słony chleb* dał impuls do nawiązania szerokiej współpracy z Akademią Sztuk Pięknych w Krakowie i organizacji plenerów oraz wystaw studentów tej uczelni w wielickim muzeum, m.in. jako odpowiedź na potrzeby tego typu odbiorców.

Niestety w omawianym projekcie zabrakło badań publiczności, które dałyby miarodajny obraz odbioru działań muzealnych. Brakuje do tej pory w muzeum systematycznie prowadzonych tego typu badań, podstawowej dla jego działalności analizy struktury widowni, o czym wspomina w swej książce G. Matt, pisząc:

Muzeum nie jest żadną samowystarczającą jednostką, czymś w rodzaju wieży z kości słoniowej. Musi mieć rozeznanie co do swych partnerów i czynników w istotny sposób kształtujących jego otoczenie; musi z tym otaczającym światem podtrzymywać i pielęgnować aktywne więzi i relacje. (...) Dlatego ważnym elementem jest analiza rynku, a wraz z nią analiza struktury widowni [Matt 2006: 28-29].

Jest to zagadnienie, które warto będzie w wielickim muzeum podjąć i rozwijać.

Podsumowując, można stwierdzić, że projekt *Słony chleb* w maksymalny sposób wykorzystał zasoby posiadane przez muzeum. Przyniósł bardzo satysfakcjonujące efekty, udowadniając, że kolekcja muzealna posiada niezwykle potencjał, a jej właściwe zarządzanie i wykorzystywanie, wyjście z utartych schematów, może przynieść bardzo pozytywne skutki dla instytucji. Pracownicy bardziej otworzyli się na niestandardowe działania i udostępnianie zbiorów osobom z zewnątrz, a społeczność lokalna zaczęła lepiej postrzegać muzeum.

Należy (...) bowiem raz jeszcze podkreślić, że zarządzanie powinno być traktowane jako tworzenie więzi wewnątrz i pozainstytucjonalnych oraz że każdorazowo, w wyniku działań zarządczych, zmieniana jest rzeczywistość społeczna, kulturowa i ekonomiczna [Barańska 2013: 205].

Bibliografia

Barańska Katarzyna

2013: *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków: Wydawnictwo Attyka.

Borusiewicz Mirosław

2012: *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, Kraków: Universitas.

Carroll La Khadija

2012: *Object to project: Artist's interventions in museums w: Sculpture in the Museum*, red. Ch. R. Marshall, London: Ashgate Press.

Clair Jean

2009: *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J. M. Kłoczkowski, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Długosz Alfons

1958: *Wieliczka. Magnum sal jako zabytek kultury materialnej*, Warszawa: Arkady.

Gawel Łukasz

2011: *Muzeum w przestrzeni publicznej. Przyczynek do praktyki zarządzania instytucjami kultury*, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/25742/gawel_muzeum_w_przestrzeni_publicznej_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y, data dostępu: 1.05.2021.

2018: *Zarządzanie publicznymi instytucjami kultury w kontekście koncepcji Corporate Social Responsibility (CSR). Społeczna Odpowiedzialność muzeum*, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/publication/384457/edition/362313/content>, data dostępu: 22.05.2021.

Godłowski Jan

Program działania Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka w Wieliczce na kadencję 1.02.2021-31.01.2026, https://bip.mkdnis.gov.pl/media/docs/programy%20inst/20210202_Program_dzialania_Muzeum_Zup_Krakowskich_Wieliczka_w_Wieliczce_na_kadencje_1.02.2021-31.01.2026.pdf, data dostępu: 17.06.2021.

Gombrich Ernst

2009: *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. Dorota Folga — Januszewska Kraków: Universitas.

Janus Aleksandra, Kawęcka Dorota

2011: *Między muzealizacją teatru a teatralizacją muzeum — gromadzenie, wystawianie, odgrywanie w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Karecka Lidia

2014: *Ewidencjonowanie polskich zbiorów muzealnych w: ABC zarządzania kolekcją muzealną*, <https://studylibpl.com/doc/1146251/abc-zarzdzanie-kolekcji-2014.indd>, data dostępu: 11.05.2021.

Lubaszewska Michalina

2011: *Rekwizyt w muzeum w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Matassa Freda

2012: *Zarządzanie zbiorami muzeum*, tłum. Sonia Jaszczyńska, Kraków: Universitas.

Matt Gerald

2006: *Muzeum jako przedsiębiorstwo*, tłum. Andrzej Wajs, Warszawa: Fundacja Aletheia.

Mierzecka Janina

1972: *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, Warszawa: Arkady.

Piotrowicz Józef

2001: *Pięćdziesiąt lat działalności Muzeum w: 50 lat Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka*, red. A. Jodłowski, Wieliczka: Muzeum Żup Krakowskich.

Preziosi Daniel

2012: *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu w: Display.Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Kraków: Universitas.

Wasilewski Marek

2007: *Mroczny przedmiot w Muzeum w: Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. Jarosław Lubiak, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Wodarska-Ogideł Katarzyna

2011: *Ekspozycja muzealna w dobie dominacji kultury wizualnej-projekcje multimedialne w muzeach teatralnych w: Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa — naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja?*, Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.

Źródła niepublikowane

Organizacja Muzeum Żup Krakowskich, t. 128/13, Archiwum Zakładowe Muzeum Żup Krakowskich Wieliczka.

Strony internetowe

<http://nimosz.pl/pl/aktualnosci/informacje/raport-zespołu-ekspertów-ds-przygotowania-tez-do-projektu-nowelizacji-ustawy-o-muzeach-rekomendacje>; data dostępu: 21.05.2018.

<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021.

<https://bip.malopolska.pl/muzeumwieliczka,m,274030,akty-prawne.html>; data dostępu: 10.05.2021.

<https://muzeum.wieliczka.pl/historia-kopalnia/muzeum-zup-krakowskich>; data dostępu: 13.05.2021.

https://www.nimosz.pl/files/publications/52/Cyfrowe_odwzorowania_muzealiow_NIMOSZ_2012.pdf; data dostępu: 16.05.2021]

<https://www.prm.ox.ac.uk/artists-inspired>; data dostępu: 25.05.2021

Agata Franaszek

Museum collection management on the example of an artistic project — *the Salty Bread* in Saltworks Museum in Wieliczka

The article analyzes the subject of managing the museum collection on the example of the *Salty Bread* project by contemporary Krakow artist Natalia Wierni which took place in 2016 at the Krakow Saltworks Museum in Wieliczka. The project was focused on the artist's work with the collection and space of the museum, the potential of which was an inspiration to create artistic works. Wiernik, using photography, video and performative activities, raised issues related to the specifics of a place such as a mine — museum, its role in the protection of mining heritage and reflection on a museum exhibit on the example of the salt cellars collection. The *Salty Bread* has shown that the museum collection has an enormous potential and its proper management and use can bring very positive effects for both the museum institution and its audience and employees.

Keywords: collection management, mine, museum, contemporary art project

