

PIOTR KORDUBA
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA

WYSTAWY PRZEDMIOTÓW. ROZWAŻANIA WOKÓŁ NIEDAWNO OTWARTYCH EKSPOZYCJI RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO I WZORNICTWA W POLSKICH MUZEACH

W ostatnich dwóch latach otwarto kilka dużych i interesujących stałych oraz czasowych ekspozycji poświęconych rzemiosłu artystycznemu (sztuce użytkowej), wzornictwu oraz wzornictwu przemysłowemu¹, dając tym samym pierwsze w historii polskiego muzealnictwa tak rozległe i specjalistyczne prezentacje tego rodzaju obiektów. Precedens, a także kumulacja ich aranżacji i rearanżacji w stosunkowo niewielkim przedziale czasowym nie pozwala przemilczeć tych wydarzeń i skłania zarówno do uwag detalicznych, jak i natury bardziej ogólnej, z zaznaczeniem jednocześnie, że nasze rozważania nie będą dotyczyły scenograficznych rozwiązań wprowadzonych na wystawach².

Ekspozycje, o których mowa, są wprawdzie zróżnicowane, ale łączy je to, że – z jednym wyjątkiem – powstały w głównych polskich Muzeach Narodowych. Nie inicjując dalszych gatunkowych klasyfikacji, nazwijmy je na potrzeby niniejszej refleksji wystawami przedmiotów, bo wszak o artystyczne lub wzornicze przedmioty, a nie dzieła sztuki malarskiej czy rzeźbiarskiej tu idzie, a jeśli nawet te ostatnie się na nich także pojawiają, to w nieoczywistej dla praktyk polskich muzeów koegzystencji z pierwszymi. Tak jest w otwartej w grudniu 2016 r. w stołecznym Muzeum Narodowym Galerii Sztuki Dawnej. Europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku, powstałej z połączenia Galerii Sztuki Zdobniczej oraz Galerii Dawnego Malarstwa Europejskiego i Staropolskiego. Kilka miesięcy później, bo w marcu 2017 r., po siedmioletniej przerwie, otworzyło swe przestrzenie Muzeum Sztuk Użytkowych – oddział poznańskiego Muzeum Narodowego. W rok po otwarciu wspomnianej Galerii Sztuki Dawnej warszawskiego Muzeum udostępniono w nim kolejną stałą ekspozycję – Galerię Wzornictwa Polskiego. Na lato 2018 r. planowane jest udostępnienie nowej stałej wystawy „Cudo-Twórcy. Rzemiosło i sztuka zdobnicza – Sztuka Wschodu – Współczesna ceramika i szkło” we wrocławskim Muzeum Narodowym³. W ostatnim czasie mogliśmy również oglądać imponujące rozmachem dwie wystawy czasowe: w Muzeum Sztuki w Łodzi – „Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design” (25 listopada 2017 – 28 lutego 2018) oraz w krakowskim Muzeum Narodowym „Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989” (6 kwietnia – 19 sierpnia 2018).

¹ O kwestiach terminologicznych K. Szczepkowska-Naliwajek, *Dzieje badań nad dawnym rzemiosłem artystycznym w Polsce 1800–1939*, Toruń 2005, s. 9–21. Wzornictwo (design) jest w tym miejscu rozumiane jako działania mające swój rodowód w XIX-wiecznych ruchach reformatorskich (Arts&Crafts), prowadzące do projektowania przedmiotów jako pochodnej surowca, techniki i funkcji, nierzadko inspirowane jeszcze rzemieślniczą obróbką materiału. W przypadku wzornictwa przemysłowego mamy na myśli przedmioty twórczo projektowane i przeznaczone do seryjnej, masowej i mechanicznej produkcji.

² Wyraźny przyrost wystaw o designie zauważyła nawet prasa: P. Sarzyński, *Wzorowe wzory*, „Polityka”, 2018, nr 19, s. 100–105.

³ Wystawa została otwarta już po złożeniu niniejszego tekstu do druku, a więc nie będzie przedmiotem naszych rozważań.

Zaczynając od stołecznej Galerii Sztuki Dawnej (kuratorzy: Antoni Ziemia, Ryszard Bobrow), powiedzieć od razu trzeba, że idea połączenia, rozdzielnie dotąd traktowanych, zbiorów malarstwa i rzeźby oraz rzemiosła artystycznego⁴ jest słuszna i w pewnym sensie podąża – do czego zresztą kuratorzy otwarcie się przyznają – za z sukcesem przeprowadzoną w tym duchu modernizacją ekspozycji sztuki dawnej Rijksmuseum w Amsterdamie⁵. Celem ekspozycji jest oddanie, bez jakichkolwiek wnętrzarskich rekonstrukcji, pierwotnego współistnienia różnorodnych gatunków artystycznej wytwórczości, których wyraźny podział na sztuki plastyczne (wysokie) i rzemiosło artystyczne nie był przecież – szczególnie w epokach dawnych – tak wyraźny, jak przyniosła to między innymi muzealnicza myśl XIX w., ugruntowywana z różną intensywnością w kolejnym stuleciu⁶. Obrazy, rzeźby, meble, tkaniny i inne przedmioty służą w Muzeum Narodowym, tak jak niegdyś, wspólnym sprawom: prestiżowi, reprezentacji, propagandzie, moralnemu pouczeniu, kultowi, luksusowi czy rozrywce. Warszawska ekspozycja została przy tym uporządkowana nie według tradycyjnego klucza chronologicznego czy topograficznego, ale podług zagadnień problemowych, choć zaznaczyć należy, że są to problemy bardzo różne, a ich relacyjność nie zawsze jest jednoznaczna. Większość z nich ma społeczny charakter kontekstowo-funkcjonalny i w ten sposób wyodrębniono problematykę kultury dworskiej rozumianą jako semantyczne przestrzenie pałacu i willi, dworu monarszego, wielkksiążęcego, magnackiego i siedziby szlacheckiej. Kolejnym wielkim obszarem problemowym jest religia i wiara, który podzielono na niezwykle szeroki zespół węższych zagadnień, takich jak: późnośredniowieczne obiekty kultu i dewocji; renesansowe obiekty prywatnej dewocji; strefa ołtarza; obiekty liturgiczne; czasy po soborze trydenckim; obrazy i przedmioty w kościołach i klasztorach; po reformacji; obrazy religijne w domach i gmachach publicznych. W trzeciej części, akcentującej dawną sztukę w przestrzeni miasta, również zastosowano tematyczne prezentacje: obywatele i ich instytucje; ratusze, cechy, bractwa; dom miejski i jego mieszkańcy; gabinet kolekcjonera: pejzaże – martwe natury – wizerunek zwierząt; etos patrycjusza i ich wizja plebsu. Ponadto w Galerii znalazły się cztery gabinety: porcelany, szkła i kryształów górskich, złotnictwa i wenecki. Skoro powiedzieliśmy, że pokazane przedmioty rzeczywiście służą wspólnym sprawom, to niekiedy udaje się nawet uchwycić swoisty dialog między nimi, jak choćby wtedy, kiedy oglądamy Radziwiłłowskie portrety, a tuż obok nich przedmioty powstałe niegdyś dla tego rodu, albo kiedy doświadczamy, na jak wielu artystycznych mediach zawiesiła się specyficzna kultura sarmatyzmu, może nawet właśnie w nich, poza literaturą, najbardziej uchwytne. Nie bez przyczyny przytaczam jako wyróżniające się pozytywnie przykłady ze staropolskiego obszaru kulturowego, bo trzeba powiedzieć, że z niewieloma wyjątkami o sile i wyrazistości tej ekspozycji decydują raczej przedmioty związane z dawną Rzeczpospolitą. Ponadto całkiem obficie i reprezentatywnie pokazane są także zbiory europejskiej porcelany z koronującym je arcydziełem, a więc niemalym zestawem naczyń z najsłynniejszej zastawy świata – miśnieńskiego *Serwisu Łabędziego*.

Doświadczana w tej ekspozycji wizualizacja uniwersalnych zagadnień dawnej europejskiej kultury, przy uwzględnieniu polskich jej odcieni, jest tyleż uzasadniona merytorycznie, co zarazem wynika z przemyślanej wystawienniczej strategii. Pozwala bowiem kamuflować oczywistą, choć pewnie nie dla każdego widza, niesymetryczność muzealnej kolekcji: unikatowej w przypadku polskich czy z polską związanych obiektów i przeciętnej (wobec standardów światowych) w przypadku obiektów zachodnioeuropejskich (z niewielkimi wyjątkami). Nie byłoby w tym nic złego, sytuacja to bowiem historyczna, niezależna od współczesnych kuratorów, gdyby nie męcząca i wprowadzająca w zakłopotanie nawet przygotowanego widza próba łączenia eksponatów poprzez tworzenie kolejnych, intencjonalnie wiążących je rozbudowanych kategorii znaczeniowych, o których zwiedzający dowiaduje się z lektury umieszczonych w każdej sali informatorów. Można się domyślać, że idzie w tym zabiegu o odpowiedź, jak „czytać” zestawione przedmioty i dzieła sztuki, ale nie należy zapominać, że jednocześnie ujawnia to przypadkowość zgromadzonych przez Muzeum obiektów, podając tym samym w wątpliwość reprezentatywność ich konfiguracji. Ponadto, w niektórych odsłonach zastosowany przekaz objawia się zachwianiem gatunkowych proporcji między nimi, tak jest na przykład w sali poświęconej obrazom i przedmiotom w kościołach i klasztorach z czasów po

⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie. *Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, red. K. Murawska-Muthesius, D. Folga-Januszewska, Warszawa 1998, s. 383–426.

⁵ <https://www.mnw.art.pl/edukacja/aktualnie/archiwum/otwarcie-galerii-sztuki-dawnej-mnw/> (dostęp: 12.04.2018).

⁶ *Galeria Sztuki Dawnej. Europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2016, s. 4; A. Ziemia, *Nowa ekspozycja stała w Muzeum Narodowym: Galeria Sztuki Dawnej – europejskie i staropolskie rzemiosło artystyczne, malarstwo i rzeźba od XV do XVIII wieku*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 6(42), 2017, s. 11–24.

soborze trydenckim, w której dominują jednak obrazy, i to w bardzo szerokim wyborze, artystów zarówno flamandzkich, jak i włoskich z XVII i XVIII w. Podobnie jest w gabinecie kolekcjonera, niewątpliwie atrakcyjnym, ale będącym po prostu galerią północnoeuropejskiego malarstwa, oraz w sekwencji pod tytułem etos patrycjuszowy i ich wizja plebsu, w której wprowadza się reprezentowany trzema obrazami (w tym dwoma z dawnej kolekcji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego!) podzbiór opatrzony rozbudowanym hasłem: dydaktyka moralna w XVIII-wiecznej Francji pod wpływem holenderskim.

W tym momencie dotykamy jeszcze jednej, związanej ze strategią wystawienniczą, kwestii, a mianowicie polityki gromadzenia zbiorów. Jak już wspomniałem, dla większości środowiska eksperckiego jasne jest, że zbiory polskich muzeów z oczywistych historycznych względów, których wyjaśnianie jest w tym miejscu zbyteczne, są efektem przypadków, do których szczęśliwie zaliczyć trzeba także posiadanie całych i świadomie tworzonych kolekcji. Kiedy śledzi się proveniencję muzealiów, jakie składają się na opisywaną ekspozycję, to nie wchodząc w statystyczną skrupulatność, trudno nie zauważyć, że zdecydowana większość pochodzi albo z przedwojennych zbiorów tej placówki, albo znalazła się w jej posiadaniu w przeciągu kilku powojennych lat. Tych, które Muzeum pozyskało w ciągu kolejnych wielu dekad, jest zdecydowanie mniej. Smutna to konstatacja i jedynie tyleż dotykająca współczesną i przyszłą kadrę tej stołecznej placówki, że przekonuje o konieczności przemyślanej, długookresowej i systematycznie realizowanej polityki gromadzenia wszelakich zbiorów, bo te mogą jedynie pomóc kolejnym, szczególnie stałym ekspozycjom oraz ich modernizacjom i niwelować potencjalne dysproporcje, pęknięcia i niesymetryczności⁷.

Zupełnie inaczej, a zarazem dużo bardziej konwencjonalnie jest pomyślana stała ekspozycja w poznańskim Muzeum Sztuk Użytkowych (kurator: Magdalena Weber-Faulhaber z zespołem). Jak już wspomnieliśmy, to placówka zasadniczo poświęcona rzemiosłu artystycznemu – obecnie także wzornictwu, a opowieść o nich biegnie poprzez tradycyjnie rozumiane epoki historyczno-artystyczne, poczynając od średniowiecza aż po XXI w. Na każdą z odsłon składają się zarówno eksponaty polskiej, jak i obcej proveniencji, ale to raczej nie pochodzenie determinowało wybór, lecz możliwa na podstawie zbioru muzeum prezentacja dorobku poszczególnych epok. Bo to właśnie epoki, zgodnie z towarzyszącymi każdej z odsłon tablicami informacyjnymi, wysuwają się na plan pierwszy, a zadaniem zgromadzonych przedmiotów jest lepiej zrozumieć ich specyfikę. Jeśli jednak przyglądać się doborowi muzealiów, czy też objaśnieniom, trudno odeprzeć wrażenie, że przy każdej sekwencji jest on inny. O ile przy średniowieczu wskazuje się przede wszystkim na różnorodność materiałów i technik, to w renesansie pojawiają się bardziej zróżnicowane obszary problemowe: rzemiosło Italii i północy Europy, akcesoria stołu humanisty, uczonego, mecenasa sztuki, w baroku z kolei opozycja swojski sarmatyzm a kosmopolityczna wytwórczość Gdańska, w rokoku kultura stołu, kolekcjonerstwo ceramiki i porcelany, typologia krzeseł oraz moda. W części prezentującej czasy po 1945 r. obok polskiego i światowego wzornictwa znajdziemy także piękną kolekcję polskiej współczesnej unikatowej sztuki w zakresie tkaniny, ceramiki i szkła. Osobne miejsce, zarówno koncepcyjnie, jak i wizualnie, zajmują swoiste intermezza, jak ulokowany w piwnicy skarbiec z biżuterią, kameami i gemmami, zbrojownia, niewielki pokaz sztuki dalekiego Wschodu, wystawa kilku obiektów z kolekcji Leona Wyczółkowskiego czy próba rekonstrukcji fragmentu biedermeierowskiego wnętrza. Zestaw to zagadnień bezsprzecznie ciekawy i w większości odsłon atrakcyjnie i przekonująco ukazany.

U źródeł tak pomyślanej ekspozycji leży zapewne przekonanie, że droga chronologiczna, niuansowana liczebnością obiektów w poszczególnych odsłonach, jest najbezpieczniejsza przy zróżnicowanym, ale podobnie jak w przypadku stołecznej wystawy, niejednorodnym i niesymetrycznym pod wieloma względami zbiorze. Ma ona w polskiej refleksji nad rzemiosłem artystycznym ugruntowaną, choć raczej dawnymi już publikacjami renomę⁸, a także wystawienniczą redakcję w postaci Galerii Rzemiosła Artystycznego w Muzeum Narodowym w Krakowie (kurator: Stanisława Odrzywolska, Maria Taszycka). To właśnie z tą, otwartą w 1998 r. na powierzchni blisko 2000 metrów kwadratowych i do dziś niepozbawioną pewnej spektakularności, największą w kraju prezentacją tego rodzaju zabytków łączy poznańską ekspozycję najwięcej podobieństw⁹. Mankamentem tak zorganizowanych ekspozycji, poza ich oczywistą przewidywal-

⁷ O polityce gromadzenia zbiorów w MNW w okresie powojennym zdawkowo *Muzeum Narodowe w Warszawie*, s. 386.

⁸ J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984; Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987; J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze*, Warszawa 2000.

⁹ *Galeria Rzemiosła Artystycznego Muzeum Narodowego w Krakowie. Przewodnik*, red. Z. Gołubiew, Kraków 1998; *Galerie, zbiory: informator. Muzeum Narodowe w Krakowie*, Kraków 2004, s. 26–30. Intencją ekspozycji było stworzenie pokazu prezentującego przemiany stylowe polskiego i europejskiego rzemiosła artystycznego przy jednoczesnym wyeksponowaniu w niej unikatowych polskich

nością, może być paradoksalnie kłopot z komunikatem przekazywanej wiedzy. Posiadane obiekty bowiem pozwalają nie tyle na koherentne pokazanie, jak poprzez epoki zmieniały się formalne, funkcjonalne czy ideowe rozwiązania określonych problemów, ile raczej na prezentowanie w każdej kolejnej epokowej sekwencji problemów nowych. Tak właśnie dzieje się w przypadku ekspozycji poznańskiej, przez którą widza na początku prowadzony jest tropem technik i materiałów, po chwili artystycznej mapy europejskiego rzemiosła, czy też instrumentarium uczonego lub kolekcjonera, a w dalszej części przyrostem stołowej zastawy czy wreszcie cechami stylowymi. Należałoby zatem tak ją skorygować, aby udaremnić wrażenie jakoby zachodziło tu jakieś przyczynowo-skutkowe wypieranie problemów, dawne są zastępowane przez nowe, coś znika, by mogło pojawić się coś innego. W przeciwnym razie dla uważniejszego widza ginie na przykład wymiar XVIII-wiecznego fenomenu porcelany (zarówno produkcyjny, jak i kolekcjonerski), która jakkolwiek jest pokazana w stosownym miejscu w interesującej obfitości, ale jako przejaw wyrafinowania epoki, a nie element technicznych i technologicznych osiągnięć, które jak wspomnieliśmy, były akurat istotne przy tworzeniu sali średniowiecza. Podobnie jest z tylko raz wyzyskaną opozycją sztuki południa i północy Europy lub bardzo ciekawą relacją swojskie – światowe zarysowaną przy ekspozycji sztuki baroku, której echa odnaleźć można przy zestawieniu polskiego wzornictwa przemysłowego dobrego Peerelu i mikroprezentacji tego, co działo w tym zakresie w zachodnim świecie.

Powróćmy do stołecznego Muzeum Narodowego, aby przyjrzeć się Galerii Wzornictwa Polskiego (kuratorzy: Anna Demska, Anna Frąckiewicz, Anna Maga), powstałej na bazie dawnej wzorcowni Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, przekazanej do Muzeum z inicjatywy Wandy Telakowskiej w 1978 r. i dalej uzupełnianej. Już wtedy rangę zbioru docenił ówczesny dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie prof. Stanisław Lorentz, nie tylko przyjmując go do zasobów szacownej placówki, ale także powołując do jego opieki i badań nad nim Ośrodek Wzornictwa Nowoczesnego. Nie sposób jednak zapomnieć, że zbiór – choć użytkowany oczywiście przy okazji różnych wystaw czasowych – musiał czekać aż 40 lat na stały pokaz swej niewielkiej części. Ekspozycję porządkuje precyzyjna, odpowiadająca powszechnie znanym historycznym podziałom XX w. w Polsce, chronologia, ale zarazem wyznaczone przez nią sekwencje starano się, zresztą przekonująco, sproblematyzować. Stąd też czasy międzywojennej niepodległości 1918–1939 określono mianem „budowania państwa”, a okres 1945–1955 zatytułowano „odbudowa, socrealizm i inne nurty”. Mimo tego precyzyjnego i raczej konwencjonalnego podziału szczęśliwie udało się poprzez zestawienia przedmiotów osłabić jego teoretyczną ostrość. Dzieje się tak na przykład, gdy spoglądamy na ćmielowski serwis *Plaski* z lat 1932–1934, projektu Bogdana Wendorfa, i wiszące tuż obok tkaniny odzieżowe z lat 1945–1956, między innymi projektu Władysława Strzemińskiego. Ekspozycję inicjuje okres 1890–1918 i kontekst z jednej strony poszukiwania stylu narodowego, a z drugiej odnowy rzemiosła artystycznego i zwrotu sztuki stosowanej w stronę przemysłu. Następnie zaprezentowano dokonania wokół polskiego udziału na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 r. oraz zwizualizowano ugruntowującą się estetykę odrodzonego państwa (1918–1939), prezentując jej dwugłos w postaci zachowawczego stylu ładowskiego oraz bardziej awangardowych krajowych wersji modernistycznego stylu międzynarodowego. Pierwsze powojenne dziesięciolecie (1945–1955) obrazuje swoisty pluralizm, który z jednej strony naznacza sformułowanie nowych zadań projektowania („piękno na co dzień i dla wszystkich”), próby jego instytucjonalizacji i strukturyzacji, a zarazem kontynuacja (styl Ładu). Z kolei następny okres (1956–1969) określa kategoria nowoczesności, reprezentowana przede wszystkim przez różnogatunkowe projektowe środowisko skupione wokół Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. Dwie kolejne dekady, aż do przełomu 1989 r., zatytułowano „Jak dorównać światu. Braki i ograniczenia” i pokazano, jak wypełniała je formalna i instytucjonalna kontynuacja poprzedniego okresu, a z drugiej naznaczała dezideologizacja państwa i jej konsekwencje (w tym pseudoprosperita ery gierkowskiej). Chronologiczny ciąg zamyka „Nowe otwarcie” (po 1989), śmiało ukazane kilkoma meblami oraz szkłem i ceramiką pochodzącymi z wręcz współczesnych czasów i co więcej mające właśnie w tych przykładach najciekawsze dokonania, pozwalające optymistycznie patrzeć na przyszłość polskiego wzornictwa.

Spośród tego chronologicznego układu słusznie wyróżnione zostały trzy problemy: wzornictwo przemysłowe, rozumiane tu jako projektowanie urządzeń technicznych, projektowanie dla dzieci (meble i zabawki) oraz jeden z leitmotivów polskiego projektowania – inspiracje folklorem. Każda z sekwencji

obiektów i kilku próbach rekonstrukcji fragmentów stylowych wnętrz. Także i tu konsekwentny chronologiczno-stylowy narracyjny ciąg przerywany jest ekspozycyjnymi aneksami (instrumenty muzyczne, pamiątki masońskie, judaika).

została pokazana w oparciu o kilka przedmiotów, nie epatuje ich nadmiarem i tym samym raczej skłania do określenia jej minimalistyczną. To z różnych względów wybór właściwy, zarówno z powodu czysto praktycznego, jakim są warunki pomieszczenia całości w jednej ekspozycyjnej sali, jak i symbolicznego – jakkolwiek da się wykazać nieprzerwaną sekwencję polskich dokonań w obszarze wzornictwa na przestrzeni blisko 130 lat, to zarazem trudno dowodzić, że jego produkcyjny wymiar i społeczna konsumpcja miały kiedykolwiek powszechny zasięg.

Czas, by zadać zasadnicze pytanie o dominujący na wystawie chronologiczny porządek, który na ogół uważa się za rozwiązanie konwencjonalne. Za słusnością tego wyboru przemawia z pewnością precedens tej stałej ekspozycji, śmiało wprowadzonej do ugruntowanych tradycją stołecznego Muzeum Narodowego innych stałych galerii ekspozycyjnych. Z drugiej zaś strony w polskim wystawienniczym i badawczym dorobku nad wzornictwem, nie tak znów obfitym, znane są już perspektywy nieco osłabiające ten chronologiczny ciąg, stawiające na pierwszym miejscu przedmiot¹⁰ lub jego twórcę¹¹. Co więcej, te nowe spojrzenia pojawiły się za sprawą między innymi kuratorskiego zespołu przygotowującego omawianą ekspozycję¹², która zdaje się zaskakująco prezentować wizję zaproponowaną blisko czterdzieści lat temu przez pionierkę badań nad tym gruncie Irenę Huml w jej książce *Polska sztuka stosowana XX wieku* (Warszawa 1978). Chodzi tu nie tyle o podejrzenie, że pozycja ta mogła być podstawą scenariusza wystawy, ile raczej o siłę i ugruntowanie jej przekazu zarówno w obszarze chronologicznym, jak i problemowym. Dziedzictwem wizji zaproponowanej w książce Huml jest wsparcie wystawienniczej narracji na bardzo wielu różnych filarach, i to nie przedmioty są w nich najważniejsze. To raczej – zgodnie z deklaracją wprowadzającą na wystawę – przemiany stylistyczne i technologiczne, działalność stowarzyszeń, środowisk artystycznych i instytucji, a więc szeroko rozumiany sprawczy kontekst, porządkuje tę opowieść. Jednocześnie takie kwestie jak funkcja czy materiał dochodzą do głosu sporadycznie, choć jest zauważalne, że w przeciagu przeszło stu lat prezentacji ta ostatnia się właściwie nie zmienia, bo obok drewna, ceramiki, szkła i tkaniny tylko epizodycznie pojawiają się tworzywa sztuczne, szerzej dostrzegalne jedynie w dziale wzornictwo przemysłowe. Odmienne od tego, co możemy znaleźć w *Polskiej sztuce stosowanej*, sproblematyzowane zostało wzornictwo ostatnich dwóch przedprzełomowych dekad. Podczas gdy Huml, dochodząc w swych rozważaniach jedynie do połowy lat 70. XX w., nazywała te czasy sztuką przedmiotu, na wystawie pokaz dotyczy także kolejnego dziesięciolecia i, jak wspomniano, został opatrzony hasłem: „Jak dorównać światu. Braki i ograniczenia”. W ten sposób poruszono zagadnienia nowych warunków produkcyjnych, postępu technicznego, przyrostu kontaktów z zachodnim światem, specyficznego konsumpcjonizmu tamtych czasów. Jednocześnie nadmienić trzeba, że o ile problematyzacja poprzednich okresów pod kątem wzornictwa nie budzi w polskiej refleksji większych sporów¹³, to ten jest słabiej rozpoznany i będzie zapewne przedmiotem żywych, interdyscyplinarnych zainteresowań w najbliższych latach, które z pewnością przyniosą inną jego charakterystykę, ze szczególnym akcentem na momencie okołotransformacyjnym, co zresztą już się częściowo dokonało¹⁴. Jakkolwiek jednoznacznie pozytywnie ocenić należy intencję uruchomienia tej stałej galerii, to zarazem trzeba być przygotowanym, że jej układ może niektórych widzów rozczarować, szczególnie tych, którzy po prezentacji przedmiotów użytkowych oczekiwali ich zanurzenia mniej w środowiskowo-instytucjonalnym, a bardziej w społeczno-funkcjonalnym kontekście.

O przełomie, jaki dokonał się w prezentowaniu przedmiotów w polskim muzealnictwie, świadczą nie tylko omówione wystawy stałe, ale także wspomniane ekspozycje czasowe zorganizowane w 2018 r. w pierwszorzędnym placówkach muzealnych, a każdej z nich towarzyszył monumentalny i solidnie opra-

¹⁰ *Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999*, oprac. C. Frejlich, A. Maga, Warszawa 2000.

¹¹ *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. C. Frejlich, Kraków 2013.

¹² *Rzeczy pospolite...; Chcemy być nowoczesni. Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2011; *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, Warszawa 2012.

¹³ A. Frąckiewicz, *Cały ten zgiełk. Uwagi o stylu lat 50. XX wieku w polskim wzornictwie*, [w:] *W kręgu sztuki przedmiotu. Studia ofiarowane profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*, red. M. Dłutek, A. Kostrzyńska-Miłosz, Warszawa–Płock 2011, s. 26–37; *Wizje nowoczesności...*

¹⁴ O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016; M. Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016; *Polskie Las Vegas i szwagier z Corelem. Architektura, moda i projektowanie wobec transformacji systemowej w Polsce*, red. L. Klein, Warszawa 2017.

cowany katalog¹⁵. Mowa tu o „Organizatorach życia. De Stijl, polska awangarda i design” (Muzeum Sztuki w Łodzi, kuratorki: Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska) oraz „Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989” (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Pierwsza miała w pewien sposób charakter jubileuszowy – zamykała obchody 100-lecia awangardy w Polsce, ale trudno ją postrzegać jako okolicznościowy pokaz. Stworzona z ogromnym rozmachem i oparta na najróżniejszych eksponatach (meble, projekty, film), wychodziła od prezentacji artystycznej formacji skoncentrowanej wokół holenderskiego czasopisma „De Stijl”, które jako czołowe pismo międzynarodowej awangardy docierało i, jak przekonująco dowodzi ekspozycja, oddziaływało także na polskich artystów skupionych wokół grup Blok i Praesens. Z jednej strony więc bohaterami wystawy byli między innymi Theo van Doesburg, Piet Mondrian czy Gerrit Rietveld, a z drugiej – Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski czy Bohdan Lachert. Pochodzące z obu krajów architektoniczne i wnętrzarskie projekty po raz pierwszy tak wyraźnie pokazały siłę zbieżności, wynikającą z podzielanego przekonania, że to właśnie w architekturze dokonuje się synteza nowego typu twórczości, a jej przestrzeń jest zarazem podstawową przestrzenią życia, które można i trzeba na nowo zorganizować. W środowiskach obu krajów pracowano nad podobnymi, uzupełniającymi się obszarami, a więc architekturą i wnętrzarsstwem oraz typografią, malarstwem, rzeźbą i sztuką użytkową. Zestawione projekty, a niekiedy autentyczne sprzęty uderzają stylowym i funkcjonalnym podobieństwem, ale tym, co na wystawie najbardziej dochodziło do głosu, była problematyka koloru, omówiona między innymi w manifestie van Doesburga, który domagał się dla niego dowartościowania w architekturze i traktowania na równi z wykorzystywanymi w jej wznoszeniu materiałami. Dobry zestaw planów kompozycji wnętrz, a także samych mebli pokazuje, jak konstytutywną pełnił kolor rolę w formach zredukowanych do podstawowych kształtów. Takich wrażeń można było doświadczyć, oglądając wnętrza słynnego domu Schröder z 1925 r. (Utrecht, Gerrit Rietveld) oraz projekty mebli Bohdana Lacherta z 1926 r. czy Henryka Stażewskiego 1924–1926 wraz ze zdawałoby się patronującą temu wszystkiemu *Kontrkonstrukcją* Theo van Doesburga 1923–1924. Nie mniej przekonująco i poznawczo wypadło zestawienie projektu kolorystycznego sufitu dla Café-brasserie Aubette w Strasburgu, 1926, van Doesburga i koncepcji kolorystyki wnętrza kinoteatru Bohdana Lacherta, Józefa Szanajcy i Henryka Stażewskiego z 1927 r. Pewien niedosyt pozostawiło chyba zbyt słabe zestawienie stołecznej willi własnej Barbary i Stanisława Brukalskich 1927–1929 i wspomnianego domu Schröder, który jawił się jako zdecydowanie lepiej udokumentowany i rozpoznany niż jego w pewnym sensie polski odpowiednik. Na wystawie jednak nie tylko zobrazowano różne poziomy podobieństw artystycznych tendencji Holandii i Polski lat 20. XX w. i ich konsekwencji dla lat późniejszych, ale co niezwykle ciekawe także sieć rzeczywistych kontaktów między twórcami. Największą zaletą ekspozycji, wspartej wspomnianym katalogiem, jest pokazanie szeroko rozumianych źródeł modernistycznego projektowania, w tym malarskich, neoplastycznych oraz artystycznego wymiaru funkcjonalizacji otoczenia, która jako zadanie społeczne przyświecała tym tak pokrewnym działaniom.

Ostatnią z wystaw, którą należy wspomnieć w kontekście naszych rozważań, jest „Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989” (Muzeum Narodowe w Krakowie, kuratorka: Czesława Frejlich) – bez wątpienia pierwsza tak obszerna prezentacja najnowszej historii krajowego wzornictwa. Jak zaznaczono w słowie wstępnym, design jest w tym przypadku rozumiany nie tylko jako zaspokajanie potrzeb rynkowych, ale również działanie kulturotwórcze, a tytułowa „druga strona rzeczy” mówi o kondycji społecznej, umiejętnościach technologicznych, sferze marketingu, a także różnogatunkowych wartościach, które tworzą kontekst przedmiotów użytkowych. Wystawę rozpoczynał wizerunek banknotu o nominale 50 zł, zaprojektowanego w 1993 r., a wyemitowanego wraz z reformą monetarną w 1995 r. To bardzo trafny zabieg, który miał niechybnie wskazywać, że coś tak codziennego, powszechnego i koniecznego jak banknot jest właśnie designem! Tuż za nim widz mógł prześledzić oś czasu, na której zostały odnotowane wydarzenia zarówno historyczno-polityczne, społeczne, jak i związane z historią wzornictwa ostatnich trzech dekad. A więc dla przykładu mógł przypomnieć sobie (lub się dowiedzieć), że od 1991 r. można już było mieć paszport w domu, że w tym samym roku otwarto w Polsce pierwszy sklep Ikei. Te i inne z pozoru niewiele mające ze sobą wspólnego wydarzenia niemało mówią o środowisku, w jakim dokonywały się zmiany polskiego wzorniczego projektowania. Pierwsza sekwencja ekspozycji, „Lata 90.”, zdawała się zapowiadać

¹⁵ *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Łódź 2017; *Z drugiej strony rzeczy. Polski dizajn po roku 1989*, red. C. Frejlich, Kraków 2018.

jej porządek chronologiczny, ale szybko się okazało, że tak wcale nie jest. Tytułowe lata 90. to bowiem nie tylko periodyzująca, ale zarazem już wartościująca nomenklatura, która odnosi się do gospodarczej specyfiki tego czasu, skutkującej gigantycznym rozwojem handlu, na ogół słabo jakościowymi towarami, marginalizacją problematyki wzornictwa przemysłowego, a zarazem coraz dostępniejszym kontaktem z zachodnim światem. Co znamienne, nie pokazano zbyt wielu przedmiotów, tylko część z nich zachowała estetyczną (a tym bardziej technologiczną) atrakcyjność do dziś, ale symbolem tego czasu może być fotel *Cell* (Jerzy Langier, 1995) o niewątpliwie eleganckiej linii, a zarazem dość pretensjonalnym zestawieniu materiałów (np. biała skóra i chromowane nogi). Odniósł on w owych latach niewątpliwy sukces, stając się nośnikiem prestiżu nowych ambasadorów, ministrów czy prezesów. Sekwencja „Rynek” poświęcona została przełomowi wieków, krzepnięciu zarówno strefy produkcyjnej, jak i konsumpcyjnej, a także formułowaniu się zawodu projektanta i jego oswajaniu przez sektor produkcyjny. Zaprezentowano w jej ramach znacznie więcej mebli, których formy zdają się ponadczasowe, a ich projektanci (np. Tomasz Augustyniak, Tomek Rygalik) są do dziś aktywnymi i uznanymi twórcami. Warto odnotować, że na ten czas datują się sprzęty lepiej rozpoznawalne, a tym samym powszechniejsze (*Antena DVB-T Digit*, maszynka do mięsa *Diana*, odkurzacz *Wodnik Duo Plus* – oba firmy Zelmer). Pozostałe z obiektów tej części wystawy powstały w późniejszych czasach, także współczesnych, i przekonują o społecznym zrozumieniu wzornictwa, jego zbliżeniu z produkcją przemysłową i coraz lepszą jej kondycją. Nie zapomniano przy tym o projektowaniu związanym z transportem, począwszy od świetlnych sygnalizatorów po autobusy, tramwaje i pociągi. Solidną sekwencją była ta poświęcona designowi jako nośnikowi tożsamości, której źródłem jest szeroko rozumiana przeszłość, lokalność oraz ludowość. To moment, w którym zaprezentowano chyba najbardziej unikatowe, ideowo wykoncypowane przedmioty, a także powszechnie lubiane reedycje dawnych (fotel *RM58* Romana Modzelewskiego, serwis *Dorota* Lubomira Tomaszewskiego, regał Rajmunda T. Hałasa). Znaczna była część podnosząca kwestię wartości społecznych, w której znalazły się przedmioty zaprojektowane z myślą o osobach starszych, z dysfunkcjami czy proekologiczne. W sekwencji „Warsztat” skoncentrowano się na alternatywnych wobec przemysłowych sposobach wdrażania projektów, na ogół więc niskoseryjnej produkcji, oraz bliskim im przedsięwzięciach eksperymentalnych, w których materiał lub technika stają się narzędziami poznawczymi, a doświadczenie treścią projektowego działania. Całość zamknął niewielki przegląd przedmiotów z pogranicza sztuki i wzornictwa, w których funkcja użytkowa to kwestia raczej marginalna, a wyrób jest samodzielny dziełem twórcy.

Krakowska wystawa nie była prezentacją triumfu polskiego projektowania, choć niewątpliwie ukazała jego witalność, zwiększenie rozpoznawalności, świadomość zadań, jakie stają przed projektantami. Większość ze zgromadzonych obiektów była i jest nieznana lub mało znana, co dowodzi tego, że daleko im do powszechnego użytkowania. Nie próbowano przekonać do opinii, którą można przyjąć w przypadku historycznego projektowania, jakoby i tym razem „polscy projektanci byli zaskakująco międzynarodowi, nawet wtedy, gdy zajmowali się zagadnieniem polskości”¹⁶. Była bezkompromisowym rejestrem całkiem niedawnych, a więc ulotnych wydarzeń, udaną próbą ich selekcji i uporządkowania, chwytającą dynamikę zjawiska, a jednocześnie unikającą największego zagrożenia, na jakie narażone są ekspozycje wzornictwa – szczególnie wtedy gdy są przygotowane dla muzeów sztuki lub galerii, a więc przesadnego eksponowania ich estetyczności przy jednoczesnej trywializacji funkcji i redukcji kontekstów ich powstania i użytkowania¹⁷.

Nie ma wątpliwości, że w Polsce mamy do czynienia z wyraźnym przyrostem wystaw przedmiotów i, co więcej, rozlokowanych już na stałe w muzeach sztuki, a także systematycznie w nich goszczących czasowo. Choć nie tak dawno zadawano sobie jeszcze pytanie, czy muzeum w ogóle potrzebuje jakiś obiektów¹⁸, obecnie obserwujemy, zarówno w badaniach naukowych, jak i w muzealnictwie ciekawy zwrot ku rzeczom (przedmiotom)¹⁹. Nie sposób więc przemilczeć koincydencji tych tendencji, nawet jeśli

¹⁶ D. Crowley, *Wstęp*, [w:] *Rzeczy niepospolite...*, s. 10.

¹⁷ O czym szerzej H. Charman, *Just what is it that makes curating design so different, so appealing?*, [w:] *Design Objects and the Museum*, ed. L. Farrelly, J. Weddell, London–New York 2016, s. 139.

¹⁸ S. Conn, *Do Museums still need objects?*, Philadelphia 2010.

¹⁹ N. MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*, London 2011 i wybrane wyłącznie spośród krajowych pozycji: J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007; *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2008; M. Krajewski, *Są w życiu rzeczy... : szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013; *Ludzie w świecie przedmiotów – przedmioty w świecie ludzi*, red. A. Rybus, M.W. Kornobis, Warszawa 2016; „Artium Quaestiones”, t. XXIX, 2018.

w przypadku omawianych wystaw ich zbieżność ze zwrotem ku rzeczom nie jest tak wyraźna i deklaracyjna jak wobec jeszcze innej, głośniejszej, ale tym razem historycznej wystawy stałej „Rzeczy warszawskie” w Muzeum Warszawy²⁰. Niezależnie od tej obserwacji decyzja o instalacji czy modernizacji omówionych wystaw dojrzała latami i miała zapewne inne uzasadnienie w przypadku ekspozycji rzemiosła artystycznego, a inne w przypadku wzornictwa. Jeśli chodzi o pierwsze z nich, to ich prezentacja w muzeach sztuki nie była oczywista, miała zmienną dynamikę i skalę. W niewielkim wymiarze zbiory takie były pokazywane w omawianych muzeach już przed II wojną światową, a ekspozycja stołeczna z 1932 r. była najstarszym stałym pokazem tego rodzaju (zresztą wówczas także uzupełnionym o malarstwo)²¹. W Poznaniu już w 1965 r. otwarto całkowicie mu poświęcony oddział Muzeum Narodowego – Muzeum Rzemiosł Artystycznych (obecnie Sztuk Użytkowych)²², ale za to w Krakowie, chyba najbogatszy w tym zakresie zbiór, doczekał się swej ekspozycji dopiero w 1998 r.²³ Rzemiosło artystyczne było zatem na ogół powszechniej widywane w muzeach wewnątrz zabytkowych.

W przypadku omówionych wystaw stałych zadać trzeba sobie wreszcie pytanie, jakiego rodzaju wysyłają one komunikat? Przypomnijmy, że niezależnie, czy dominuje w nich porządek chronologiczno-stylowy (Poznań), czy też raczej problemowy (Warszawa), prezentują one przedmioty (i dzieła sztuki) zarówno europejskiej, jak i krajowej proveniencji, a jeżeli któreś z nich zyskują status ekspozycyjnych akcentów, to raczej nie ze względu na swą topograficzną proveniencję. Jeżeli wziąć pod uwagę, że galerie sztuki nadal są w tych placówkach dzielone na polskie i europejskie, to w interesującym nas obszarze zaszła pod tym względem istotna zmiana. Jak już wskazywaliśmy, ma ona niewątpliwie praktyczny wymiar wystawienniczej strategii – a więc tuszowania niesymetryczności zbiorów, ale konsekwencję dalece szerszą. Jeśli chodzi o obiekty obce, to są to dzieła wysokiej jakości, ale raczej nie unikatowe, pierwotnie przeznaczone na szeroki rynek dóbr luksusowych, a rzadziej jednostkowe indywidualne zlecenia. W przypadku obiektów polskich występuje proporcja raczej odwrotna, więcej jest przedmiotów rzadszych, o czym stanowi niekiedy ich lepsze proveniencyjne rozpoznanie. Jak powiedziano, te dwie grupy funkcjonują obok siebie, wchodząc w zamierzony czy przypadkowy dialog. Włączenie polskich obiektów w tę uniwersalizowaną narrację ma przekonać o ich partnerskości wobec zachodnioeuropejskich „krewnych”, różnych rodzajach styczności i zależności (np. materiałowej, technologicznej, funkcjonalnej), ale zarazem ich często unikatowy status (choćby tylko przejawiający się w specyficznej dekoracji) przydaje im w tych prezentacjach charakteru idiomów. Można by zatem powiedzieć, że omówione pokazy z jednej strony dowodzą pełnej i uprawnionej partycypacji wytwarzanego na polskich terenach rzemiosła artystycznego w tego rodzaju europejskiej wytwórczości, ale na zasadzie nie tyle replikacji, ile partycypacji twórczej, przynoszącej własne oblicze estetyczne, ikonograficzne czy własną redakcję funkcjonalną. Z drugiej strony zaś skłaniają do pytania wręcz odwrotnego: czy zgromadzone obiekty są na tyle reprezentatywne, aby mogły właśnie o tym zaświadczać?

Podsumowując wystawy wzornictwa, przede wszystkim zauważyć trzeba przełamanie obawy, czy muzea sztuki, w tym przypadku narodowe, to miejsca, w których tego rodzaju eksponaty powinny się pojawiać, czy miejsce nowych przedmiotów jest w starych muzeach? Marginalnie już we wcześniejszych ekspozycjach (dawna warszawska i poznańska oraz krakowska) pojawiały się przedmioty z przełomu XIX i XX w., jakkolwiek tylko częściowo seryjnej wytwórczości, ale jednak ilustrujące zjawiska przechodzenia od produkcji rękodzielniczej i unikatowej do przemysłowej. Obecnie, tam gdzie w stałych ekspozycjach nie było obiektów na przykład powojennego polskiego wzornictwa przemysłowego, takie zostały dodane²⁴. Muzealna akceptacja wzornictwa nie była wyłącznie problemem polskim, wynikała z postrzegania designu jako bardziej związanego z architekturą, problemami społecznymi, historią technologii, niekiedy jako skomercjalizowanej wersji sztuk pięknych, antytezy rękodzielniczych umiejętności²⁵. Powszechniej

²⁰ J. Trybuś, *Wystawa główna Muzeum Warszawy*, [w:] *Sprawozdanie Muzeum Warszawy: 2016*, Warszawa 2017, s. 180–183; A. Markowska, *Rzeczy warszawskie – nowa odsłona Muzeum Warszawy*, „Artium Quaestiones”, t. XXIX, 2018, s. 209–228.

²¹ Szczepkowska-Naliwajek, *op. cit.*, s. 135–142.

²² Pierwsza ekspozycja autorstwa Zdzisława Kępińskiego szybko ulegała modyfikacjom, kolejna została udośćniona w 1977 r. (kuratorem był Zygmunt Dolczewski, wieloletni kierownik tego Muzeum).

²³ *Galeria Rzemiosła...*, s. 66–69.

²⁴ Np. do Galerii Rzemiosła Artystycznego w Muzeum Narodowym w Krakowie (kwiecień 2018).

²⁵ O czym obszernie Charman, *op. cit.*, s. 137–147.

przedmioty wzornicze dołączyły do muzeów rzemiosła artystycznego (sztuk użytkowych)²⁶, ale bywają także eksponowane jako immanentna część wystawy sztuki (Pinakothek der Moderne, Monachium). Nie ma wątpliwości, że do decyzji, aby pokazywać wzornictwo w narodowych placówkach muzealnych, doszło skutkiem szerszego i systematycznego procesu ugruntowywania jego pozycji, zarówno w sensie historycznym, badawczym, jak i współczesnej wytwórczości, a więc także zewnętrznej wobec muzealnictwa koniunktury, której początki można odnotować około 2000 r., a omawiane prezentacje to jedne z jej znakomitych rezultatów²⁷.

Wszystkie z omówionych wystaw są niewątpliwie efektem i sygnałem naszej refleksji i krytycznego spojrzenia na przedmioty, pośród których żyli dawni i bardziej współcześni. Jak już stwierdziliśmy, ich układ jest często wynikiem kondycji zastanego zbioru, ale z pewnością jeszcze jednego, najbardziej generalnego i powszechnego zjawiska, jakim jest nieporównywalnie mniejsze niż w przypadku ekspozycji sztuki napięcie pomiędzy wiedzą a wystawianiem, wynikające z tego, że w refleksji nad rzemiosłem artystycznym czy wzornictwem perspektywa ekspercka dominuje nad teoretyczną²⁸. Jednoznaczny dowód tego dała Maria Popczyk, tłumacząc dlaczego jej rozważania nie dotyczą muzeów sztuki użytkowej czy wzornictwa: „[...] hipotezy oraz tezy natury teoretycznej najlepiej sprawdzają się w muzeach obrosłych tradycją, również piśmienniczą, praktykami wystawienniczymi, z którymi związane są wydarzenia artystyczne”²⁹. Piotr Piotrowski upatrywał w tym braku refleksji teoretycznej słabości polskiego muzealnictwa³⁰. Jednocześnie, przywołane ekspozycje zaistniały w czasach pluralizmu muzealnych koncepcji wystawienniczych, będących efektem zróżnicowanych wyobrażeń o zadaniach takiej placówki, napięciu pomiędzy muzeum przyjaznym a krytycznym, narracyjnym a materialnie konkretnym i lokują się wobec nich wcale niejednoznacznie. O ile omówione wystawy stałe zdają się uzupełniać i ugruntowywać koncepcję muzeum encyklopedycznego, o tyle wystawom czasowym bliżej jest do tego, co Piotrowski nazywał muzeum krytycznym.

²⁶ Jeśli chodzi o przodujące kontynentalne muzea rzemiosła artystycznego, to w wiedeńskim Museum für angewandte Kunst wzornictwo uzupełnia nową problemową ekspozycję zaaranżowaną w 2014 r. Wzornictwo (począwszy od początku XIX w.) jest jedną z odsłon Museum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu, podobnie jest w Victoria&Albert Museum w Londynie oraz w Musée des Arts Décoratifs w Paryżu. Specjalistyczne muzea designu to właściwie inna problematyka, na ogół nie ma w nich stałych części historycznych, placówki te są raczej nastawione na prezentację współczesnych osiągnięć w tym zakresie, jako platformy krytycznej dyskusji nad wyrobami codziennego użytku, produkcją i wyzwaniem czasu.

²⁷ Za początek owej koniunktury uważać można znakomitą wystawę „Rzeczy pospolite. Polskie wyroby 1899–1999”, pokazywaną w 2000 i 2001 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu). Choć nie jest to miejsce, aby analizować zjawisko nostalgii za Peerelem, ale miało ono swój udział w dowartościowaniu polskiego wzornictwa tamtych czasów, rozwinięciu mody na nie oraz w przyroście fachowej wiedzy. W tym kontekście wspomnieć trzeba o ekspozycjach z 2000 r. „Szare i w kolorze 1956–1970” (Zachęta) oraz „Rzeczywistość na kartki. Pamiątki PRL” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Jeśli zaś chodzi o publikacje, to z wybranych: B. Banaś, *Polski new look: ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wrocław 2011; *Chcemy być nowoczesni...*; *Polski design 1955–1968 z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. A. Demska, A. Frąckiewicz, A. Maga, Warszawa 2011; *Wizje nowoczesności...*; *Rzeczy niepospolite...*; *Polish design: uncut*, ed. C. Frejlich, D. Lisik, Warszawa 2013; J. Kowalski, *Meble Kowalskich. Ludzie i rzeczy*, Dębogóra 2014. Z pozycji popularnych i poradniczych: J. Hübner-Wojciechowska, *Przewodnik dla kolekcjonerów. Lata 60. XX wieku. Sztuka użytkowa*, Warszawa 2014; I. Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015; M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015; B. Bochińska, *Zaczynj kochać dizajn: jak kolekcjonować sztukę użytkową*, Warszawa 2016; W. Grabowski, *Dizajn tamtych czasów*, Warszawa 2017; A. Kowalska, E. Solarz, A. Szydłowska, *Ilustrowany elementarz polskiego dizajnu*, Warszawa 2017. Odnotować trzeba także systematyczne ukazywanie się drukiem kwartalnika „2+3D” (2001–2016), na którego łamach często gościła problematyka historii zarówno polskiego, jak i obcego wzornictwa. Zainteresowanie wzornictwem nie jest jednak rozłożone równomiernie, w niewielu ośrodkach akademickich prowadzone są profesjonalne prace naukowe z tego obszaru, w żadnym, w którym wykładana jest historia sztuki, nie ma stałych zajęć z historii wzornictwa.

²⁸ J. Weddell, L. Farrelly, *Introduction*, [w:] *Design Objects...*, s. XVII–XXI.

²⁹ M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych: artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008, s. 10.

³⁰ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 40.

EXHIBITIONS OF OBJECTS.
A REFLECTION ON THE RECENT DISPLAYS OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN
IN POLISH MUSEUMS

Summary

A number of large permanent and temporary exhibitions of decorative arts, design and industrial design have opened in Poland over the last two years. They are varied but linked by the fact that they were all (with one exception) shown in major national museums. Permanent displays included *The Gallery of Old Masters. European and Old Polish Decorative Arts, Painting and Sculpture, 15th–18th Century* (in The National Museum in Warsaw) which opened in 2016, and *The Museum of Applied Arts* and *The Gallery of Polish Design* (both in The National Museum in Poznan), inaugurated in 2017. Temporary exhibitions included *Organizers of Life. De Stijl, The Polish Avant-Garde and Design* (at the Muzeum Sztuki in Łódź, 25 November 2017 – 28 February 2018) and *The other Side of Things. Polish Design after 1989* (in the National Museum in Krakow, 6 April – 19 August 2018).

On the one hand, these exhibitions make a case for a full and legitimate participation of Poland in this type of pan-European creativity, not as simple replication, but as participation with its own aesthetic and iconographic vision as well as functional adjustment. On the other hand, the exhibitions invite us to ask the question, if the collections of objects are representative enough to justify this claim? In the case of design exhibitions, there is no doubt that the decision to display it in national museums came about slowly, starting around the year 2000, as part of a wider process of establishing its position in the historical and academic sense within the modern artistic output. The layout and character of the two types of exhibitions are not only the result of the state of the existing collections, but of the tension between knowledge and display. In the case of design and craftsmanship, it is incomparably less important than when exhibiting art. This comes from the fact that in the former the experts' perspective still dominates over more theoretical views.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek