

HANNA BUGAJEWSKA

ORCID: 0000-0002-2278-0277

Wrocław

WYSTAWY I KATALOGI WYSTAW MUZEALNYCH JAKO ŹRÓDŁA INFORMACJI W MUZEUM (NA MARGINESIE WYSTAWY „MIGRACJE. SZTUKA PÓŻNOGOTYCKA NA ŚLĄSKU” W MUZEUM NARODOWYM WE WROCŁAWIU)

Definicja i typologia katalogów wystaw. Wystawa i katalog wystawy a typologie źródeł informacji. Obiekt muzealny jako źródło informacji. Wystawa jako niedokumentalne źródło informacji. Katalogi wystaw a inne wydawnictwa muzealne. Struktura informacyjna wystawy i katalogu wystawy.

SŁOWA KLUCZOWE: katalog wystawy, wystawa, muzeum, źródła informacji

WPROWADZENIE

Podstawowe źródła informacji w muzeum tworzone są na trzech różnych poziomach jego działalności. Po pierwsze, gromadzi się w nim obiekty, w tym dzieła sztuki, które — po nadaniu im odpowiedniego znaczenia poprzez identyfikację w kontekście naukowym — stają się obiektem muzealnym. Z kolei stworzenie dla nich narracji konstituuje wystawę. Ostatecznie ekspozycję dokumentuje się w wydawnictwach jej towarzyszących (plakatach, ulotkach) i katalogu. Sporą część dorobku wydawniczego muzeów stanowią również publikacje niezwiązane z wystawami — są to zarówno opracowania zbiorów, jak i zupełnie niezależne od nich prace z dziedziny historii sztuki, historii, muzealnictwa. Katalogi wystaw czasowych, publikowane dotychczas w formie ulotek albo kilkustronicowych broszur, w ostatnich latach coraz częściej pojawiają się w postaci samodzielnych wydawnictw o wysokich walorach artystycznych i naukowych. Współcześnie ekspozycje muzealne dokumentowane są również w formie cyfrowej. Obiekty

wystawiennicze opisywane są w katalogach cyfrowych, tworzonych w ramach jednego muzeum, sieci muzeów lub niezależnych od siebie jednostek instytucjonalnych, zintegrowanych we wspólnym projekcie. Całe wystawy lub ich fragmenty, uwzględniające nie tylko samą kolekcję, ale i przestrzeń ekspozycyjną, prezentowane są jako spacery wirtualne. Tym bardziej wart uwagi wydaje się status katalogu wystawy jako wydawnictwa stanowiącego często jedyną jej dokumentację, zachowującego formę drukowaną i graficzną. Być może ze względu na instytucjonalne rozdzielenie praktyki muzealniczej i bibliotekarskiej oraz ograniczone relacje interdyscyplinarne między bibliologią i muzeologią muzea oraz wytwory lub przedmioty ich działalności jako źródła informacji rzadko stają się obiektem badań którejkolwiek z tych dyscyplin.

Celem niniejszych rozważań jest przede wszystkim zbadanie charakteru i struktury informacji przekazywanej przez wystawę czasową i jej katalog, a także przejścia między jednym a drugim. Oba źródła istnieją w oparciu o ten sam zbiór obiektów. Na tle innych dokumentalnych źródeł informacji, takich jak przewodnik po wystawie, katalog zbiorów, katalog rozumowany, katalog artystyczny czy publikacja towarzysząca wystawie, katalog wystawy wyróżnia powiązanie z przedmiotem materialnym. Rozwarstwienie materialności i niematerialności informacji następuje w różnych momentach w wymiarach: obiektu na wystawie (terminy „obiekt muzealny”, „obiekt wystawienniczy”, „eksponat” będą w poniższym tekście stosowane zamiennie), jego podpisów na wystawie, fotografii i opisu w drukowanej publikacji. Do refleksji teoretycznych poświęconych porównaniu pojęć wystawy i katalogu oraz relacjom komunikacyjnym, jakie między nimi występują, jako przykład posłużyła wystawa „Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku”, która była prezentowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu między 9 października 2018 a 3 lutego 2019 roku, oraz jej zapis w formie katalogu wydany pod redakcją naukową Agnieszki Patały (2018). Przedmiotem wystawy była późnogotycka sztuka z okresu od X do XVI wieku pochodząca z terenów Śląska. Jej oś narracyjną tworzyły motywy migracji i działalności artystycznej, handlowej, religijnej, drukarskiej migrantów na terenie Śląska. Ze względu na teoretyczny i uniwersalny charakter refleksji wystawa i katalog „Migracje” mają pełnić funkcję raczej ilustracyjną niż stanowić faktyczną podstawę analizy. Specyfika informacji zawartej w nich, związana między innymi z regionalnością i historycznością, wymagała głębszego wyjaśnienia kontekstu, zarówno na etapie badań naukowych, jak i w trakcie przekazywania ich wyników. Z tego powodu wspomniane wystawa i katalog stanowią dobrą ilustrację zaobserwowanych tendencji do strukturyzowania w pewien szczególnie sposób informacji na wystawie i w jej katalogu. Na przykładzie „Migracji” ukazuje się również charakterystyczna dla działalności muzealniczej dynamika funkcji naukowej i popularyzatorskiej (oświatowej, edukacyjnej) oraz związanych z nimi typów komunikacji.

DEFINICJA I TYPOLOGIA KATALOGÓW WYSTAW

Katalog wystawy stanowi przedmiot zainteresowania wielu różnych dyscyplin naukowych. Historia sztuki i muzealnictwo skupiają się najczęściej na samej definicji katalogu wystawy i jego genezie historycznej. Katalog jako gatunek piśmienniczy znajduje się w polu badawczym bibliologii czy bibliotekoznawstwa. Nauki te zajmują się również strukturą wydawniczą katalogów wystaw, ich funkcją archiwizacyjną, zagadnieniami ich katalogowania i klasyfikowania (Feßl, 2013, s. 156). Przy okazji zestawiania spisów wydawnictw muzealnych katalogi stają się obiektem zainteresowania bibliografii¹. Brak wyraźnych powiązań między tymi obszarami badań naukowych skutkuje tym, że sam katalog wystawy nie został do tej pory zdefiniowany. Ten brak jednoznacznej definicji uwidacznia się w praktyce bibliotekarskiej przy okazji opracowania bibliotecznego zbiorów — różnorodność kategorii stosowanych do opisywania katalogów wystaw znacznie utrudnia ich wyszukiwanie². W katalogu głównym polskiej Biblioteki Narodowej katalog wystawy pojawia się w następujących grupach form lub typów: druki ulotne, książki, albumy i książki artystyczne, publikacje promocyjne, publikacje informacyjne, publikacje naukowe. Bibliotekoznawcy najczęściej traktują katalogi wystaw jako dokumenty życia społecznego. Barbara Firla stwierdziła, że najczęściej gromadzonym przez biblioteki uczelni artystycznych typem dokumentów życia społecznego są właśnie katalogi wystaw i rozpatruje je w kontekście procesu selekcji zbiorów. Oprócz kryteriów formy i treści podkreśliła ich „charakter »archiwizacyjny«” (Firla, 2011, s. 106). W konsekwencji takiego traktowania stają się one jedynie materiałem źródłowym. Podobnie katalog wystaw postrzegają Agnieszka Kida-Bosek, Grażyna Piechota (2017, s. 253) i Piotr Lechowski (1995, s. 185). Charakterystyczne jest również sytuowanie ich wśród katalogów innego rodzaju: wydawniczych, aukcyjnych, bibliotecznych. Wymienieni autorzy wspo-

¹ Można tutaj wskazać następujące opracowania: Mazurkiewicz, 1964, s. 32–56; Ryszkiewicz, 1966, s. 170–187; Laskowska, 1964, s. 103–143; Laskowska, Pawłowska-Wilde, 1986. Piotr Lechowski (1995, s. 186) wymienia również *Polską Bibliografię Sztuki*, która jednak uwzględnia piśmiennictwo tylko do roku 1944, oraz tom 15 *Bibliografii Polskiej XIX stulecia* Karola Estreichera (wydanie drugie), gdzie wśród różnego rodzaju katalogów pojawiają się katalogi wystaw. Również w niemieckim spisie bibliograficznym *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge* (G. Loh, 1975–, oraz *Sonderband*, G. Loh, 1995–) zostały uwzględnione obok katalogów sztuki, antykwarycznych, aukcyjnych także katalogi wystaw.

² W polskich normach bibliograficznych katalog wystawy nie występuje. W skali światowej problem został zauważony stosunkowo niedawno i zaczęły pojawiać się pierwsze wytyczne — w roku 2008 ARLIS/NA Cataloging Advisory Committee opublikowało w formie online dokument zawierający „dobre praktyki” w zakresie katalogowania. Dotyczą one zresztą katalogowania komputerowego, osobną kwestią jest tworzenie opisów bibliograficznych (ARLIS/NA Cataloging Advisory Committee, 2008).

minają również o katalogach handlowych, a Kida-Bosek wyprowadza pojęcie „katalogu” z branży marketingowej (Kida-Bosek, 2017, s. 111–112).

Przypisanie katalogu wystawy do kategorii dokumentów życia społecznego, chociaż uzasadnione z perspektywy historycznej, sugeruje pewne jego cechy (na przykład obieg pozaksięgarski, krótkotrwała wartość użytkowa), niekoniecznie właściwe dla niego współcześnie albo charakterystyczne dla wszystkich jego typów. Już w czasach nowożytnych pojawiały się katalogi o innym niż druki ulotne charakterze — obszerniejsze w formie, o wysokiej wartości informacyjnej, często wychodzącej poza kontekst wydarzenia, jaką była dana wystawa. Obecnie na rynku publikacji muzealnych pojawia się wiele wydawnictw zwartych, starannie przygotowanych pod względem merytorycznym, o wysokich walorach artystycznych i nierzadko dużej wartości naukowej.

Ze względu na relacje tekst–obraz, jakie prezentuje katalog wystawy, staje się on też przedmiotem badań z zakresu komunikacji obrazu. Problematyka katalogów jest często rozpatrywana z punktu widzenia wartości artystycznych, a więc ich warstwy graficznej i typograficznej. Efektem refleksji naukowej w badaniach nad tymi wydawnictwami były próby stworzenia ich typologii (Lechowski, 1995, s. 188–189). Jednak słowniki, zarówno językowe, jak i specjalistyczne (terminologiczne), rzadko zawierają ich definicję. W polskich słownikach i encyklopediach z zakresu bibliologii i bibliotekoznawstwa hasło „katalog wystawy” nie występuje w ogóle; można je natomiast odnaleźć w *The Oxford Companion to the Book* (Suarez, Woudhuysen, 2010, s. 483) wśród odmian *art book*.

W zagranicznym piśmiennictwie naukowym, w szczególności niemieckim i amerykańskim, katalog wystawy jest traktowany nie tylko jako historyczny czy artystyczny artefakt życia społecznego³. Dawne katalogi są uznawane za źródła historyczne, chociaż częściej obiektem badań pozostają wydawnictwa współczesne. Obok badań naukowych rozwinął się nurt refleksji artystycznej, której przedmiotem stał się katalog wystawy definiowany jako dzieło sztuki. Masowe publikowanie dorobków artystycznych różnych twórców spowodowało namysł nad złożonymi relacjami między „sztuką żywą” a utrwaloną drukiem. Kwestia ta zainteresowała również samych artystów, czego efektem są katalogi o niestandardowym formacie czy treści, które nierzadko same są obiektami sztuki. Gustavo Grandal Montero nazywa to zjawisko „hybrydyzacją” (*hybridisation*) katalogu (2017, s. 110). Tendencję tę reprezentuje również wystawa Anne Dorothei Böhme pod tytułem *The Consistency of Shadows: Exhibition Catalogs as Autonomous Works of Art*, zorganizowana w 2003 roku w Betty Rymer Gallery w Chicago. Niekiedy w wyniku próby odzyskania kontroli nad przedstawianiem swoich dzieł

³ Zob. na przykład Bosse, Glasmeier, Prus, 2004; Joyeux-Prunel, Marcel, 2016; Hughes, 2010; Ziethen, 2016, s. 401–423; McAllister Johnson, 1990, s. 227–276.

байд в рамках отwartого спречиу пречиуко каталогованіу шукі власней луб інных аурорів (Bosse, Glasmeier, Prus, 2004, s. 85–99) артысці незалежне творылі каталогі чехуяце сіе експерыменталнэ формэ. Пяршзе з нлх появілі сіе околэ лат шещдзісятых XX віку (Glassman, Dyki, 2017, s. 110). Једнэ з прэц сятуюячых сіе в тым нурці станові інсталэцја Маурізіо Каттелана, затытулована *Mini-me* і прэдставіајачэ кукулэ самэго артыста сідзэчэ под одповеднэ літэрэ на пólце выпълніоной каталогамі шукі інных творців. Стаіа сіе она інспірацја дла монографіі на темат каталогів выстав прэцготованей под редакцја Мічэла Гласмейера і Агнес Прус (2004) з Hochschule für Bildende Künste в Brunzшвіку. Трудно једнознэчнэ окреліці, ктора група — артыстів чы науковців — була прэкурсорем теј пробы швіадомэго творэння і інтэрпрэтовання документацја шукі.

WYSTAWA I KATALOG WYSTAWY A TYPOLOGIE ŹRÓDEŁ INFORMACJI

„Źródło informacji” defіnіowane jest jako „materiał służący zaspokajaniu określonych potrzeb informacyjnych” (Dembowska, 1979, s. 139; Źbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 680). Na różnnych etapach rozwoju badań informatologicznnych, bibliotekoznawcznych czy bibliologicznnych rozmаісe defіnіowane zakres tego, czym może być ów „materiał”. W typologii źródeł informacji wyróżnіа сіе в пяршзей kolejносі źródła dokumentalne і недokumentalne (Źbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 680–681), natomiast na kolejnnych poziomach typologicznnych dokumenty pierwotne, pochodne і wtórne.

Dokumentalnośc zapisanej informacji zakłada jej materialnośc, choć sam kod może występować в różnej postaci, zarówno пісміенічзей, јак і непісміенічзей. Wsród недokumentalнnych źródeł wyodrębnіа сіе zespolowe і індывідуалне луб інстытуцјоналне і особове (Źbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 681; Piróg, 1972, s. 22–23). Refleksја informatologiczna koncentruje сіе z reguły na dokumentach пісміенічzych і іх rodzajach, pozostawіајац źródła недokumentalne bez komentarza луб оgranіczајац сіе до іх wylіczення. Wojciech Piróg (1972, s. 35–38) јако іх przykłady podaje konferencje, kongresy, zjazdy, sympozja, ale także targi і wystawy — przy czym ma on tutaj на myśлі raczej ekspozycje о charakterze handlowym, przemysłowym луб technicznym niż muzealnym. Józef Thierry (1980, s. 107–108) sytuuje експонаты музеалне в групіе документів непісміенічzych. Zwraca теж увагэ на marginalnośc całej grupy źródeł непісміенічzych, не rozwіајац једнак tego tematu. Тэ самэу typologіе, zaproponowanэ в latach osiemdzісятых XX віку, прэдставіаја redaktorki wydanej в 2017 roku *Encyklopedii książki* (Źbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 680–681). W najnowszym opracowaniu dotyczącym nauki о informacji pod

redakcją Wiesława Babika (2016, s. 189) badacze ograniczają się do omówienia ogólnego charakteru źródeł niedokumentalnych i ich rozróżnienia na „indywidualne (personalne) [...] i zespołowe, np. biblioteki, wystawy, targi”. Katalog wystawy natomiast nie pojawia się w tych typologiach w ogóle.

Kategoria wydawnictw muzealnych obejmuje zarówno publikacje o charakterze dokumentów życia społecznego, a więc ulotki, broszury, plakaty oraz wszelkie inne materiały marketingowe, a także dzieła naukowe. W perspektywie informologicznej większość muzealnych źródeł dokumentalnych jest pochodną obiektu lub zbioru obiektów⁴. Jeśli „dokumenty pochodne są źródłem informacji o dokumentach pierwotnych, o treści dokumentów pierwotnych lub źródłem informacji o zagadnieniu omówionym w jednym lub wielu dokumentach pierwotnych”, ów obiekt lub zbiór obiektów można uznać za źródła informacji pierwotnej, a ich katalogi za źródła informacji pochodnej. Jednocześnie katalogi jako jednostka opisu w spisach bibliograficznych mogą być uznawane za dokument pierwotny. Z punktu widzenia informacji naukowej zarówno źródło informacji pochodnej, jak i pierwotnej występuje tylko w formie dokumentalnej. Oznaczałoby to, że w przypadku gdy zbiór obiektów (materialnych-dokumentalnych) zawarty jest w strukturze wystawy, która przynależy do źródeł niedokumentalnych, pomiędzy tymi źródłami — zbiorem obiektów a ich ekspozycją — nie zachodzi podobna relacja pierwotne-pochodne. Kwestię tę dodatkowo komplikuje fakt, że w katalogach muzealnych publikowane są fotografie, typologicznie zaliczane do dokumentów wtórnych. Wojciech Piróg (1972, s. 24) zaznaczył, że „dokument wtórny [...] odzwierciedla pełne i niezmiennie cechy [dokumentu pierwotnego lub pochodnego — H.B.] pod względem treści”. Oznaczałoby to, że treść (informacyjna) dzieła sztuki po jej utrwaleniu na fotografii w katalogu pozostaje niezmienna.

OBIEKT MUZEALNY JAKO ŹRÓDŁO INFORMACJI

Podstawą wystawy, jak również wszelkich innych źródeł informacji muzealnej, jest obiekt materialny, na przykład dzieło sztuki. W koncepcji Mieczysława Porębskiego (1962, s. 26–29) jego struktura informacyjna dzieli się na trzy kolejne warstwy interpretacyjne: technologiczną (kolorystyka, technika wykonania, kontrasty itp.), typologiczną (klasyfikacja, styl epoki), morfologiczną (treść, symbolika). Składają się one na specyficzny dla dzieła sztuki kod, który porządkuje informację, ale jednocześnie ją „dozuje” (Porębski, 1986, s. 25). Oznacza to, że jego odbiorca otrzymuje tylko tyle informacji, na ile mu pozwala jego wcześniejsza

⁴ Odmienny przypadek stanowi tak zwana sztuka akcyjna, której dokumentacja jednak jest specyficzna i często nie ma bezpośredniego związku z wystawą lub wystawiennictwem.

znajomość kodu — bez niej dany przedmiot nie ma wartości dokumentacyjnej (Gluziński, 1980, s. 301–303).

W badaniach nad obiektem muzealnym Wojciech Gluziński (1980) przywołuje rozważania innego teoretyka muzealnictwa, Václava Vlčka, i uznaje ów obiekt za „przedmiot, który jako zmaterializowana informacja dokumentuje konkretny wycinek rozwoju przyrody lub społeczeństwa, [...] który sprostał ocenie fachowej i naukowej” (Gluziński, 1980, s. 129). Czeski muzeolog wyróżniał przy tym trzy fazy, które charakteryzują ten obiekt. Jest on najpierw „oryginalną wartością dokumentacyjną”, następnie, po przejściu przez etap oceny i kwalifikacji naukowej, staje się „materiałem źródłowym”, który „służy nauce, wychowaniu i oświacie” (Gluziński, 1980, s. 129). W ujęciu funkcjonalnym podział Vlčka — przejście od wartości przez przedmiot badań do źródła — przekłada się odpowiednio na funkcje gromadzenia, opracowania i wystawienniczą. Tym samym, w zależności od realizowanej przez muzeum funkcji, obiekty mogą stać się materiałem służącym dydaktyce (funkcja wystawiennicza) lub badaniom naukowym (funkcja przechowywania i opracowania).

Podporządkowanie dzieła sztuki w muzeum jego funkcjonalności zamiast doznaniem estetycznym nastąpiło już na początku XX wieku. W praktyce wystawienniczej ta reorientacja oznaczała przesunięcie akcentu z wartości artystycznej na informację faktograficzną — mówiąc wprost, dzieło przestało być „estetyczne”, a stało się „ciekawe”. Podobny imperatyw występował już w nowożytnych gabinetach osobliwości, jednak w ich przypadku „ciekawość” wiązała się raczej z egzotyką, niezwykłością i służyła zadziwieniu odbiorcy, współcześnie natomiast wystawy i prezentowane na nich obiekty pełnią funkcję edukacyjną i zamiast emocji oferują wiedzę, często o charakterze naukowym. W zaproponowanej przez Jeana Baudrillarda koncepcji sztuki nowoczesnej dany przedmiot staje się obiektem muzealnym w momencie, kiedy pozbawia się go pierwotnej funkcji i nadaje mu się „tymczasowość, która zastępuje »realny czas historycznego i produkcyjnego procesu«” (Clifford, 1993, s. 12; Baudrillard, 2005, s. 94). Podporządkowywanie ekspozycji dzieł sztuki celom naukowym było krytykowane i wydaje się, że odpowiedzią na to jest obecny zwrot w muzealnictwie ku przeciętnemu odbiorcy, który nie jest specjalistą.

WYSTAWA JAKO NIEDOKUMENTALNE ŹRÓDŁO INFORMACJI

Wystawę charakteryzuje się jako „zorganizowany czasowy pokaz dzieł sztuki dawnej lub współczesnej, poświęconej wybranemu problemowi, okresowi historycznemu, działowi, tematowi, indywidualnemu twórcy lub grupie artystów” (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 2012, s. 444). Ta definicja

podkreśla dwie najważniejsze cechy wystawy: jej efemeryczność i narracyjność. Jej tworzenie nie polega tylko na organizacji i prezentacji obiektów. Jako „forma interpretacji zbiorów” (Żygulski, 1982, s. 179) ekspozycja buduje nowy, tymczasowy kontekst dla obiektów muzealnych na podstawie pewnego schematu klasyfikacyjnego (Clifford, 1993, s. 15). Poświęcenie jej „wybranemu problemowi [...]” (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 2012, s. 444) oznacza wpisanie prezentowanych prac w inną narrację niż ta, do której pierwotnie przynależały. „Stają się nie tylko dziełami sztuki lub przedmiotami pewnej kultury czy społeczeństwa” (Vergo, 2005, s. 319–320), ale również częścią pewnej opowieści, której formą przekazu jest wystawa. Równie ważne jest zaprojektowanie percepcji dzieł — ich „oddziaływanie” (Goodman, 2005, s. 125). Poza prostym przekazaniem informacji wzrokowej wiąże się ona również z poznaniem, ze zrozumieniem, które uzależnione jest od kompetencji odbiorcy. Ich poszerzanie oznacza przede wszystkim opisywanie obiektów — dopiero opis jako element narracji danej ekspozycji tłumaczy i potwierdza wartość oraz znaczenie dzieła (Vergo, 2005, s. 321). Wystarczy, jeśli obiekt zostanie podpisany nazwiskiem, datą bądź tytułem — im bardziej rozbudowany, nasycony informacyjnie opis, tym wyższa staje się wartość obiektu. Pozostawienie dzieła bez objaśnienia, poleganie wyłącznie na jego swoistej estetyce oznacza wykluczenie części odbiorców — tych, którzy nie są „w pełni poinformowani” (Vergo, 2005, s. 323).

Wraz z upowszechnieniem się dziewiętnastowiecznego ewolucjonizmu nastąpiła przemiana obiektów muzealnych z przedmiotów egzotycznych i osobliwych o nacechowaniu emocjonalnym lub estetycznym w źródło informacji — ekspozycje pełniły przede wszystkim funkcję informacyjną i stanowiły świadectwo pewnego etapu w ewolucji ludzkiej kultury (Clifford, 1993, s. 15). Gdy na przełomie XIX i XX wieku nastąpił odwrót od ideologii ewolucjonistycznej w stronę relatywizmu kulturowego i związanego z nim poszukiwania „naturalnego kontekstu” dla obiektów kultury, ich opisywanie w ramach ekspozycji stało się najbardziej obiektywne. Jednak w przeciwieństwie do wystaw XIX i początku XX wieku dzisiaj obiekt muzealny nigdy nie zostanie pozostawiony sam sobie (Vergo, 2005, s. 321) — zawsze będzie przedstawiony obok informacji tekstualnej lub werbalnej w różnych formach. Informacja na wystawie otacza odbiorcę, kieruje nim, często dominując nad przekazem samego dzieła (Szczerski, 2005, s. 334). Przyczyny tego zjawiska należy upatrywać w aktualnie nadrzędnym celu wielu ekspozycji, czyli edukacji, której podstawowym celem jest przekazywanie wiedzy (informacji) wprost.

W początkach praktyki muzealnej i wystawienniczej, która wiązała się z siedemnastowiecznymi gabinetami osobliwości, obiekty eksponowane były według ogólnej koncepcji gabinetu, nie zaś według szkół artystycznych, chronologii czy kolejności alfabetycznej nazwisk ich twórców (Mackert, 2004, s. 100). Podobnie

sytuacja wyglądała na wystawach organizowanych w tych czasach przez salony akademii artystycznych (Cline, 2012, s. 11). Dopiero później w muzeach przyjął się układ chronologiczny. Współcześnie często stosuje się taką metodę ekspozycyjną, która jest zgodna z wybraną przez kuratora dyscypliną czy też zakresem wiedzy. Oznacza to, że po wstępnej identyfikacji obiektów są one bardziej podporządkowywane tematyce wystawy niż stanowią jej fundament (Leinhardt, Crowley, 2001, s. 3). To przesunięcie uwagi twórców wystawy z obiektu na narrację, projekt (Poinsot, 2005, s. 542) czy wypowiedź naukową lub popularnonaukową kuratora (Mordyński, 2015, s. 56) objawia się między innymi w nadmiarze przekazu tekstowego, który staje się nadrzędny wobec oddziaływania sztuki na odbiorcę w konkretnej przestrzeni i czasie. Obiekt zostaje wyabstrahowany z przestrzeni muzealnej, a jego przekaz własny zastąpiony przekazem tekstowym będącym częścią danej narracji. Tym samym zwiedzanie wystawy nie jest już doświadczeniem, a jej czytaniem, co w konsekwencji upodabnia ją do książki.

Jerzy Świecimski w swoim opracowaniu typologii muzeów i wystaw (2000, s. 296) proponuje jako kryterium podziału „idee, »w imię których« rozmaite muzea, wystawy [...] były, lub nadal są budowane” (Świecimski, 2000, s. 290). Jedna z nich opiera się na wartości naukowej obiektu — podporządkowane jej ekspozycje mają zwykle specjalistyczny charakter, a ich opisy ograniczają się do identyfikacji eksponatu. Druga z tych idei stanowi podstawę organizacji wystaw, których celem jest upowszechnienie wiedzy. Celom dydaktycznym podporządkowane jest zarówno projektowanie samej wystawy (na przykład użycie makiet i innych modeli, narzędzi pomocniczych), jak i traktowanie jej obiektów. Występują one raczej w roli ilustracji, przykładu dla danej narracji naukowej niż jako „rzeczy” dla siebie samych (Świecimski, 2000, s. 296; Leinhardt, Crowley, 2001, s. 3). Tego typu ekspozycje Świecimski porównuje do „ilustrowanej książki”. Dokumentami „ilustracyjnymi” czy też „pomocniczymi” nazywa obiekty muzealne również Gluziński (1980, s. 299). Sarah Anne Hughes (2010, s. 210) przywołuje określenie *book on the wall*, w ten sposób opisując skrajne przypadki wystaw, które nadmiernie opierają się na przekazie językowym, nie wykorzystując potencjału komunikacyjnego samych obiektów. Peter Vergo nazywa je „kontekstualnymi”, ponieważ nadbudowują kontekst informacyjny wobec znaczenia dzieła sztuki. Badacz ten proponuje przełożenie części narracji ze słowa na inne środki: dodatkowe obiekty, przygotowane na potrzeby dydaktyczne wystawy lub materiały audiowizualne (Szczerski, s. 344). Na wystawie „Migracje” przy wybranych eksponatach, będących oryginalnie częściami polptyków, umieszczano miniaturowe modele reprezentujące ich pierwotny układ, a w przypadku ołtarza baldachimowego z figurą Piety udostępniono również jego archiwalne zdjęcie. Wystawa obiektów o historycznym i religijnym statusie miała naukowo-badawczy, specjalistyczny charakter. Sztuka prezentowana na niej jest przepełniona pochodzącą z okresu późnego

średniowiecza treścią ikonograficzną i tekstową, której interpretacja może być niełatwa dla współczesnego odbiorcy. Pełne zrozumienie narracji tej ekspozycji wymaga również znajomości kontekstu lokalnego: późnogotyckie śląskie dzieła nie należą do kanonów sztuki i nie są powszechnie znane poza kręgiem historyków sztuki lub miłośników sztuki lokalnej. Prawdopodobnie w celu ułatwienia ich odbioru przez przypadkowych i mniej zorientowanych widzów organizatorzy zdecydowali się na tak szerokie rozbudowanie tekstowej warstwy informacyjnej wystawy. Pod tym względem „Migracje” zdecydowanie mieszczą się w opisanej wyżej konwencji „ilustrowanej książki”.

Katalogowanie obiektów muzealnych opiera się na wypracowanych w toku rozwoju muzealnictwa standardach, w przypadku wystawy jednak takich standardów jest niewiele. Ekspozycja w kontekście katalogowania cyfrowego (i tradycyjnego) pojawia się w opisach samych obiektów muzealnych. Obok takich jednostek opisu jak osoby (fundator, właściciel, autor) czy instytucje współtworzy strukturę relacji opisujących dany obiekt. Stanowi zatem jeden z elementów schematu, w którego centrum mimo wszystko znajduje się właśnie obiekt. W związku z zainteresowaniem digitalizacją obiektów muzealnych oraz ogólnie dokumentacją w środowisku cyfrowym pojawiły się propozycje opisów źródeł informacji niedokumentalnych. W standardzie Dublin Core istnieje klasa „zdarzenie” (*event*), do której zalicza się również wystawę. Jako „jednostkowe wydarzenie w czasie” jest ono określane poprzez atrybuty dotyczące celowości, miejsca, czasu trwania i jednostek odpowiedzialnych. Charakterystyka, która sprowadza wystawę do wydarzenia lub zdarzenia, podkreśla jej cechy instytucjonalne, ewentualnie temat (za pośrednictwem celowości). Jej eksponaty natomiast zostają przesunięte na margines, znów służą jedynie jako egzemplifikacja wybranego tematu. Jednocześnie oddzielenie od obiektów uniezależnia wystawę jako źródło informacji. Do ustalenia pozostaje, czy ta niezależność jest potrzebna. Informacja instytucjonalna, organizacyjna niesie z sobą mniej wartości niż ta, która jest związana z prezentowanym zbiorem obiektów. Pytanie, które elementy informacyjne wystawy decydują o jej istocie, w gruncie rzeczy dotyczy celu wystawiennictwa w ogóle. Ekspozycja jako źródło informacji być może ma charakter niedokumentalny i instytucjonalny, jednak dzieła prezentowane na niej mają formę materialną, tak jak ich opisy cechują się formą piśmienniczą. Jej struktura jest uporządkowana i trójwymiarowa. Podobnie jak dokumenty audiowizualne, wystawa angażuje więcej niż zmysł wzroku, jej odbiór odbywa się w jednym konkretnym miejscu. Z tych względów jest ona swego rodzaju hybrydą informacyjną.

KATALOGI WYSTAW A INNE WYDAWNICTWA MUZEALNE

W kontekście historycznej genezy katalogów wystaw przywołuje się przede wszystkim siedemnastowieczne gabinety osobliwości oraz o wiek starsze katalogi aukcyjne. Te ostatnie wykazują przede wszystkim podobieństwa cech wydawniczo-formalnych, zwłaszcza w drugiej połowie XVIII wieku, kiedy opisy dzieł stały się bardziej rozbudowane w związku z rozwojem rynku sztuki i praktyk reklamowych (Pomian, 1996, s. 176–180). Mimo wszystko były to głównie opisy wartości estetycznych. Z racji pełnionej przez nie funkcji promocyjnej zawierały elementy interpretacyjne i wartościujące, w tym względnie odróżniając się od opisów obecnych w katalogach wystaw.

Historycznie powiązane z katalogami wystaw są katalogi relikwii, pochodzące przede wszystkim z okresu późnego średniowiecza, oraz katalogi numizmatyczne, które pojawiły się na przełomie renesansu i baroku. W pierwszym przypadku podobieństwa można odnaleźć zwłaszcza w strukturze wydawnictwa, ale również w jego funkcjach. „Księgi relikwii”, tak zwane *Heiltumsbücher*, istniały już wcześniej, jednak dopiero od XV wieku upowszechniły się na większą skalę (Zahlten, 2004, s. 9–10). Były to wykazy relikwii przechowywanych w klasztorach, kościołach i innych obiektach sakralnych. Kolejne przedmioty ze spisu przedstawiano w formie graficznej (najczęściej był to drzeworyt) i uzupełniano krótkim opisem fizycznym oraz wskazówkami na temat procesu uzdrowienia, jakiego można było doznać za ich pomocą. Ich kolejność najczęściej odpowiadała miejscom pielgrzymkowym. Z tego względu *Heiltumsbücher* pełniły jednocześnie rolę przewodnika i katalogu zbiorów⁵. Ze względu na fakt, że były one związane z niemieckim kręgiem kulturowym, termin ten występuje przede wszystkim w tamtejszym piśmiennictwie naukowym i traktowany jest jako prototyp katalogu wystawy. Za tą koncepcją przemawia między innymi to, że relikwie najczęściej były wystawiane na pokaz jedynie w okresie pielgrzymkowym lub przy okazji świąt — obiekty przedstawione w „księgach” pochodziły zatem z różnych miejsc i związane były z konkretnym, tymczasowym wydarzeniem. Mogły to być także zbiory prywatne, będące własnością władców, jak na przykład kolekcja elektora saskiego Fryderyka III Mądrego. Wystawiana raz w roku i dostępna odpłatnie, została szczegółowo opisana w publikacji katalogowej *Der Wittenberg Heiltumsbuch* (Zahten, s. 10). Podobnie jak we współczesnych katalogach wystaw, w przedmowie do niej opisano genezę, historię kolekcji, jej darczyńców i wyrażono uznanie za zorganizowanie wystawy (Cárdenas, 2002, s. 120).

⁵ Wielu badaczy określa *Heiltumsbücher* jako inwentarze, jednak Diana Feßl zwraca uwagę na ich niekompletność oraz rozproszenie samych obiektów, które są w nich opisywane (2013, s. 164–165). Z tego względu właściwszy wydaje się termin „katalog”.

Już w „księgach relikwii” stosowano najczęściej układ obiektów zgodny z ich kolejnością na wystawie⁶. Jednak dopiero przy okazji organizowania pokazów sztuki w nowożytnych kunstkamerach sztuki zaczęto dla ułatwienia odbioru wydawać właściwe przewodniki po ekspozycji i inne druki o charakterze podręcznikowym. W tych właśnie publikacjach powstają pierwsze krytyczne opisy dzieł sztuki (Mackert, 2004, s. 100). Równoległe uporządkowanie obiektów na wystawie i w katalogu pojawia się również w późniejszym czasie, około wieku XIX, w wydawnictwach paryskich salonów artystycznych⁷. Aby zaoszczędzić miejsca w salach ekspozycyjnych, najczęściej zastępowały one całkowicie podpisy pod obiektami i stanowiły jedyny dostępny komentarz do nich (Cline, 2012, s. 25). Agnieszka Kida-Bosek definiuje współczesny katalog wystawy jako „rodzaj przewodnika, który »oprowadza« widza po wystawie”⁸.

Podobieństwa formalne i znaczeniowe można odnaleźć również pomiędzy katalogami wystaw a katalogami zbiorów. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 2012, s. 181) wyróżnia katalogi opisowe (spis i opis) oraz katalogi rozumowane (krytyczne). Tadeusz Dobrowolski (1947, s. 44–45), opierając się na tych samych kryteriach, wyodrębnia „przewodniki po zbiorach”, zawierające spis dzieł z opisami zawierającymi najbardziej podstawowe dane, oraz katalogi krytyczne, które uwzględniają również historię, proveniencję, wystawy danego dzieła czy nagrody mu przyznane i podają literaturę przedmiotu. Dzięki temu mają one „znaczenie naukowe”. Tę samą właściwość podkreśla Bożena Steinborn (2008, s. 226), jednocześnie zastrzegając, że wiedza zawarta w katalogu, który nazywa rozumowanym (*catalogue raisonné*), powinna być jak najbardziej aktualna. Przy okazji szczegółowej recenzji katalogu malarstwa Zamku Królewskiego w Warszawie przedstawia ona inne cechy wydawnicze takiej publikacji. Jej podstawową jednostką ma być opis dzieła w postaci „osobnego opracowania monograficznego”. Steinborn postuluje umieszczanie w nim informacji technicznych, dotyczących na przykład kolorystyki, układu graficznego obiektu, a więc jego charakterystyki estetycznej. Peter Klotz (2016, s. 176) nazywa tego typu teksty analitycznym opisem sztuki, który

⁶ Dagmar Bosse sugeruje, że w przypadku *Der Wittenberg Heiltumsbuch* funkcja dokumentacyjna była mimo wszystko drugorzędna wobec takiej, którą można by nazwać legislacyjną; księga ta miała być bowiem swego rodzaju aktem własności. Oznaczałoby to, że wszelkie cechy upodabniające ją do późniejszego katalogu wystawy są wtórne (Bosse, 2004, s. 34).

⁷ Jules Guiffrey (1869–1872) za najstarszy katalog wystawy uznał ten wydany jeszcze w 1673 roku przez Salon de l’Académie w Paryżu. Za: Joyeux-Prunel, O. Marcel, 2016, s. 81; A.C. Cline, s. 25.

⁸ W kolejnym artykule opisuje go już jako „wydawnictwo towarzyszące wystawie” (Kida-Bosak, 2014, s. 62; 2012, s. 111).

koncentruje się na strukturze danego dzieła, a pomija elementy interpretacyjne. Obecnie nie są one jednak powszechnie stosowane, zamiast tego podaje się informacje naukowe, przede wszystkim z zakresu historii. Granice pojęć katalogu zbiorów, katalogu krytycznego i katalogu rozumowanego współcześnie wciąż są nieostre. Tradycyjny *catalogue raisonné* zawierał syntezę artystycznej działalności danego twórcy. Jego nadrzędną funkcją było zgromadzenie pewnej całości aktualnie dostępnej wiedzy. William McAllister-Johnson (1990, s. 274) uznaje używanie epitetu „krytyczny” jako równoprawnego zamiennika *raisonné* za anglicyzm, nadużycie i terminologiczne nieporozumienie. Zauważa on również, że oba rodzaje wydawnictw stają się obecnie coraz rzadsze, a w ich miejsce pojawiają się katalogi wystaw, tworzone doraźnie, „poza systematyką”.

Przemianę w wielkonakładowe, ilustrowane fotografiami publikacje, jakimi obecnie są katalogi wystaw, autorzy *Oxford's Companion to the Book* kojarzą chronologicznie z zaistnieniem w latach siedemdziesiątych XX wieku wielkich wystaw organizowanych przez muzea takie jak British Museum (Suarez, Woudhuysen, 2010, s. 483). Mniej więcej w tym samym czasie pojawia się szersze zainteresowanie badaczy katalogami wystaw (Feßl, 2013, s. 156). Jako rodzaj *art book* (jest to zresztą jedyny wyróżniony ich typ w ramach tego hasła encyklopedycznego) zostają one zestawione we wspólnej kategorii z wydawnictwami albumowymi, takimi jak *coffee table book*⁹. W ten sposób podkreślono ich pewne cechy wydawnicze, takie jak występowanie informacji wizualnej (fotografii) i pamiątkowość.

Katalogi są bezpośrednio związane z daną wystawą, a jednocześnie sięgają poza nią. Z tego powodu ich treść i struktura muszą odtworzyć jej kontekst. W mniej rozbudowanych publikacjach zapewnia go podstawowy zestaw informacji dotyczących ekspozycji (przede wszystkim tytuł, czas i miejsce, instytucja sprawcza). Kolejne elementy kontekstowe stanowią: przedmowa lub wstęp, opisy katalogowe i charakterystyki dzieł sztuki, biografie artystów, eseje krytyczne. Są to teksty deskryptywne, najczęściej jednak o charakterze interpretacyjnym. Rachel Ziethen nazywa takie poszerzenie struktury wydawniczej katalogu „przełamaniem wzorców komunikacyjnych w praktyce artystycznej” (Ziethen, 2016, s. 403). W tym ujęciu nie służy on już jedynie jako dokumentacja wydarzenia historycznego (wystawy), a staje się autonomicznym dziełem. Współcześnie często używa się określenia katalogów „towarzyszących wystawie” (Montero, 2017, s. 110).

⁹ *Coffee table books* — wielkoformatowe albumy fotograficzne, wydawane zwykle w twardej oprawie, przeznaczone do ekspozycji i przeglądania w domu, najczęściej na stoliku do kawy w salonie (ang. *coffee table* — „stolik do kawy”).

STRUKTURA INFORMACYJNA WYSTAWY I KATALOGU WYSTAWY

Wystawa i jej katalog jako media pod względem informacyjnym są organizowane według różnych metod, ale na podstawie tych samych treści. Dobrym przykładem relacji między jednym a drugim jest wystawa „Migracje” zorganizowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W przeciwieństwie do popularnych obecnie muzeów narracyjnych, których ekspozycje często rezygnują z przekazu informacyjnego na rzecz emocjonalnego, wrocławska placówka w większości przypadków stosuje tradycyjne metody wystawiennicze. Pod względem aranżacji fizycznej percepcji dzieł sztuki „Migracje” utrzymywały podobną konwencję: eksponaty były statyczne, oddzielone od odbiorcy i zabezpieczone, oświetlone światłem sztucznym. Wszystkie te czynniki służyły utrzymaniu sfery *sacrum*, w którym wiedza naukowa kuratora dominowała nad wiedzą zwiedzającego (por. Kosiński, 2015, s. 196).

Pierwszy poziom informacji tekstowej na wystawie muzealnej konstituują podpisy pod obiektami. Obok tytułu, miejsca, czasu i techniki wykonania twórcy „Migracji” umieścili w podpisach pod nimi ich kilkuzdaniowe opisy. Informacje te były dostępne równolegle w języku polskim i angielskim (z wyjątkiem prezentowanego w pierwszej sali odpisu kontraktu na wykonanie retabulum ołtarza głównego w kościele św. Jakuba w Nysie oraz umów na jego dokończenie, który przetłumaczono tylko częściowo). W większości przypadków dotyczyły one aspektów historycznych: okoliczności powstania dzieła, charakterystyki warsztatu artystycznego, osób zaangażowanych w jego tworzenie. Pojawiały się też komentarze i analizy estetyczne, jak również swego rodzaju „wskazówki interpretacyjne” (por. Kempieńska, 2016, s. 106). Przykładem takich wskazówek mogą być wyjaśnienia dotyczące postaci lub wszelkie sugestie dotyczące wyjątkowości danego dzieła: „kształt [...] epitafium odbiega od obowiązujących na Śląsku formuł, gdyż...”, „na tle powstałych do 1500 r. tego typu śląskich zabytków obraz wyróżnia się...”. Brak jakiegokolwiek z elementów opisowych tabliczki „może wywołać u widza wrażenie utraty czegoś istotnego, swoistego »osierocenia« przez artystę” (Dąbkowska-Zydroń, 2012, s. 53). Dlatego obecność szczególnie tego typu wskazówek informacyjnych — podkreślających wyjątkowe cechy obiektu — powoduje głębsze zrozumienie i poszerza wiedzę specjalistyczną odbiorcy, tym samym wzbudzając w nim uczucie spełnienia i nobilitacji. Taka informacja jest szczególnie wysoko ceniona przez jej adresata.

Kolejny poziom informacyjnej struktury wystawy to tablice ścienne wprowadzające do kolejnej sekcji, w przypadku „Migracji” wyróżnione czerwonym kolorem. Zamiast szczegółowych informacji, które można odnaleźć w podpisach pod eksponatami, przedstawiały one szerszy kontekst tematyczny. Oprócz przekazania odpowiedniej treści pełniły one jeszcze inną funkcję: wprowadzały ka-

tegoryzację obiektów poprzez zgrupowanie ich według wyznaczonego tematu (Hughes, 2010, s. 211–212).

Ostatni poziom informacji na wystawie stanowi sam katalog wystawy — jako że jest on wolny od zamkniętej przestrzeni muzealnej, jest on również najbardziej oddalony od obiektu. Tak jak podpisy pod dziełami ujmują je pojedynczo w pewne ramy informacyjne, tablice ściennie opisują ich grupy, a katalog całą wystawę (Hughes, 2010, s. 211).

W strukturze informacyjnej katalogów wystaw Béatrice Joyeux-Prunel (Joyeux-Prunel, Marcel, 2016, s. 84) wyróżnia trzy najczęściej występujące poziomy: relacyjny, faktograficzny i dyskursywny. Informacja relacyjna jest przekazywana w podziękowaniach, apelach czy oznaczeniach własności danego dzieła, co buduje komunikację między ludźmi i instytucjami w środowisku sztuki. W katalogu „Migracji”, tak jak w innych przypadkach, ten typ informacji występuje przede wszystkim na początku publikacji (wstęp, przedmowa) oraz w opisach katalogowych. Ich pozostałe elementy, takie jak proveniencja, nazwiska autorów i innych osób zaangażowanych w produkcję, ochronę, historię obiektu, ale również wszelkie fakty dotyczące organizacji wystawy i wydania jej katalogu, składają się na informację faktograficzną. Jej rozwinięcie w formie esejów krytycznych i wszelkich opisów merytorycznych poszczególnych obiektów katalogowych współtworzy naukowy dyskurs historii sztuki. Katalog wystawy „Migracje” zawiera pewne elementy naukowego aparatu pomocniczego: wykazy skrótów nazw instytucji, literatury, źródeł ilustracji oraz indeks twórców. Oprócz tego każdy esej zawiera przypisy bibliograficzne. Jakkolwiek pozostałe elementy aparatu pomocniczego z reguły odnoszą się do treści zawartych w katalogu, źródła bibliograficzne budują kontekst informacyjny nie dla tekstu w samym katalogu, ale dla obiektów ekspozycji, którą ta publikacja opisuje. Kategoryzacja Joyeux-Prunel wskazuje wyraźnie na rolę katalogu wystawy jako medium komunikacji naukowej. W katalogu „Migracji” dominują treści naukowe, dodatkowo podkreślane przez naukowy styl wypowiedzi i przewagę informacji faktograficznej nad opisem estetycznych aspektów dzieł. Ewidentnie jest to publikacja naukowa, mimo estetycznej oprawy graficznej i formatu albumowego.

Z racji podobieństw funkcjonalnych fotografii w katalogu wystawy (zdjęcie jako pamiątka z wystawy) jest on często porównywany do wydawnictwa albumowego. Fotografia w albumie jest wyłącznie obrazem zachowanym z przeszłości i pełni zdecydowanie nadrzędną rolę wobec tekstu. W katalogu ekspozycji natomiast pełni ona dwojaką funkcję: jest zdjęciem innego obrazu, jego reprodukcją, ale również ilustracją do tekstu, który odnosi się do niego lub go omawia. Tworzy co najmniej dwie warstwy komunikacyjne: jedna jest odniesieniem do rzeczywistości (wystawy), druga istnieje sama dla siebie.

Zarówno wystawa, jak i katalog funkcjonują w jednej przestrzeni semantycznej, w dodatku opartej na podobnej strukturze złożonej z elementów obrazowych i tekstowych. W przypadku ekspozycji ma ona charakter trójwymiarowy, w przypadku katalogu dwuwymiarowy (Hughes, 2010, s. 202). Biorąc pod uwagę duży udział przekazu językowego i wykorzystanie obiektów do zilustrowania narracji naukowej, odbiór treści w ramach wystawy „Migracje” nie różni się tak bardzo od czytania i przeglądania katalogu wystawy. Istotną różnicą między jednym a drugim jest przestrzeń fizyczna, w jakiej ten odbiór się odbywa. Muzeum, w którym znajduje się ekspozycja, nadaje mu wielu dodatkowych znaczeń związanych z rytuałem, jakim jest wizyta w tego rodzaju miejscu, jego architekturą oraz świadomością uczestniczenia w zbiorowym wydarzeniu. Odbiór katalogu jest zindywidualizowany, można go odczytywać na własnych warunkach, w samotności i w sposób statyczny (Hughes, 2010, s. 207).

W katalogu wystawy „Migracje” jedynym elementem bezpośrednio odnoszącym się do struktury wystawy są tytuły grup tematycznych, które wraz z opisem składały się na treść tablic ściennych, a w publikacji występują jako żywa pagina. Kolejność fotografii obiektów nieznacznie odbiegała od kolejności eksponatów. Nieporęczność zastosowanego formatu również sugeruje raczej funkcję *coffee table book* niż przewodnika po wystawie. Katalog wyraźnie kierowany jest do innego typu odbiorcy niż sama ekspozycja. Bezpośrednie odniesienia do niej i do instytucji muzeum występują w tej publikacji tylko we wstępie i przedmowie oraz są zasygnalizowane poprzez ujednolicenie komunikacji wizerunkowej. Podział na sekcje tematyczne i kolejność przedstawianych obiektów zostały zachowane tylko częściowo. Na potrzeby wystawy przygotowano specjalne materiały edukacyjne, które miały ułatwić przyswojenie jej treści. W ramach wydarzeń jej towarzyszących zorganizowano oprowadzania i wykłady, które, jako że były nieutralone materialnie i oparte na bezpośrednim, osobowym przekazie informacyjnym, stanowiły źródła informacji niedokumentalnej. Przy okazji wystawy „Migracje” jej kuratorka Agnieszka Patała poprowadziła jedenaście takich spotkań, dodatkowo przygotowano oprowadzania tematyczne (na przykład „Średniowieczny zielnik — flora w sztuce późnogotyckiej na Śląsku”, „Jak oglądano późnośredniowieczne ołtarze”). Osobno zorganizowano zabawy plastyczne dla dzieci w wieku od sześciu do dwunastu lat. Przygotowano również oprowadzania dla klas szkolnych. Zgodnie z ogólnym charakterem wystawy wydarzenia te zachowały orientację naukowo-edukacyjną. Podobnie jak eseje w katalogu wystawy, odnosiły się one do prezentowanych dzieł sztuki i właściwie stanowiły niezależne źródła informacji. Funkcjonowały one jako komentarz do wystawy, czyniąc jej treść bardziej przystępną lub poszerzając kontekst. Jednak między esejami w katalogu wystawy a imprezami jej towarzyszącymi nie ma większego

związku. Jedynym elementem je łączącym jest tematyka migracji oraz odniesienie do obiektów pokazanych na wystawie. Podpisy pod nimi oraz tablice ściennie, jak również wszelkie materiały marketingowe dostępne w druku lub na stronie internetowej, były dwujęzyczne. Oznacza to, że wystawa jako wydarzenie kulturalne kierowana była raczej do turystów lub osób powierzchownie zainteresowanych jej tematyką. Katalog natomiast odwołuje się do ekspozycji, jednak nie odtwarza jej samej ani towarzyszących jej wydarzeń (warsztaty, wykłady, oprowadzenia kuratorskie) — stanowi niezależne źródło informacji o swoistej strukturze i celu.

Gdyby katalog wystawy miał stanowić jej rzetelną dokumentację, wydawany byłby dopiero po jej zakończeniu. Oprócz opisów obiektów i wskazania twórców, instytucji czy innych cech formalnych, powinien zawierać również informacje takie jak: komentarze, opinie, interpretacje (odwiedzających, nie twórców), statystyki dotyczące odwiedzin, oprowadzań itp. Tymczasem dane na temat samego wydarzenia zazwyczaj zajmują stosunkowo niewiele miejsca w publikacji. Katalog nie dokumentuje zatem wystawy rozumianej jako wydarzenie. W przeszłości katalogi wystaw, podobnie jak katalogi zbiorów, powstawały dla uporządkowania i opisanie zbiorów (Ziethen, 2016, s. 403). McAllister-Johnson sugeruje, że ekspozycja obiektów służy ich organizacji w abstrakcyjną i intelektualną formę katalogu (1990, s. 228). Relacjonowanie wystawy staje się celem drugorzędym, a katalog stanowi swego rodzaju wprowadzenie, prezentację wyników badań naukowych. Jego rola, a tym samym dokumentacyjno-naukowa funkcja muzeum, staje się nadrzędna wobec ekspozycji i funkcji wystawienniczej.

PODSUMOWANIE

Katalogi wystaw mogą być analizowane z punktu widzenia historii sztuki, muzeologii, bibliologii lub bibliotekoznawstwa pod kątem ich charakterystyki wydawniczej lub genezy historycznej. Ekspozycje natomiast pojawiają się w badaniach z zakresu informacji naukowej przy okazji typologii źródeł informacji jako przykład źródeł niedokumentalnych. Ze względu na niejednorodność katalogu wystawy jako rodzaju publikacji można go definiować w różnych aspektach. Jako dokumentacja wystawy stanowi jej reprezentację lub substytut, a tym samym pamiętkę po niej, jest również typem publikacji naukowej i dziełem artystycznym. W relacjach z pozostałymi źródłami informacji w muzeum katalog związany jest z kolejnymi funkcjami tej instytucji: poprzez obiekt — z funkcją gromadzenia i opracowania zbiorów; poprzez wystawę — z funkcją udostępniania. Tym samym staje się ostatecznym celem i końcowym efektem całej jego działalności informacyjnej.

Treść katalogów wystaw niekoniecznie pogłębia interpretację dzieł sztuki. W ramach przejścia od ekspozycji do jej katalogu kontekst informacyjny często zostaje jedynie poszerzony zamiast pogłębiony. Opisy obiektów, które mogłyby takie pogłębienie zapewnić, obecnie występują w katalogach wystaw coraz rzadziej i są zastępowane esejami o charakterze faktograficznym. Informacja w dziedzinie historii sztuki, tak jak w wielu innych sferach ludzkiego życia, stała się przede wszystkim naukowa. Nowa dynamika komunikacji w sztuce prowadzi do dominacji jednej formy nad drugą: nad interpretacją dominuje informacja; nad estetyką — erudycja; nad obrazem — język. Sztuka zostaje podporządkowana dokumentacji. Dla wielu wystaw muzealnych katalog pełni rolę centrum, wokół którego organizuje się działalność muzeum. Proces przygotowywania katalogu może być równoległy do prac nad wystawą, ale jego publikacja często ją poprzedza lub odbywa się jednocześnie z nią. Dla wielu kuratorów katalog staje się instrukcją, wzorem do zaplanowania ekspozycji (Hughes, 2010, s. 205).

Przeładowanie informacyjne komunikacji muzealnej i wystawienniczej podważa sens publikowania katalogów jako przewodników po wystawie. Szeroko przedstawione konteksty historyczne i interpretacyjne w formie podpisów pod obiektami, tablic ściennych, ulotek, folderów czy wpisów na stronach internetowych mogłyby równie dobrze zastąpić treść katalogu. Ich przekształcenie w wydawnictwa naukowe, które objawia się zwiększeniem objętości, ograniczeniem elementów odnoszących się do instytucji organizującej wystawę, a w zamian za to rozwinięciem esejów naukowych, staje się wobec tego uzasadnione. Współczesne katalogi wystawy uosabiają konflikt pomiędzy naukową a popularyzatorską rolą informacji muzealnej. Wiele ich elementów jest zbędnych dla odbiorcy, który nie jest ekspertem i nie poszukuje specjalistycznej wiedzy. W tym przypadku należałoby raczej tworzyć katalogi zbliżone do tych, które w latach sześćdziesiątych XX wieku zaczęli przygotowywać sami artyści: o formie eksperymentalnej, artystycznej, zawierające wysokiej jakości fotografie, koncentrujące się na opisie samej wystawy jako wydarzenia, zapewniające jedynie najważniejsze informacje odnośnie do konkretnych eksponatów, pełniące funkcje pamiątkowe jako rodzaj *coffee table books*. Z perspektywy naukowej wystawa jest swego rodzaju przejściem pomiędzy zbiorem obiektów a katalogiem. Dlatego też w takiej publikacji powinno się zwrócić więcej uwagi na dzieła niż na samo wydarzenie, które służy do ich uporządkowania i nadania znaczenia. Taki katalog byłby publikowany i użytkowany przez wąskie grono odbiorców, przede wszystkim muzealników, historyków sztuki, antropologów.

Działalność muzealna staje się bardziej naukowa niż wystawiennicza, co niesie za sobą utratę znaczenia wystawy na rzecz jej katalogu. Organizuje i traktuje się ją przede wszystkim jako wydarzenie kulturalne związane z konkretną instytucją, a nie jako źródło informacji. Jest ona skierowana do odbiorcy-niespe-

cialisty. Wokół ekspozycji tworzy się całą sieć dodatkowych źródeł piśmienniczych i niepiśmienniczych (oprowadzania kuratorskie, wykłady, warsztaty, ulotki, plakaty, wpisy na stronie internetowej, materiały edukacyjne, katalog), dla których staje się ona punktem wyjścia i inspiracją. Katalog zaś umacnia się w roli środka przekazu w komunikacji naukowej, jego struktura rozbudowuje się poza treść samej wystawy. Jedynym elementem bezpośrednio odwzorowującym jej narrację są fotografie katalogowe. Ze względu na tymczasowość wystawy jako źródło informacji ma ona charakter ulotny. Jej katalog często staje się jedyną dokumentacją, jaką ona pozostawia po sobie, a rozdzielenie jego treści od narracji ekspozycji sprawia, że nie jest to dokumentacja wierna.

BIBLIOGRAFIA

- ARLIS/NA Cataloging Advisory Committee. (2008). *Cataloging Exhibition Publications: Best Practices*. <https://www.arlisna.org/publications/arlis-na-research-reports/147-cataloging-exhibition-publications-best-practices>.
- Bosse, D., Glasmeier M., Prus, A. (Hrsg.). (2004). *Der Ausstellungskatalog: Beiträge zur Geschichte und Theorie*. Köln: Institut f. Kunstwissenschaft, Hochschule f. Bildende Künste Braunschweig.
- Clifford, J. (1993). O kolekcjonowaniu sztuki i kultury. *Polska Sztuka Ludowa — Konteksty*, 47, 11–16. <http://www.cyfrowaetnografia.pl/dlibra/doccontent?id=3403>.
- Cline, C.A. (2012). *The Evolving Role of the Exhibition and its Impact on Art and Culture*. Dublin: Trinity College. <https://digitalrepository.trincoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1275&context=theses>.
- Dąbkowska-Zydroń, J. (2012). Słowo jako immanentny składnik dzieła wizualnego. W: M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek (Red.), *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki* (ss. 49–56). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Dembowska, M. (Red.). (1979). *Słownik terminologiczny informacji naukowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dobrowolski, T. (1947). Historia muzealnictwa i jego znaczenie społeczne. W: S. Komornicki, T. Dobrowolski (Red.), *Muzealnictwo. Praca zbiorowa* (ss. 12–39). Kraków: Wydawnictwo Związku Muzeów w Polsce.
- Feßl, D. (2013). *Das spätmittelalterliche Heiltumsbuch als autonomer Publikationstypus – der erste Ausstellungskatalog neuzeitlicher Prägung mit Erinnerungswert*. München: Ludwig-Maximilians-Universität. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/19819/1/Fessl_Diana.pdf.
- Glassman, P., Dyki, J. (Eds.). (2017). *The Handbook of Art and Design Librarianship*. London: Facet Publishing.
- Głuziński, W. (1980). *U podstaw muzeologii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Guiffrey, J. (1869–1872). *Collection des livres des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*. Paris: Liepmannssohn et Dufour Éditeurs.
- Hughes, S.A. (2010). *Museum Publishing: Production and Reception of Museum Books*. Leicester: University of Leicester. <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/9563/1/2011hughessaphd.pdf>.

- Joyeux-Prunel, B., Marcel, O. (2016). Exhibition Catalogues in the Globalization of Art. *A Source for Social and Spatial Art History. Art@s Bulletin*, 4, 80–104. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1084&context=artlas>.
- Kempińska, L. (2016). Opracowania graficzne katalogów współczesnych wystaw sztuki kobiet w Polsce. *Sztuka i dokumentacja*, 15, 106–113. http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Dokumentacja/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n15/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n15-s106-113/Sztuka_i_Dokumentacja-r2016-t-n15-s106-113.pdf.
- Klotz, P. (2016). Ekphrasis und Kunstbeschreibung. In: H. Hausendorf, M. Müller (Hrsg.), *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Kosiński, D. (2015). Wystawa jako doświadczenie. Performatywne aspekty muzeum. W: M. Wysocki (Red.), *I Kongres Muzealników Polskich* (ss. 193–201). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota, A. (Red.). (2012). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Laskowska, M. (1964). Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów polskich 1945–1964. *Muzealnictwo*, 17, 103–143.
- Laskowska, M., Pawłowska-Wilde, B. (1986). *Bibliografia zawartości wydawnictw muzeów w Polsce za lata 1973–1977. Druki zwarte i ciągłe*, Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki — Generalny Konserwator Zabytków.
- Lechowski, P. (1995). Polskie katalogi wystaw XIX i XX wieku. Propozycja badawcza. W: M. Kocójowa (Red.), *Studia bibliograficzno-bibliologiczne. Praca zbiorowa dla uczczenia 45-lecia pracy naukowej Profesora Wiesława Bieńkowskiego* (ss. 185–194). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Leinhardt, G., Crowley, K. (2001). *Objects of Learning, Objects of Talk: Changing Minds in Museums*. <https://pdfs.semanticscholar.org/676c/ff9bfe003e64cb705955acb1ba0969a412cf1.pdf>.
- Loh, G. (1975–). *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge*. Leipzig: Karl-Marx Universität. Universitätsbibliothek.
- Loh, G. (1995–). *Bibliographie der Antiquariats-, Auktions- und Kunstkataloge*. Sonderband. Leipzig.
- Mazurkiewicz, T. (1964). Wydawnictwa muzeów historyczno-artystycznych (1945–1962). *Rocznik Muzeum Toruńskiego*, 4, 32–56.
- McAllister Johnson, W. (1990). *Art history: Its use and abuse*. Toronto: University of Toronto Press.
- Montero, G.G. (2017). Art documentation: exhibition catalogues and beyond. In: P. Glassman, J. Dyki (Ed.). *The Handbook of Art and Design Librarianship* (pp. 109–118). London: Facet Publishing.
- Patała, A. (Red.). (2018). *Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- Piechota, G., Kida-Bosek, A. (2017). Dziewiętnastowieczne katalogi wystaw artystycznych jako źródło bibliologiczne. *Folia Bibliologica*, 59, 251–282.
- Pieczka, M. (2018) *Materiały edukacyjne dla dzieci i młodzieży. Migracje. Sztuka późnogotycka na Śląsku*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- Piróg, W. (1972). *Zagadnienia informacji i dokumentacji naukowej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pomian, K. (1996). *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Porębski, M. (1986). *Sztuka a informacja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Porębski, M. (1962). Teoria informacji a badania nad sztuką. *Estetyka*, 3, 23–43.

- Ryszkiewicz, A. (1966). Wydawnictwa artystyczne muzeów polskich w latach 1962–1963. *Muzealnictwo*, 13, 170–187.
- Steinborn, B. (2008). Katalog, który jest wydarzeniem. *Kronika zamkowa*, 1–2(55–56), 226–234.
- Suarez, M.F., Woudhuysen, H.R. (Ed.). (2010). *The Oxford companion to the book*. Vol. 1–2. Oxford: Oxford University Press.
- Świesimski, J. (2000). Propozycja nowej typologii muzeów i wystaw muzealnych — jej przydatność praktyczna. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opuscula Musealia*, 10, 287–320.
- Vergo, P. (2005). Milczący obiekt. W: M. Popczyk (Red.), *Muzeum sztuki. Antologia* (ss. 313–334). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Zahlten, J. (2004). Prodomus. Vorlaufer des illustrierten Sammlungskatalogs. Eine Skizze. Im: D. Bosse, M. Glasmeier, A. Prus (Hrsg.). *Der Ausstellungskatalog: Beiträge zur Geschichte und Theorie*. Köln: Salon-Verl.
- Ziethen, R. (2016). Textsorte „Ausstellungskatalog“. In: H. Hausendorf, M. Müller (Hrsg.). *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Żbikowska-Migoń, A., Skalska-Zlat M., (Red.). (2017). *Encyklopedia książki*, t. 2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

HANNA BUGAJEWSKA

EXHIBITS AND MUSEUM EXHIBIT CATALOGUES AS SOURCES OF INFORMATION IN A MUSEUM (REGARDING THE EXHIBITION “MIGRATIONS. LATE GOTHIC ART IN SILESIA” AT THE NATIONAL MUSEUM IN WROCŁAW)

Summary

The objective of this work is to define the roles, nature and information exchanges that are the effect of the work of a museum as an institution: the exhibit and exhibit catalogue, but also the museum venue itself and the events that are linked to exhibits. The author conducted a review of academic literature, and an analysis of the exhibition concept and the exhibition catalogue in the context of information technology. It was confirmed that in the existing typology of information sources undocumentable sources, such as exhibits, have not been satisfactorily analysed. Note was taken of the relationship between the content, structure and goal of exhibitions; and the documentary function (i.e. the academic publication). Despite the formal and institutional connections, the exhibition and the exhibition catalogue constitute independent sources of information. The common denominator of both these sources is the museum collection itself, whereas the catalogue as a rule does not document the function of an exhibit as an event per se.

KEY WORDS: exhibition catalogue, exhibit, museum, sources of information