



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

---

**tytuł:**

*Przestrzeń refleksji a miejsce przedmiotu w historii sztuki. Galeria Sztuki Średniowiecznej w nowej odsłonie*

**autorka:**

Ika Matyjaszkiewicz

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/176/285>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Ika Matyjaszkiewicz

## **Przestrzeń refleksji a miejsce przedmiotu w historii sztuki. Galeria Sztuki Średniowiecznej w nowej odsłonie**

Od 11 grudnia 2013 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie dostępna jest dla publiczności nowa ekspozycja w Galerii Sztuki Średniowiecznej. Autorzy tej ekspozycji: Kurator Zbiorów Dawnej Sztuki Europejskiej, prof. Antoni Ziemia, i Zofia Herman we współpracy z Natalią Paszkowską i pozostałymi członkami warszawskiej pracowni architektonicznej WWAA pozostali wierni wyborom poprzedników nie wprowadzili zasadniczych zmian w zestawie prezentowanych eksponatów, a jedynie zmniejszyli ich ilość. Zaproponowali natomiast odmienny porządek i rewolucyjną przestrzenną aranżację obiektów. Dzięki temu wypracowany po wojnie kanon arcydzieł sztuki średniowiecznej, obejmujący przede wszystkim artefakty z ośrodków znajdujących się od 1945 w granicach Polski, ukazał się w nowej odsłonie. Efekt wystawienniczy należy uznać za interesujący zarówno z perspektywy masowej publiczności, jak i specjalistów: muzealników, mediewistów, teoretyków historii sztuki.

Ekspozycja wyraźnie akcentuje odrębność sztuki wieków średnich na tle innych epok przy jednoczesnym zasygnalizowaniu specyfiki środowisk lokalnych. Zachęca także do ogólnej refleksji nad fenomenem sztuk plastycznych. Ponadto stanowi ciekawą propozycję zastosowania w praktyce teorii posthumanistycznych.

Wystawę w Galerii Sztuki Średniowiecznej można zatem traktować jako dialog z nowoczesną publicznością wychowaną w epoce dominacji mediów obrazowych oraz jako głos w debacie o metodach i przedmiocie historii sztuki średniowiecznej jako dyscypliny naukowej. Warto przyjrzeć się bliżej, w jaki sposób udało się wypracować tę wielopłaszczyznową narrację.

Autorzy deklarują, że przyświecały im dwa podstawowe cele: zaprezentowanie dzieł sztuki średniowiecznej jako przedmiotów o różnorodnych funkcjach,



Galeria Sztuki Średniowiecznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW



Galeria Sztuki Średniowiecznej, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

wykorzystywanych przede wszystkim do celów kultowych oraz odejście od klasycznej historiograficznej koncepcji centrum i peryferii<sup>1</sup>. W sali pierwszej wystawiono artefakty z drugiej połowy XIV i początków XV wieku z różnych stron Europy: Czech, Śląska, południowych Niemiec, Austrii, Państwa Krzyżackiego, Burgundii, Niderlandów, Anglii i Hiszpanii. Ułatwia to studia porównawcze i wskazuje na tendencje w sztuce średniowiecznej wspólne dla wielu regionów. Ekspozycję w kolejnych salach, obejmującą dzieła z obecnych ziem polskich, skonstruowano według klucza terytorialnego, koncentrując się na ukazaniu wielorakich wpływów i nawarstwiania się różnych tradycji decydujących o odmienności i oryginalności poszczególnych szkół. Najwięcej miejsca poświęcono sztuce Śląska – obiekty z tego terenu zajmują całą salę drugą i częściowo także salę trzecią. Tu także pomieszczono przykładowe realizacje z Krakowa i Małopolski oraz Kujaw i Wielkopolski. Ostatnią grupę tworzą dzieła z Gdańska, Pomorza, Prus i północnego obszaru hanzeatyckiego.

Autorzy wystawy rezygnują z jednoznacznego wskazywania pierwowzorów dla stosowanych rozwiązań formalnych i ikonograficznych. Tym samym na plan dalszy odsuwają rozstrzygnięcie o nowatorskości dzieł. Problematyka ta stanowiła podstawowe zadanie badawcze w tradycyjnej historii sztuki, co niejednokrotnie prowadziło do etykietowania przedmiotów z ośrodków centralnych jako arcydzieł, a pozostałych – jako ich naśladownictw lub lokalnych przekształceń. Porzucenie przez Ziembę i Herman tego modelu dowartościowuje przedmiot sztuki w jego jednostkowości. Galeria Sztuki Średniowiecznej w Warszawie może być zatem odkryciem zwłaszcza dla badaczy i turystów z obszarów postrzeganych jako centra artystyczne, może pomóc im spojrzeć świeżym okiem na zjawiska dotychczas klasyfikowane jako wtórne lub peryferyjne.

Równoległym wątkiem wystawy jest różnorodność funkcjonalna średniowiecznych artefaktów<sup>2</sup>. Obiekty zaliczane obecnie do kategorii przedmiotów artystycznych pierwotnie łączyło przede wszystkim wykorzystanie w kontekście sakralnym. Dlatego odwiedzając Galerię, należy pamiętać o niepospolitym bogactwie rytuałów średniowiecznych: od nabożeństw będących zwykle przeżyciem wspólnotowym, poprzez dramaty liturgiczne i pielgrzymki oraz związane z nimi prywatne akty



Galeria Sztuki Średniowiecznej,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot.  
B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

dewocji, jak składanie wotów, po praktyki pobożnościowe oparte na nakazie *imitatio christi* oraz indywidualne modlitwy i kontemplacje podejmowane zarówno przez osoby świeckie, jak i duchowieństwo. Wszystkim tym wydarzeniom towarzyszyły przedmioty o określonej formie materialnej oraz nierozdzielnie z nią powiązanej warstwie wizualnej i ikonograficznej, których celem było zaangażowanie widza w ukazane zdarzenia. Dzieła monumentalne apelowały głównie do zmysłu wzroku, mniejsze były brane do ręki – manipulowane, całowane, pieszczone i wprawiane w ruch. Pobudzało to wyobraźnię wiernych i skłaniało do przeżywania prawd wiary na poziomie duchowym i cielesnym. Przestrzeń muzeum nie służy oczywiście rekonstrukcji tych ceremonii i rytuałów, jednak ich przebieg relacjonują opisy udostępnione w salach wystawowych. Dzięki temu można śledzić, jak funkcja determinowała kształt dzieła. I jak następnie sam przedmiot wpływał na swego użytkownika, wymuszając na nim określone gesty, ruchy i akty empatii, których przykładem mogą być opisane w źródłach zachowania mistyczek podczas adoracji krucyfiksów lub kontemplacji miniatur ukazujących Pasję. Przyjmowały one pozy Chrystusa podczas męki, dokonywały samookaleczeń, niekiedy brały krucyfiksy w ramiona. W rezultacie prowadziło to do utożsamiania się z ciałem ukrzyżowanego. Jedną z nich była Mechtylida z Hackenborn (1232–1291), która tak relacjonowała swe odczucia: „Chrystus wziął mnie całą w ramiona i przycisnął do siebie... Widziałam go... blaknącego i nagle wszystko rozplynęło się, tak, że nie mogłam już rozpoznać czy postrzegać go poza mną i nie mogłam już odróżnić go od siebie. Byliśmy jednością bez różnicy”<sup>3</sup>.

Instytucja muzeum i ograniczenia związane z ochroną dzieł oraz nieprzekraczalny dystans czasowy, jaki dzieli nas od pierwotnych użytkowników tych przedmiotów, uniemożliwiają odtworzenie doświadczeń średniowiecznego użytkownika. Dlatego to same przedmioty: ich różnorodność formalna, materialna i wizualna oraz warstwa narracyjna lub przedstawiająca stanowią przedmiot naszego poznania.

Tu ujawnia się jedno z najciekawszych dokonań autorów ekspozycji – zestawianie dzieł na zasadzie opozycji. Dramatycznie skrzyżowane w bólu ciało Chrystusa z krucyfiksu z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu wyeksponowano na tle płaszczyznowego i eleganckiego *Poliptyku Grudziądzkiego*, w którym dominuje złoto



Galeria Sztuki Średniowiecznej,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot.  
B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

i subtelne barwy oraz dekoracyjne tłoczone, rzeźbione i malowane ornamenty. Obok tego ogromnego polptyku umieszczono maleńki kwadryptyk z klasztoru klarysek we Wrocławiu, który budował intymną, bezpośrednią relację z użytkownikiem. A naprzeciwko wieloelementowej, dynamicznej grupy werystycznych figur naturalnej wielkości z kaplicy Krappów przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, odgrywających epizod z *Drogi Krzyżowej*, która zachęcała do odbycia duchowej pielgrzymki do Ziemi Świętej – figura z wrocławskiego kościoła bernardynów: *Chrystus Frasobliwy* w statycznej pozie wymuszającej skupienie i kontemplację koncepcji Wcielenia. Przykłady można by mnożyć. Należy jednak zaznaczyć, że ekspozycja nie jest oparta wyłącznie na prostych binarnych opozycjach. Ciekawym zabiegiem jest równoczesne zestawianie dzieł o podobnych treściach, reprezentujących różne techniki, co możliwe jest dzięki odejściu od klasyfikacji technologicznych, tradycyjnie stosowanych w muzeach sztuki dawnej. Wspomniany *Chrystus Frasobliwy* sąsiaduje z *Ecce Homo* – sceną okazania tłumowi umęczonego Chrystusa z malowanej kwatery ołtarza z klasztoru dominikanów we Wrocławiu. *Droga Krzyżowa* natomiast wystawiona jest na tle odwrotu *Polptyku Zwiastowania z Jednorożcem*, na rewersach skrzydeł którego ukazano *Modlitwę w Ogrójcu*, *Pojmanie*, *Ukrzyżowanie* i *Złożenie do Grobu*. W ten sposób trójwymiarowe figury funkcjonujące w przestrzeni rzeczywistej i przez to sensualnie bliższe widzom znajdują dopełnienie w przedstawieniach malarskich rozgrywających się na tle wyobrażonej Jerozolimy, a więc w przestrzeni pozahistorycznej – poza rzeczywistym czasem i miejscem.

Zniesienie podziału na malarstwo, rzeźbę i rzemiosło pozwala śledzić wzajemne relacje pomiędzy przedmiotami – nie tylko ikonograficzne i stylistyczne, lecz także funkcjonalne. Na ten wątek szczególny nacisk położono w sali pierwszej, gdzie ekspozycja poniekąd odtwarza przestrzeń kościelną. Wyraźnie zaakcentowana jest podłużna oś pomieszczenia, którą wyznaczają ustawione w centrum przykłady rzeźby architektonicznej, a dodatkowo akcentuje zawieszony wysoko, jak na belce tęczowej, krucyfiks z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu. Oś zamyka, niby retabulum ołtarzowe w prezbiterium, *Polptyk Grudziądzki*. Po bokach pełnoplastyczne figury kultowe odtwarzają rytm filarów oddzielających nawę główną od naw bocznych. Pod ścianami zaprezentowano tablice wotywnie



Galeria Sztuki Średniowiecznej,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot.  
B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

i epitafia, relikwiarze i ołtarzyki do prywatnej dewocji oraz figury umieszczane zwykle w niszach lub kaplicach. Wrażenie przebywania we wnętrzu gotyckiej świątyni potęguje teatralne oświetlenie i ciemne tło. Dzięki temu kolory zyskują intensywność, a rzeźby i reliefy – plastyczność. Bogactwo faktur i różnorodność materiałów, refleksy światła migoczące na tłoczonych złotych tłach oddziałują przede wszystkim na zmysły, pobudzając cielesną wyobraźnię. Dzieła nie funkcjonują w separacji, lecz tworzą nakładające się na siebie widoki, podkreślając nawzajem swe estetyczne walory, jak na przykład doskonale zharmonizowane kolorystycznie, pochodzące ze Śląska figury świętych kobiet zaprezentowane na tle gigantycznej tablicy dydaktycznej *Alegoria Chwały Marii* z kościoła bernardynów we Wrocławiu.

Autorzy nowej odsłony Galerii Sztuki Średniowiecznej odeszli znacznie od formuły zastosowanej przez kuratorów powojennych. Zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami operowano rozporozszonym światłem, a dzieła prezentowano na neutralnym tle i zgodnie z klarownym układem podyktowanym podziałem na techniki. Dlatego nowy sposób prezentacji może wywołać dyskusje. Odrzucenie tej propozycji byłoby jednak zabiegiem pochopnym, a jej krytyka wynika jedynie ze schematów myślowych, do których przyzwyczailiśmy nas tradycyjne, oświeceniowe, akademickie narracje. Ich wyrazem była poprzednia ekspozycja utożsamiająca widzenie z rozumieniem, a poznanie z obiektywnością, racjonalnością i porządkowaniem. Obecna proponuje w ich miejsce subiektywne doświadczenie, zmienność perspektyw i fragmentaryczność widoków, bliższe relacjom tworzącym się w realnych przestrzeniach, w tym w przestrzeniach kościelnych. Koncepcja ta wyrasta z formułowanych we współczesnej humanistyce postulatów porzucenia pozycji wszechwiedzącego obserwatora na rzecz odkrywania wzajemnych relacji pomiędzy dziełem a jego bezpośrednim odbiorcą. Wejście w rzeczywisty związek z badanym przedmiotem ma zapobiec konstruowaniu teoretycznych symulaków i kanonów usuwających na margines to, co nieuchwytnie i niepoddające się autorytatywnemu scalaniu. Także na terytorium badawczym historii sztuki optyczne przedmioty wiedzy należy zamienić na materialne przedmioty sztuki. I tylko pozostanie z nimi w realnej bliskości, tam gdzie znika dystans, ujawni ich działanie. Dlatego tak cenna jest aranżacja, w której możliwe jest odczucie w pełni, że te kilkusetletnie obiekty okupują dokładnie tę samą przestrzeń, co nasze ciała. Za największe osiągnięcie autorów nowej ekspozycji należy uznać odrzucenie myślenia w kategoriach powierzchni ekspozycyjnej i stworzenie pełnej zakamarków,

nasyconej materią przestrzeni, w której zaciera się granica pomiędzy eksponatami a odbiorcami. Dzięki odsłonięciu północnych okien Galerii elementem tej struktury stał się także dziedziniec muzeum i otaczające go mury, a także widoczne w oddali tętniące ruchem Aleje Jerozolimskie. Dzieła i widzowie, instytucja i miasto wzajemnie na siebie oddziałują i współtworzą wpisaną w teraźniejszość sieć powiązań.

Przestrzenno-twórczą moc dzieł wyeksponowano także w bardziej dosłowny sposób. Oderwanie eksponatów od ścian, ograniczenie gablot i postumentów do niezbędnego minimum sprawia, że wielocłonowe retabula i płaskie tablice wotywno-filigranowe figury i masywne statuy budują rytmy i przestrzenne dominanty, zmienne trajektorie i pełne napięcia punkty stykowe. W ten niespotykany dotychczas w polskich muzeach sposób zaakcentowano przestrzenność malarstwa i rzeźby. Wyłania się tu zasadnicze, zasygnalizowane na początku, pole refleksji – fenomen sztuk plastycznych jako sztuk przestrzennych, które poza wzrokiem angażują również inne zmysły, a ich percepcja jest ściśle osadzona w cielesności.

Dlatego równie ważna wydaje się rewolucyjna decyzja o wyeksponowaniu materialności dzieł poprzez udostępnienie widzom ich odwroci, nieopracowanych rewersów i konstrukcji wspierających ich strukturę. Ten zabieg przysłużył się ukazaniu specyfiki sztuki średniowiecznej na tle dzieł innych epok. W wiekach średnich celem twórców było ściśle powiązanie przedstawienia i jego nośnika – tak by realnie istniejące medium nie zniknęło za tym, co wizualne. U swego zarania bowiem sztuka chrześcijańska powiązana była z kultem relikwii, grobów i miejsc uświęconych obecnością Chrystusa lub świętych. Stanowiła dopełnienie tych materialnych śladów przeszłości i stawiała się jeszcze jednym sposobem utwierdzenia wiary we Wcielenie. Na przestrzeni wieków przedstawienia figuralne stopniowo zyskiwały samodzielność, lecz ta „cielesna” geneza nadal decydowała o specyfice stosowanych rozwiązań plastycznych i technologicznych. Wskazać tu należy przede wszystkim rezygnację z budowania iluzji głębi w malarstwie, akcentowanie podłoża obrazu poprzez wprowadzenie złotego, tłoczonego tła czy brak polichromii w rzeźbie. Doskonałym tego przykładem jest jedno



Galeria Sztuki Średniowiecznej,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot.  
B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

z najciekawszych dzieł w Galerii: relief Jakoba Beinharta *Święty Łukasz malujący Marię*. Przedstawienie to przywołuje legendy o cudownej tunice Jezusa i portretach Marii, których autorstwo tradycja przypisuje św. Łukaszowi, a jednocześnie pozbawiona malarskiej dekoracji płaskorzeźba eksponuje kunszt wykonawcy, technologię produkcji dzieła i materię, która decyduje o jego istnieniu<sup>4</sup>.

Podobnie postąpili Antoni Ziemia i Zofia Herman oraz zespół projektantów z pracowni WWAA – opowiedzieli o funkcjonowaniu przedmiotów w średniowiecznej przestrzeni sakralnej, a jednocześnie świadomie i otwarcie powiązali je ze współczesną przestrzenią i instytucją muzealną. Odrzucili tym samym pokusę dosłownej rekonstrukcji pierwotnego kontekstu oraz iluzję obiektywnej unaukowanej narracji na rzecz ukazania ponadczasowej sensualności zebranych dzieł. Ekspozycję tę można odczytać jako komentarz do zmiany zachodzących na polu historii sztuki średniowiecznej. Przedmiotem badania nie są już tylko zjawiska wizualne, stylistyczne sploty, ikonograficzne kody i konserwatorskie artefakty, lecz przede wszystkim pojedyncze przedmioty w ich fenomenalnym materialnym byciu.



Galeria Sztuki Średniowiecznej,  
Muzeum Narodowe w Warszawie, fot.  
B. Bajerski, dzięki uprzejmości MNW

## Przypisy

1 Zob. Antoni Ziemia, Zofia Herman, *Nowa Galeria Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” 2014, nr 2 (38), s. 12-14.

2 Ibidem, s. 12.

3 Cyt. za: E. Nightlinger, *The Female Imitatio Christi and Medieval Popular Religion: The Case of St Wilgefortis*, w: *Representations of the Feminine in the Middle Ages*, red. B. Wheeler, Boydell and Brewer, Cambridge 1993, s. 305.

4 Ibidem, s. 16-17.