

Łukasz Zaremba

OBRAZY WARSZAWSKIE, RZECZY MUZEALNE¹

Esej proponuje wydostanie się poza intuicyjne przeciwstawienie materialnych, fizycznych, zmysłowych rzeczy i odcieleśnionych, swobodnie krążących obrazów. W tym celu próbuje ukazać ulotność przedmiotów i materialne podstawy krążenia obrazów. Podąża za gestami twórców wystaw nowej odsłony Muzeum Warszawy – stałej *Rzeczy warszawskie* i pierwszej wystawy czasowej *Mikrokosmos rzeczy* – nie po to jednak, by podporządkować obrazy rzeczom właśnie, choćby czyniąc z nich zaledwie klasę przedmiotów, w ramach procedury analogicznej do tradycyjnego podporządkowania rzeczowości obrazom, gdy czyni się z nich zaledwie materialną podstawę, nośnik czy ciało wizerunków. Raczej po to, by skomplikować relację obrazów i rzeczy, pokazać wymykanie się tych kategorii z ram opozycji. Jest to o tyle ważne, że dzieje Warszawy, rekonstruowane w Muzeum w dużej mierze na podstawie ulotnych przedmiotów i trwałych motywów wizualnych, również nie trzymają się intuicyjnych, zdroworoządkowych porządków: założenia, że materia gwarantuje ciągłość i przetrwanie, czy przeświadczenia, że to rzeczywistość jest naśladowana w reprezentacji wizualnej, a nie odwrotnie.

Ulotne pomniki

Czy to możliwe, że najbardziej ulotnymi „rzeczami warszawskimi” są obiekty najcięższe, najbardziej masywne i zajmujące najwięcej miejsca pośród tych,

1 Więcej na temat warszawskich pomników autor pisze w książce *Obrazy wychodzą na ulice. Spory w polskiej kulturze wizualnej*, Warszawa 2018.

które wciąż mieszczą się w zakresie definicji „rzeczy” – rozciągając to pojęcie tak, by pomieściło 22 metry kolumny króla Zygmunta III Wazy (w dodatku w trzech wersjach: z 1644, 1885 i 1949 roku) albo sześćdziesiąt ton monumentu Poległym w Służbie i Obronie Polski Ludowej? Ulotność warszawskich pomników ma wiele wymiarów, ale zaczyna się od tego najbardziej dosłownego: ich nietrwałości. Do tego stopnia, że można w nich widzieć raczej realizację funkcji lokalnego *memento mori* (jak wymownie to czynią!, jak dogłębne musi być zapomnienie, skoro nawet mające gwarantować spiżową trwałość pamięci pomniki coraz to znikają?) niż uniwersalizującej maksymy *non omnis moriar*. Tak wiele z nich nagle wyparowało z publicznej przestrzeni miasta. Niektóre w sposób bezpowrotny (zwłaszcza w wyniku II wojny światowej, ale też kolejnych zmian politycznych), w sprawie innych trzeba dziś prowadzić śledztwa (tym razem działała zwłaszcza tak zwana transformacja systemowa), by odnaleźć je to na prywatnej działce, to w bazie Zarządu Dróg Miejskich, to wreszcie na swoim miejscu, choć w jakiś sposób skrywane się przed nami.

Nietrwałości towarzyszy nieuchwytność, zmienność i tymczasowość desygnatu. *Bon mot* Stanisława Jerzego Leca – „Burząc pomniki, oszczędzajcie cokoły. Zawsze mogą się przydać” – znalazł w Warszawie różnorodne realizacje: od wciąż widocznych fundamentów po pomniku Władysława Gomułki przed zakładami FSO, przez pusty plac po (jak początkowo utrzymywano – mającym powrócić) pomniku Czterech Śpiących/Smutnych na placu Wileńskim, wciąż czekający, zapewne pełen obaw, że wypełni go ktoś z nowego panteonu, ktoś więcej niż święty Mikołaj i renifery (świecące tam kolorowymi lampkami od listopada do stycznia), po zmianę napisu na „piecie warszawskiej”, znanej również jako „pomnik pijaka”, czyli na odrestaurowanym pomniku Partyzantom Bojownikom o Polskę Ludową, w którego zatartym przez ikonoklastyczny czas kamiennym podpisie zmieniono podczas renowacji w 2015 roku „Polskę Ludową” na „Polskę Wolną”. Nie trzeba było go nawet obalać, ekonomia ocalania cokołów osiągnęła w tym przypadku szczytową formę. Zatem masywne pomniki warszawskie mają to do siebie, że nie tylko często i nagle ulatniają się w sensie fizycznym, ale że są nawet takie, które potrafiły ulotnić się jakby semantycznie, bez potrzeby unoszenia ciężkich kamieni.

Oczywiście, pewnego rodzaju ulotność pomników to poniekąd ich cecha uniwersalna, nie tylko warszawska. Tym razem chodzi jednak o to, że choć monumenty są oznakami, jeśli nie po prostu widowiskami władzy w przestrzeni publicznej i polu widzenia, przez większość czasu pozostają niewidoczne. Nawet jeśli musielibyśmy założyć istnienie czegoś w rodzaju aktywnego niewidzenia czy znaturalizowanego „odwiedzania”. Przypomnijmy słowa Roberta Musila: „Najbardziej uderzającą cechą pomników jest to, że się ich nie zauważa. Nie ma na świecie nic tak niewidzialnego, jak pomniki. Uwaga prześlizguje się po nich niczym kropla wody po naoliwionej skórze, nie zatrzymując się choćby na chwilę [...]. Nie możemy powiedzieć, że ich nie zauważamy; powinniśmy raczej powiedzieć, że one umykają nam, wycofują się z zasięgu naszych zmysłów”. Harmonijnie wpisując się w miejski pejzaż

i mapę codziennych wędrówek mieszkańców, przez większość czasu stanowią raczej punkty orientacyjne lub miejsca spotkań niż gesty władzy. Oprócz dodatkowych funkcji towarzyszą im alternatywne wyobrażenia o tym, co i kogo przedstawiają oraz zmienne nazewnictwo. Oczywiście jest tak, dopóki nie zostaną dostrzeżone lub gdy – zgodnie z sugestią Musila o przeniesieniu sprawczości – same nie wejdą w pole widzenia, nie zaczną kłuć w oczy. A dzieje się to, rzecz jasna, zwłaszcza w momentach konfliktów, kryzysów, radykalnych podziałów społecznych, projektowanych na miejski krajobraz.

Ale w tym kontekście – pomników jako symboli, wizerunków i obiektów spornych – należy wspomnieć o jeszcze jednym typie ulotnych warszawskich pomników: tych nigdy nie zbudowanych, niematerialnych czy czysto psychicznych (by przywołać inne słownikowe znaczenia ulotności). I żeby ograniczyć się już tylko do okresu powojennego, a zarazem uniknąć wdawania się w najbardziej aktualne okołopomnikowe spory, wspomnijmy duet być może najbardziej paradoksalny i najsilniej niebyły. Tworzą go mianowicie pomnik Józefa Stalina przed Pałacem Kultury i Nauki (choćby według niezwyklego projektu Ksawerego Dunikowskiego) i pomnik obalonego pomnika Stalina (według projektu kandydata na prezydenta Warszawy w wyborach 2010 roku Czesława Bieleckiego). Tak, nie popełniam błędu powtórzenia: chodzi o pomnik obalenia pomnika, którego w dodatku nie było – nie było ani obalenia, ani pomnika. Te dwa niezaistniałe pomniki są oczywiście nierozzerwalnie połączone: gdyby w wyniku konkursu rozpisanego po śmierci Józefa Stalina przed Pałacem Kultury i Nauki im. J. Stalina rzeczywiście stanął jego wizerunek – jeśli nie dłuta Dunikowskiego, to może choćby bardziej tradycyjny wizerunek autorstwa Mariana Wnuka – wówczas Bielecki nie musiałby zmyślać istnienia pomnika, by następnie zmyślić i jego obalenie. Polityk żądny quasi-rewolucyjnego obrazu radykalnego zerwania z przeszłością, projektując muzeum PRL (Soc-Land, nie mylić z jak najbardziej zaistniałym pod Pałacem Crico-Landem) musiał zmierzyć się z niewytłumaczalnym z jego punktu widzenia brakiem obrazu zbiorowego, wspólnotowego, oddolnego obalania monumentów reprezentujących w krajobrazie „minioną” władzę. Być może zresztą o ulotności warszawskich pomników najlepiej świadczy to, że najwięcej dyskutuje się o tych, które nie powstają, mają dopiero powstać, a nawet tylko mogłyby powstać.

I wreszcie – ze względu na semantyczną bliskość ulotności i kruchości, łamliwości – przypomnijmy pomnik, którego obalenie stało się zapewne przed oczami czytelniczek i czytelników jako przykład wyrazistego wyobrażenia transformacyjnego obrazoburstwa, i który staje przed oczami, gdy myślimy o ikonoklazmie w Polsce w ogóle. Chodzi oczywiście o monument ku czci Feliksa Dzierżyńskiego na dzisiejszym placu Bankowym. Filmy i fotografie z demontażu pomnika postawionego w 1951 roku (właściwie 1952, ponieważ pierwsza wersja pomnika została nieudolnie odlana i szybko zastąpiono ją drugą) znajdują się dziś w muzeach (choćby w Europejskim Centrum Solidarności), na okładkach książek o zmianie ustrojowej, w podręcznikach

szkolnych, a tym samym w zbiorowej wyobraźni reprezentują wydarzenia 1989 roku. Chcąc pomieścić wszystkich, którzy dziś twierdzą, że uczestniczyli w tym wydarzeniu, należałoby zapewne kilkakrotnie powiększyć plac Bankowy. Niewiele osób pamięta jednak, że demontaż pomnika Dzierżyńskiego – przeprowadzony, podobnie jak ćwierć wieku później demontaż wspomnianych Czterech Śpiących, pod pretekstem budowy metra – 16 i 17 listopada 1989 roku (zatem aż dwa dni, gdzie ta spontaniczność, gdy najpierw przygotowuje się teren...) został przeprowadzony przez służby miejskie. Nie wściekły tłum zatem, lecz urzędnicy miejscy. Co więcej: nie symboliczne i spektakularne niszczenie reprezentacji reżimu, lecz nieudolność – choć czy można mieć wprawę w działaniach ikonoklastycznych? – pracowników służb miejskich oraz brak kwerendy konserwatorskiej... Otóż za efektowny obraz utrzymanego pętlą za szyję Dzierżyńskiego, rozpadającego się w powietrzu na olbrzymie kawały gruzu, odpowiada wynikająca z oszczędności (czasu, pieniędzy i materiałów) sztuczka wykonawców pomnika, którzy pomnik odlali z betonu, po czym natryskali go bardzo cienko brązem, tworząc bardziej efektowną, błyszczącą warstwę zewnętrzną. Bieleckiego projekt pomnika obalenia pomnika ma więc swój pierwowzór w silnym obrazie gestu ikonoklastycznego, który faktycznie był wynikiem złej roboty. W tym przypadku pozostał nam efektowny obraz, choć świadczy on o słabym obrazoburstwie.

I w ten sposób wreszcie znaleźliśmy się najbliżej ulotności, do opisanie której potrzebne są właśnie ciężkie, masywne, zajmujące przestrzeń pomniki. Tym razem chodzi raczej o lekkość, lotność, bezcielesność.

Uziemione pocztówki

Ze wszystkich gatunków miejskich obrazów, pomniki wydają się zapewne w pierwszym momencie najdalej ulotności we wspomnianych znaczeniach. Pomnik intuicyjnie jawi się przecież jako obraz trwały, odporny, drogi, oficjalny, spektakularny, rzucający się w oczy i ciężki. Pośród wszelkich obrazów związanych z miastem wydaje się tym najmniej ruchliwym, najsilniej zakotwiczonym w terenie, istniejącym raczej nadmiernie niż niepewnie i efemerycznie. Z pewnością nikt nie spodziewa się postawienia go nawet w czysto teoretycznych rozważaniach w miejscu tego, co lotne i swobodnie przemieszczające się.

Pośród „rzeczy warszawskich” z kolekcji stałej Muzeum Warszawy w miejscu tym intuicja i zdrowy rozsądek kazałyby raczej postawić karty pocztowe. Podobnie jak pomnik, pocztówki to gatunek słowno-obrazowy. Lecz na tym podobieństwa się kończą. Widokówka należy do rejestru popularnego i codziennego. Nie występuje w zasadzie w liczbie pojedynczej, opiera się na powtarzalności i powieleniu (na zwielokrotnianiu egzemplarzy i popularnych motywów/widoków). Bywa tania w co najmniej kilku znaczeniach. Pocztówka ma być przeznaczona głównie dla Innych, podczas gdy pomniki działać mają zwłaszcza na Swoich. Stworzona do przemieszczania się, mogłaby być analo-

gową wróżbą globalnego swobodnego obiegu cyfrowych obrazów. W przypadku pocztówki trudno odróżnić widok od przedstawienia widoku, gdyż błahe medium wydaje się znikać na rzecz krajobrazu, obraz uniezależnia się i rozprzestrzenia jakby samoistnie, samodzielnie i bez wysiłku.

Pocztówka to również jedna z najważniejszych figur reprodukcji technicznej, choć trzeba pamiętać, że pierwsze pocztówki były raczej malowane ręcznie. Niemniej dopiero formy seryjnego druku obrazów, między innymi oparte na fotografii, ustanowiły gatunkową odrębność widokówki. Jako taka realizuje ona i uwydatnia przede wszystkim funkcję swobodnego przemieszczania obrazów. Jak pamiętamy z klasycznego tekstu Waltera Benjamina *Dzieło sztuki wobec reprodukcji technicznej*² – z jego części o roli fotografii w obliczu tradycyjnego dzieła sztuki – fotografia miała dematerializować to, co fotografowane, by następnie rozsiewać tegoż widoki tam, gdzie sam fotografowany przedmiot nigdy by nie dotarł. Pocztówka może być, jak u Benjamina, reprodukcją dzieła, choćby Canaletta widoków Warszawy, lub samodzielnym ustanowieniem widoku. Taka wyemancypowana kopia (w formie burżuazyjnego albumu lub bardziej inkluzyjnej klasowo pocztówki) nie tylko powiela i rozprzestrzenia pierwotny widok, ale może też rozбивać na kawałki i zmieniać skalę chwytych obiektów.

Wbrew esejowi Benjamina – w którym, o czym często zapominamy, fotografia jest zaledwie jednym z mediów reprodukcji, mniej intrygującym od naprawdę nowoczesnego filmu, który nie potrzebuje już obiektu zewnętrznego, ale sam, w montażu, staje się dziełem – wspólny mianownik obrazu fotograficznego stał się na długo podstawą wytwarzania wizji muzeum bezcielesnych widoków. Od „muzeum wyobraźni” André Malraux, po próby wytwarzania internetowych wersji tradycyjnych muzeów przez firmę Google (w trybie przypominającym *street view*), obraz staje się podstawą ucieczki od materialności, opartej na mniej lub bardziej świadomie przyjmowanym założeniu o medialnej przezroczystości i neutralności technicznych obrazów. Inaczej niż w tradycji *Atlasu obrazów Mnemosyne* Aby’ego Warburga, rządzonej zasadą historyczności (nielinernej i wielowątkowej), dochodzi tu często nie tylko do neutralizacji materii, gatunków i trybów wypowiedzi, ale i czasu, gdy obrazy dowolnie mogą stawać obok siebie, tracąc swoje intertekstualne właściwości. Jednym słowem, wizja ulotności obrazów, ich bezcielesności, dostępności i swobody krążenia owocuje często rozmaitymi kolażami – tyleż efektownymi, co pozbawionymi poważniejszego uzasadnienia, a przede wszystkim obrazowej samoświadomości.

Bowiem nie tylko uważna lektura eseju Benjamina, ale również próba zmierzenia się w praktyce z mitem bezcielesnych, lotnych i nieważkich obrazów, powinny szybko sprowadzić nas na ziemię. Przyjrzyjmy się choćby ekspozycji Gabinetu Pocztówek Muzeum Warszawy, skoro to pocztówki miałyby reprezentować ulotne obrazy. Tylko początkowo może ona potwierdzać prze-

2 W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, w: *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, tłum. K. Krzemieniowa i inni, Poznań 1996.

świadczenie o bezcielesnym poruszaniu się obrazów, „ucieleśnianym” przez karty pocztowe.

Oczywiście, musimy zacząć od tego, że pocztówkowe widoki Warszawy ustanawiają historyczne zestawy zabytków i punktów kulminacyjnych wędrówek; wytwarzają i powtarzają turystyczne szlaki; odtwarzają w krajobrazie i symbolach siły i idee dominujące politycznie; eksponują, wyabstrahowują i uwypuklają elementy kodu władzy zapisanego w pejzażu stolicy (oczywiście historycznie zmienne, czego przykładem jest choćby szybkie zniknięcie z pocztówek Pałacu Kultury, który dopiero w latach 2000 stał się ponownie nieodłącznym elementem widoku miasta, od czołówek serwisów informacyjnych po kibicowskie oprawy stadionowe). Pocztówki uczestniczą w dynamice wytwarzania na zewnątrz i wewnątrz wizerunku miasta, jego (auto)identyfikacji. Są jednym z najważniejszych narzędzi wizualnej pedagogiki – uczą nas widzieć pewną, zmienną – o czym zaświadcza ekspozycja – wizję Warszawy.

Zestaw widokówek w Galerii Pocztówek Muzeum Warszawy podlega ciągłej rotacji. Na wystawie znajduje się zawsze kilkadziesiąt wybranych widokówek spośród ponad dziewięciu tysięcy kart, najczęściej z kilku historycznych serii powiązanych tematycznie lub wchodzących ze sobą w dialog. Ekspozycja zmienia się cztery razy do roku. Odślania tym samym mechanizmy konstruowania wizerunków stolicy, ukazując ich zmienność. Tak częste zmiany prezentowanego zestawu „obrazków” nie są jednak wynikiem konceptualnego zespolenia swoistego charakteru pocztówki – medium podróżującego i przemieszczającego się – z działaniami kuratorskimi. Przyczyny są niezwykle prozaiczne. Dotyczą „cielesności” tych obrazów – wiedza konserwatorska, obawa o kruchość materiału i jego reakcję na światło i temperaturę, nakazuje krótki czas ekspozycji i uważną konserwację obiektu tak delikatnego jak karta pocztowa. Obiekt prozaiczny, błahy i powtarzalny (nawet jeśli Muzeum ma w swoich zbiorach unikatowe egzemplarze wyjątkowych pocztówek) w obiegu muzealnym staje się szczególnie chroniony, kruchy i wyjątkowy. Obrazy przeznaczone do krążenia przez długie miesiące pozostają uziemione, wymownie przypominając o swojej materialności.

Rzeczy-obrazy

Oczywiście, prowokacyjne twierdzenie, że pocztówki bywają cięższe od pomników, silniej osadzone i zakotwiczone, oraz że pomniki są nieraz bardziej ulotne niż widokówki, że krążą skuteczniej, może być prawdziwe tylko w porządku eseistycznych analogii o ograniczonym terminie przydatności do użycia, do którego właśnie się zbliżamy. Tuż przed gabinetem z kartami pocztowymi natykamy się na Syrenę odlew cynkowy z 1855 roku, według projektu Konstantego Hegla. Tę Samą zatem, która stoi kilkadziesiąt metrów dalej pod gołym niebem, jako główny element podświetlanej fontanny. Jedną z wielu doskonale znanych syren. Oryginał stoi w muzeum, na deszczu moknie ko-

pia. Ale do pewnego stopnia tę samą Syrenę, i wiele podobnych, zobaczymy w Muzeum jeszcze wielokrotnie, na obrazach olejnych Gabinetu Widoków Warszawy, w formie pamiątek w muzealnym sklepie, na kartach pocztowych Gabinetu Pocztówek i oczywiście w Gabinetecie Syren. To samo z kolumną Zygmunta – powraca wielokrotnie nie tylko w formie miniatury w Gabinetecie Pomników. Pomniki krążą w ciałach rozmaitych obrazów – to ostatni z typów ich ulotności. Myśl błaha. Jeśli jednak nadszedł kres przeciwstawiania ulotnych pomników i uziemionych, materialnych pocztówek, to nie może on oznaczać przywrócenia przekonania o tym, że nawet najcięższy przedmiot jako „motyw”, obraz, obrazek, byt wizualny, krążyć może bezcielesnie, swobodnie, bez wysiłku, energii, materii i czasu.

Muzeum zbudowane z rzeczy nie musi przeciwstawiać się muzeum obrazów. W budowanych z przedmiotów i eksponujących materialny wymiar opowieści wystawach *Rzeczy warszawskie* i *Mikrokosmos rzeczy* obrazy nie są ciałami obcymi, a przede wszystkim nie są bezcielesne.

Po pierwsze, muzealne doświadczenie przedmiotów wciąż faworyzuje odbiór wizualny. Jednak wbrew tradycyjnym założeniom nie musi on automatycznie oznaczać, że pozbawiony funkcji użytkowej przedmiot staje się automatycznie reprezentantem typu, większej grupy lub – na zasadzie metonimii – społecznego, historycznego życia, w którym uczestniczył. Muzeum Warszawy balansuje pomiędzy wyjątkowością odnalezionych przedmiotów a ich całkowitą pospolitością. Z jednej strony podkreśla powtarzalność rzeczy, niektóre wręcz gromadzi na kupie. Z drugiej każe nam przyglądać się im bliżej i uważniej. Ale również łączy je z miejscem, choćby wystawiając odnaleziony skarb niemal dokładnie tam, gdzie go wykopano. Chodzi o ten skarb, stąd, nie o „skarby”. Gromadzi skrawki i odpady na równi, wystawia obok siebie monety i ścinki z procesu wytwarzania monet. Błahie obiekty stają się ciekawe nie za sprawą nadania im statusu dzieł sztuki, ale raczej skupienia na ich rzeczowości. Muzeum stroni bowiem od odtwarzania z ich pomocą ludzkiego czy społecznego życia z przedmiotami. Interesuje je raczej życie samych przedmiotów – te dostają szansę, by w muzeum stać się fetyszami, ponownie ożyć.

Po drugie, skupienie się na pokazywaniu rzeczy sprawia, że Muzeum nie opowiada historii, w każdym razie nie daje gotowych narracji do odczytania. Bardziej niż formułę opowiadania przypomina zestaw opisów. Rzeczy układają się w zbiory, w dodatku nie tworzące ani wyczerpującej typologii, ani nawet konsekwentnej kategoryzacji. Raz rządzi porządek medium (pomniki i pocztówki tworzą zatem osobne działy), raz tematu (syreny), gatunku (widoki, portrety), historycznej funkcji (relikwie) itd. Niekonsekwencja jest nieuchronna, choć świadomie pomija się tu porządek rejestrów krążenia obrazu: wysokiego, artystycznego i popularnego, codziennego. Obok dzieła sztuki znajduje się więc jego pamiątkowa kopia, choć szybko okazuje się, że nie zawsze wiadomo, co było pierwsze, oryginalne i pojedyncze.

Unikanie wywyższania pojedynczych przedmiotów, skupienie na zbiorach, podzbiorach i jeszcze mniejszych zestawach skłania widzów do prób

działania między piętrami, działami, gabinetami – do poszukiwania motywów i śledzenia czy też pisania ich historii. Jest to zarazem mikrokosmos krążenia obrazów-motywów warszawskich – żaden obraz (choćby pomnik) nie istnieje tu bezcielesnie, choć raz jego materia jest stal, innym razem plastik, papier lub farba olejna. Cyrkulacja wizerunków zostaje odślonięta niejako mimowolnie. Powtarzalność obrazów, przecinająca podziały na gabinety, nie może tu jawić się jako swobodne krążenie bezcielesnych motywów wizualnych: okazuje się, że motywy zawsze mają ciężar, że ich przemieszczanie się z miejsca na miejsce oznacza pracę, materiał i jego obróbkę, wymaga (lub nie) estetycznych umiejętności. Obrazy rzeczy zyskują ekonomię (pamiątek, pocztówek, detali architektonicznych), historię, jeśli nie historiozofię (relikwii) i archeologię. Próbuje się tu budować wiedzę o rzeczach i obrazach warszawskich na podstawie ich samych. Nie pozwalają one na stworzenie jednoznacznych ścieżek rozwoju i pojedynczych opowieści (Syrena była niegdyś syrenem i stanie się nim ponownie dziś w pracach Karola Radziszewskiego, niezależnie od tego, czy nowożytny syren był tu inspiracją).

Po trzecie wreszcie, historyczna relacja rzeczy i obrazów w Warszawie jest swoista. Inaczej niż w wielu innych miastach historia kolejnych warstw architektonicznej tkanki miasta i historia jego malarstwa czy fotografii nie idą tu w parze. W obliczu zniszczeń wojennych obrazy pozostają głównym świadectwem dawnego wyglądu miasta, o którym rzeczy zaświadczać zaledwie szczątkowo, w swojej ograniczonej skali. To obrazy dają pełne widoki, choć oczywiście pamiętać należy o właściwych poszczególnym typom wizualnych przedstawień estetykach i zadaniach. Razem z ocalonymi czy odkopanymi rzeczami wizerunki Warszawy opowiadają często raczej historię zniszczenia miasta niż jego rozwoju. Co więcej, obrazy, nie tylko w przypadku Zamku Królewskiego, stanowią do dziś – na dobre i na złe – podstawę odbudowy jego historycznych form.

Muzeum takiej odbudowy nie próbuje dokonać. Ze zgromadzonych tu przedmiotów nie da się już budować. Nie znaczy to jednak, że są one martwe. Prowadzą podwójne życie – w muzeum oraz poza nim, gdzie za sprawą kolejnych obrazów-rzeczy poszerzają się przyszłe zbiory muzealnych gabinetów.

