

DISPLAY

STRATEGIE WYSTAWIANIA

universitas

DISPLAY
DISPLAY

DISPLAY

STRATEGIE WYSTAWIANIA

redakcja

**Maria Hussakowska
Ewa Małgorzata Tatar**

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Publikacja dofinansowana przez Wydział Historyczny
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1803-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Przekład tekstów angielskich
Karolina Kolenda

Przekład przejrzały
*Ewa Małgorzata Tatar, Maria Hussakowska,
Zofia Cielętkowska (Amelia Jones)*

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Zdjęcie na okładce
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

SPIS TREŚCI

Maria Hussakowska, Ewa Małgorzata Tatar, <i>Wstęp</i>	7
---	---

O RAMIE

Donald Preziosi, <i>Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu</i>	15
Neil Cummings, Marysia Lewandowska, <i>Od Kapitału do Entuzjazmu: praktyka wystawiennicza</i>	37
Adam Budak, Christine Peters, <i>Siatka układów/filigranowy rysunek</i>	57
Donald Preziosi, <i>Nowoczesność ponownie: muzeum jako trompe l'oeil</i>	65
Reesa Greenberg, <i>Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni</i>	81

O WYSTAWIE

Mieke Bal, <i>Wystawa jako film</i>	105
Maria Hussakowska, <i>Dwie wystawy</i>	133
Ewa Małgorzata Tatar, <i>Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe</i>	155
Katy Deepwell, <i>Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie od lat siedemdziesiątych</i>	191
Ewa Łączyńska-Widz, <i>Permanent installation Donalda Judda. Mumifikacja dojrzałego ciała</i>	215
Kinga Rościszewska, <i>Cyberinterwencje związane z muzealnymi witrzynami internetowymi</i>	232

Wojciech Szymański, <i>Postminimalizm jako zwrot etyczny. Strategie Felixa Gonzaleza-Torresa</i>	247
Carol Zemel, <i>Postmodernistyczne obrazy fantazji erotycznych i przestrzeń społeczna</i>	273

O CIELE

Amelia Jones, <i>Retoryka pozy. Hannah Wilke i radykalny narcyzm feministycznej sztuki ciała</i>	295
Halina Baczevska, <i>Rineke Dijkstra: Portrety plażowe</i>	347
Dominika Baliga, <i>Kobieta jako ready-made</i>	367
Agnieszka Kwiecień, <i>Ostentacja gestu</i>	385
Karolina Kolenda, <i>Pomiędzy filozofią a medycyną. Ciało w brytyjskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych</i>	399
Justyna Balisz, <i>Kiedy pamięć staje się ciałem. Anselm Kiefer, Georg Baselitz – wczesne prace</i>	423
Aleksandra Jach, <i>Odgrywanie wspólnoty. Prace Piotra Uklańskiego</i> .	449

INDEKS NAZWISK	469
NOTA O PRAWACH AUTORSKICH	483
AUTORZY	485

Maria Hussakowska
Ewa Małgorzata Tatar

WSTĘP

Antologia *Display* to próba szerszego spojrzenia na problematykę wystawy i wystawiania od strony zagadnienia ekspozycji. Dotychczas w polskim dyskursie historyczno-artystycznym samo pojęcie „display” pojawiało się wyjątkowo rzadko, podobnie jak towarzysząca mu refleksja (jednym z wyjątków będzie tu wystawa Moniki Sosnowskiej prezentująca miniatury jej architektonicznych interwencji, pokazywana m.in. w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal w 2005 roku). Jednak wraz z rosnącym – również w Polsce – zainteresowaniem uprawianiem nie tylko krytyki artystycznej i historii sztuki koncentrującej się na przedmiocie wystawienia, ale także teoretycznej refleksji wokół metod i strategii kuratorskich i ich specyfiki, jak również uzależnieniami od warunków chociażby danej przestrzeni czy kontekstów teoretycznych danej instytucji, to, w jaki sposób wystawia, staje się powoli kluczowym problemem.

Inspirowana korporalnym myśleniem o wystawie zaproponowanym przez Miele Bal w trakcie jej wykładu na krakowskich studiach kuratorskich wiosną 2006 roku antologia pomyślana została jako swoisty przewodnik i chce pokazać interesujące nas zjawisko w bardzo różnych perspektywach. Zebrane teksty mają bardzo zróżnicowany charakter. Część to klasyczne już dla współczesnej anglosaskiej humanistyki –

i dotychczas nietłumaczone na język polski – ujęcia, dopełnione pracami polskich badaczy przedmiotu. Znaczna ich część to prace młodych historyków sztuki, którzy zmierzili się z szeroko pojętą problematyką wystawiania lub wystawy w pracach magisterskich lub doktorskich. Zgromadzony materiał został podzielony na trzy płynnie przechodzące w siebie segmenty zorganizowane wokół poruszanej problematyki, ale także ze względu na użyte przez badaczy narzędzia i teorie często powracające w tomie w różnych konfiguracjach.

Pierwsza, najbardziej teoretyczna część *O ramie* koncentruje się na idei wystawy czytanej z różnych badawczych perspektyw. Tytuł jej wprawdzie symbolicznie faworyzuje jedną z opcji, ale układ rozdziału pozwala na pełniejszy ogląd teoretycznych mocowań kulturowego fenomenu wystawy. Dział ten inicjuje tekst Donalda Preziosiego, uznanego za „klasyka” tak zwanej nowej historii sztuki anglosaskiej i autorytet w dziedzinie nicowania i prześwietlania instytucji sztuki. Autor inspirującej dla odnowy dyscypliny pracy *Rethinking Art History [Przemyśleć historię sztuki]* w naszym tomie prezentuje dwa kluczowe dla nowego, krytycznego muzealnictwa teksty, pod wpływem których – żeby posłużyć się metaforą Davida Loda – nie tylko British Museum zdrząło w posadach. Inicjujący antologię esej *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu* porusza właściwie wszystkie omawiane w książce wątki, a także prezentuje przenikliwą diagnozę problemu redystrybucji władzy w ramach muzeum i narracji produkującej oraz podtrzymującej działanie muzeologiczne. Cofając się do początków nowoczesności i śledząc jej zdobycze intelektualne oraz podstawy ideowe, Preziosi proponuje patrzeć na instytucję muzealną jako na „teatr anamorficznej dramaturgii”, produkującej lustro rozsądku dla kultury europejskiej i tworzącej paradoksalnie świat poza paradygmatem nowoczesności. Wychodząc także od krytycznego spojrzenia na muzeum, nieco inny aspekt podejmuje esej Marysi Lewandowskiej i Neila Cummingsa, pary artystów i teoretyków koncentrujących się od lat na krytyce instytucji. W prezentowanym tekście, który zbiera i podsumowuje ich londyński projekt, autorzy skupili się na ekonomicznych uzależnieniach instytucji i wystawy, które omówili na arcyciekawym przykładzie działalności Mr. Tate. Kontynuacją akcentowanych w poprzednich tekstach wątków, które tym razem podporządkowane zostały ambiwalentnej co najmniej od czasów krytycznych analiz społeczeństwa panoptycznego pióra Michela Foucault problematyce ochrony i skoncentrowanej wokół

niej konkretnej wystawy, czytanej z pozycji kuratorskiej, jest esej Adama Budaka i Christie Peters *Siatka układów/ filigranowy rysunek*. Przygotowany przez nich reader, rodzaj przewodnika, pokazuje rozległość intelektualnych inspiracji autorów „wystawy – która nie jest wystawą”. Dużą zaletą tekstu jest jego pedagogiczny walor polegający na wprowadzeniu czytelnika w mechanizmy konstruowania intelektualnego oparcia dla wystawy, rozumianej przez nich jako narzędzie komunikacji lub pośrednik w tejże. Po zagłębieniu się „w siatce układów” proponujemy powrót do Preziosiego i jego wczesny (1994) tekst: *Nowoczesność po-nownie: muzeum jako trompe l’oeil*. Ta niezwykle wnikliwa analiza, oparta na konceptach Michaela Foucaulta i Jacquesa Derridy, pokazuje w szerokiej perspektywie muzeum jako „wzorcowy projekt nowoczesności” – i wynikające z tegoż konsekwencje prowadzące do ujawnienia tego, co w dyskursie muzeum było przemilczane i ukryte. Tym razem Preziosi sięga po konkretny przykład – Muzeum Sir John Soane w Lincoln’s Inn Fields i dzięki porównaniu go z British Museum, dla którego miał być kontrapunktem, ukazuje iluzoryczność muzealnej idei i ideologiczne podłoże projektowanej przez nie iluzji. Esaj ten wprowadza także w intrygujący sposób zagadnienie przestrzeni muzealnej jako podstawy budującej muzealną narrację i platformy prowadzącej spojrzenie wpuszczonego weń ciała, czyli de facto przestrzeni jako determinanty konstruującej muzealną narrację. Ten ostatni wątek – przestrzeni, rozumianej jednak zupełnie inaczej, choć także w kategoriach władzy, jest kluczowy dla Reesy Greenberg, współautorki niezwykle popularnej – i jednej z pierwszych – antologii *Thinking about Exhibitions*, której klasyczny już tekst *Redystrybucja wystawionego. Argument za ponownym rozważeniem przestrzeni* zamyka rozważania o ramowaniu. Publikowany esej to studium ekonomiczno-topograficznych uwarunkowań instytucji „rozrastającej się jak kłacz i ogarniająca kolejne miejsca sieci, a także ciągle zmieniającego się centrum”. Z intertekstualnej sieci Greenberg wyławia inne niż Budak aspekty, podkreślając ekonomiczny wymiar przestrzeni tak czy inaczej ze sztuką powiązanych.

O wystawie, druga część antologii, rozpoczyna się tekstem *Wystawa jako film* Mieke Bal, znanej teoretyczki kultury wizualnej. Jej komparatystyczne badania, których wystawa jako narracja jest lejtymotywwem, doprowadziły do znaczących przewartościowań w dyscyplinach skupionych na wizualności. Omawiana w publikowanym tekście ekspozycja *Partnerzy*, przygotowana przez kanadyjską kuratorkę i kolekcjo-

nerkę Ydessę Hendeles, ma – zdaniem autorki – budowę analogiczną do filmowej narracji, co staje się punktem wyjścia do erudycyjnej analizy inspirowanej teorią filmu Gillesa Deleuze’a i psychoanalitycznymi koncepcjami afektu, odsłaniającej założenia i klucze do wprowadzonych przez kuratorkę narracji, a także pokazanie wystawy z pozycji kobiety-jako-widza świadomej teoretycznych uwarunkowań ujawnianych w trakcie opisywanego procesu. Co warto podkreślić, tekst Bal jest wyjątkowy nie tylko ze względu na przedmiot analizy i ujęcie, ale także ze względu na subiektywną narrację i czułość wobec fizyczności doświadczania wystawy. Równie subiektywny ton pojawia się w eseju *Dwie wystawy* Marii Hussakowskiej, która skupia się na relacjach pomiędzy *Wystawą popularną* Tadeusza Kantora, która odbyła się w 1963 roku w Krzysztoforach, a kuratorowaną przez Helenę Blum ekspozycją obrazów Stanisława Ignacego Witkiewicza w krakowskim Muzeum Narodowym w 1966 roku. Zdarzenia te inicjują nowe postrzeganie wystawy jako swoistego medium z sobie tylko właściwą dynamiką komunikacji. W analizie tej jako kluczowe jawią się problemy „oglądu” oraz wpisania widza w wystawę rozumianą jako projekt intelektualny niesiony na barkach tego, co rozumiemy jako display. Kolejny esej, Ewy Małgorzaty Tatar, *Feministyczna wystawa, czyli o tym, co niemożliwe*, koncentruje się na wystawienniczej artykulacji koncepcji wystawy. Zanim jednak autorka przechodzi do szczegółowej analizy retrospektyw Aliny Szapocznikow i Aliny Ślesińskiej, zarysowuje tło dla nich: historię wystaw sztuki kobiet i wystaw feministycznych w Polsce. Rozważając wyznaczniki wystawy feministycznej, jej polityczność i tejsze artykulację, Tatar pyta o możliwość pogodzenia autorytaryzmu wpisanego w pozycję kuratora i feministycznej strategii rozpraszania. Tekst ten wchodzi także w polemikę z kolejnym w tomie esejem autorstwa Katy Deepwell. *Feministyczne strategie i praktyki kuratorskie od lat siedemdziesiątych* to historyczny szkic zbierający najciekawsze praktyki wystawiennicze związane ze sztuką i historią sztuki o zabarwieniu feministycznym. Autorka wyróżnia w tej dziedzinie trzy strategie: skupienie na historycznej nieobecności kobiet w obrębie kanonu i próbę osadzenia ich w jego obrębie; społeczno-historyczną próbę kontekstualizacji dorobku kobiet, przy okazji krytykującą instytucjonalne stanowienie kanonu i sam kanon; i wreszcie praktykę krytyczną wymierzoną w sam konstrukt kobiecości. Następny tekst, Ewy Łaczyńskiej-Widz, dotyczy praktyk wystawienniczych artysty-kuratora Donalda Judda jako twórcy

permanent installation – ideału, który uznać można za ostatnią z modernistycznych utopii. Kinga Rościszewska z kolei analizując bardzo swoisty display, jakim są muzealne witryny internetowe, wprowadza zagadnienie estetyki relacyjnej oraz partycypacji, kwestie kluczowe także w następnym, błyskotliwym eseju Wojciecha Szymańskiego. W artykule *Postminimalizm jako zwrot etyczny* autor omawia szeroko mechanizmy procesu upodmiotowienia widza w kontakcie z działaniami Felixa Gonzaleza-Torresa. Kluczowa dla jego tekstu próba oglądu zjawiska z przeciwnych tradycji wprowadza do omawianego fenomenu wystawy nową perspektywę. Z kolei esej Carol Zemel jest platformą pomiędzy tą a kolejną częścią książki. Głównym jego przedmiotem jest analiza sposobów reprezentacji kobiet w pracach przynależących albo sytuujących się na granicy kulturowego tabu – pornografii, dla nas jednak równie ciekawy i nowatorski wydaje się drugi poruszany przez autorkę problem – skupienie na procesie patrzenia na te obrazy i rodzaj implikacji w nie widza zastosowany przez każdego z interesujących badaczkę artystów. Opublikowany w 1989 roku tekst, jeden z najstarszych w naszej antologii, mimo lawinowego przyrostu literatury nadal uderza niezwykłą precyzją konstrukcji i trafnością diagnoz.

Ostatnią część antologii – *O ciele*, otwiera kanoniczny nie tylko dla feministycznej historii sztuki tekst Amelii Jones, która podobnie jak Zemel analizuje sposoby wystawiania kobiecego ciała – które jednak rozumie inaczej, jako *flesz*, ciało z krwi i kości – oraz projektowany przez artystkę sposób jego oglądu na przykładzie praktyk określanych mianem sztuki ciała Hannah Wilke. Łącząc narzędzia fenomenologii Merleau-Ponty’ego i postlacanowską psychoanalizę afirmującą kobiecy podmiot w ujęciu Luce Irigaray, Jones skupia się na wieloznaczności kobiecego narcyzmu i retoryki pozy użytych jako narzędzia dekonstrukcji patriarchalnego modelu kobiety, ale także jako umożliwiający perspektywne, feministyczne o nim myślenie. Problematykę podjętą w tym tekście rozwijają Halina Baczevska i Dominika Baliga, przyglądając się sposobom obrazowania i wystawiania ciała odpowiednio w *Portretach plażowych* Rineke Dijkstra i performance’ach z użyciem żywych modelek Vanessa Beecroft. Nieco inne spojrzenie na kobiece reprezentacje tworzone przez świadomą uwarunkowań ciała i kobiecego podmiotu artystkę – Natalię LL – proponuje Agnieszka Kwiecień. Jej esej *Ostentacja gestu* korzystający z narzędzi psychoanalizy lacanowskiej i łączący je z koncepcją erotyzmu wedle Bataille’a jest narracją

o kobiecym pożądaniu i kobiecej rozkoszy zaklętych w projektowanych przez Natalię LL własnych wizerunkach. Kolejny tekst, Karoliny Kolendy, traktuje o sposobach rozumienia ciała w kręgu brytyjskich artystów pokolenia YBA i wprowadza do analizy sztuki elementy filozofii medycyny, dyscypliny stosunkowo rzadko uprawianej w Polsce. Kolenda koncentrując się na wizerunkach ciała w rozpadzie, co metaforycznie podnosiła także Kwiecień, a dosłownie Jones, wprowadza perspektywę abjektu rozumianego za Julią Kristevą oraz rozwijającej się nie tylko w oparciu o cielesne doświadczenia, ale zawsze wyciskającej na ciełe swe piętno traumy. Ten wątek wraca w ostatnich dwóch esejach tomu, w których ciało jest traktowane jako narzędzie umożliwiające pracę z historycznym dyskursem niejako z marginesu. Justyna Balisz w niezwykle nowatorski sposób przygląda się wczesnym pracom Anselma Kiefera i Georga Baselitza, analizując posttotalitarną traumę narodu niemieckiego skupia się na zagadnieniu pamięci i ucieleśnienia tego doświadczenia. Z kolei Aleksandra Jach, przyglądając się praktykom „wystawienniczym” Piotra Ukłańskiego i rozwijając w kontekście jego działań zagadnienie uczestnictwa indywiduum w wydarzeniu historycznym, pisze o odgrywaniu wspólnoty i antyindywidualnym potraktowaniu ciała w jego realizacjach *Bez tytułu (Papież)* i *Bez tytułu (Solidarność)*. Jach przywołuje mesjanistyczne mity i fantazmaty rządzące romantycznym „duchem” polskiej kultury i na przykładzie analizowanych prac wskazuje na ideologiczne uwarunkowania pracy z pamięcią i traumą historyczną w polskim dyskursie publicznym. Tym samym tom, wychodząc od analizy redystrybucji władzy w wystawienniczej przestrzeni muzeum i budowanej przez nie fikcji nowoczesności, gdzie ciało widza jest nieodrodnym produktem dyskursu, zamyka się analizą skostniałych, wręcz zmuzealnionych klisz w wystawianiu ciała traktowanym jako mechanizm budowania iluzji nowoczesnej wspólnoty.

O R A M I E

Donald Preziosi

MÓZG CIAŁA ZIEMI. MUZEA I RAMOWANIE MODERNIZMU

„Stoisz na środku małego pokoju. Ściana naprzeciw ciebie jest cała z lustra. Ta za tobą także jest lustrzana. Miejsce, gdzie stoisz, jest miejscem, gdzie znajduje się obiekt w muzeum; tam, gdzie są twoje odbicia, to miejsce, gdzie jesteś ty jako podmiot, jako użytkownik muzeum. Kiedy tylko znajdziesz się poza muzeum, wszystkie te relacje zostają odwrócone”.

Niczego nie można by bardziej spodziewać się w tomie poświęconym „retoryce ramowania”* niż eseju dotyczącego jednej z najważniejszych i najbardziej niezastąpionej instytucji naszej nowoczesności, jaką jest muzeum. Jednak poniższy tekst nie będzie historią instytucji w pigułce ani kolejnym „odczytaniem” tej czy innej instytucji muzealnej rozumianej/konstruowanej [*constru(ct)ed*] jako znacząca, ponieważ dojmująco „ilustruje” niektóre hipotezy na temat ewolucji ideologii estetycznych czy systemów filozoficznych. Będzie to próba naszkicowania kilku najważniejszych kwestii, problemów i kłopotów, które w moim rozumieniu należy poruszyć, aby odpowiednio zastawić pułapki na kil-

* Tekst ten pierwotnie publikowany był w tomie *The Rethoric of Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, red. P. Duro, Cambridge 1996.

ka z najtrudniejszych do wytropienia nawyków, jakie wyrobiliśmy sobie, kiedy mówimy o muzeach we współczesnym świecie.

Poniższy tekst będzie zatem **aberracją** [*derangement*]: wykolejeniem [*deraillement*] tego, co mogłoby być spodziewaną czy wyobrażoną trajektorią eseju na temat muzeów jako „narzędzi ramowania” [*framing devices*], a także **wydzieleniem** [*estrangement*] kilku naszych lepiej znanych, nieujawnionych (czy nieoznaczonych) założeń na temat tego, czym muzea są i co robią; na temat tego, co (i kogo) „ramują”. Być może **wyluzowanie** będzie tu odpowiednim obrazem – chciałbym, byśmy wyluzowali się w taki sposób, w jaki można by użyć przerzutki [*dérailleur*], aby na chwilę odsprzęglić się [*disengage*] od mechanizmu muzeum: zwolnić sprzęgło i jechać na luzie, i spróbować wyraźniej dostrzec działanie tej maszyny, którą łatwiej jest kierować, gdy wciąż jest „na biegu” [*engaged*].

Chciałbym umiejscowić Was jako czytelników pomiędzy dwiema lustrzanymi powierzchniami pokoju, o którym właśnie wspomniałem. Często zdarza się, że kiedy stoi się w takim pokoju patrząc na swój wizerunek pozornie odbijający się w nieskończoność, można zazwyczaj zobaczyć, po kilkunastu powtarzających się odbiciach, stopniowe i narastające zakrzywienie na tej czy innej osi przestrzennej w taki sposób, że wizerunki zacierają się w tym czy innym kierunku (w górę, w dół, na bok); i po chwili odbicia już wcale nie idą w nieskończoność, ale raczej znikają za jedną ze strukturalnych ram pomieszczenia lub za naszą własną sylwetką. Jednakowoż, na pierwszy rzut oka, **naprawdę** wydaje się, że idzie ono w nieskończoność.

Ten rozdział jest o tych odbiciach, zniekształceniach i ramowaniach, o tym, co jest nam dane do oglądania, o tym, co jest oglądane, co jest ukryte przez to, co widzimy w muzeach.

Zaczynamy zatem od akademicko-konwencyjonalnego głównego cytatu. Składa się on z dwóch krótkich fragmentów książki opublikowanej dekadę temu pod tytułem *Jak zwiedzać muzeum* [*How to Visit a Museum*]. Tom napisany przez Davida Finna, wybitnego fotografa sztuki, który przez wiele lat związany był z brytyjskim rzeźbiarzem Henrym Moorem, można znaleźć w sklepie praktycznie każdego większego muzeum w anglojęzycznym świecie. Książka zaczyna się w następujący sposób: „Nie ma dobrego czy złego sposobu zwiedzania muzeum. Najważniejszą zasadą, o jakiej należy pamiętać, kiedy przekracza się drzwi wejściowe, jest ta, by iść za własnym instynktem. Bądź gotów, by odnaleźć to, co się ekscytuje, by cieszyć się tym, co zachwyca twoje serce

i umysł, być może by przeżyć doświadczenie estetyczne, którego nigdy nie zapomnisz. Czeka na ciebie uczta i powinienes w pełni z niej skorzystać. Zostań tak długo lub tak krótko, jak zechcesz, ale przez cały czas staraj się, by dzieło sztuki przemówiło bezpośrednio do ciebie przy minimalnej ingerencji czy rozproszeniu uwagi”. To są początkowe słowa książki. Kończące brzmią następująco: „Połącz się z dziełem sztuki, aby przekonać się, co osobiście możesz w nim znaleźć, co jest znaczące lub poruszające, i porozmawiaj z kimś bliskim o tym, co wywarło na ciebie wyjątkowy wpływ. Posłuchaj, co inni mówią o swoich emocjach i sprawdź, czy to pomaga ci docenić coś, czego nie dostrzegłeś wcześniej. Muzea są dla **ciebie**. Mogą dać ci coś, co w dawnych czasach mieli tylko królowie i królowe: okazję do tego, by przebywać z największymi dziełami wszechczasów. Jeśli wiesz, jak wykorzystać w pełni swoje przygody, możesz nawet zabrać jakieś reprodukcje swych ulubionych prac do domu i sprawić, by stały się stałą częścią twojego życia”. Żyjemy obecnie w głęboko muzeologicznym świecie – świecie, który w niemałym stopniu jest sam w sobie produktem i skutkiem jakichś dwóch wieków muzeologicznych rozmyślań. Muzea są jednym z głównych miejsc, w których w tym okresie naszą nowoczesność wytworzono, naznaczono genderowo i podtrzymywano. Muzea są tak naturalne, wszechobecne i niezbędne nam dzisiaj, że pomyślenie wstecz o świecie bez nich wymaga wielkiego wysiłku, podobnie jak myślenie przenikające cień, jaki rzuca wielka i oślepiająca swojskość tej prawdziwie niesamowitej technologii społecznej. Nasz świat jest nie do pomyślenia bez tego niezwykłego wynalazku.

Dwieście lat temu w świecie, który przechodził wielkie wstrząsy społeczne i polityczne, instytucja publiczna, którą obecnie powszechnie nazywamy „muzeum”, stała się ważną częścią społecznej, politycznej i pedagogicznej transformacji różnych europejskich państw narodowych. Publiczne czy miejskie muzeum dosłownie zostało wynalezione w tym czasie, w podobny sposób, w jaki jego siostrzane, oświeceniowe instytucje, takie jak szpitale, więzienia czy szkoły, osiągnęły nowoczesny kształt poprzez zreformowanie różnych niedawnych i przyjętych praktyk zaczerpniętych z wielu aspektów życia społecznego oraz poprzez zsyntezowanie ich zgodnie ze skorygowanymi i inaczej skierowanymi społecznymi misjami, a także po to, by je wytwarzać.

Każda z tych instytucji społecznych zastąpiła swoje wcześniejsze wersje w potężny, nowy sposób jako narzędzia oświeceniowego przed-

sięwzięcia, jakim była **współmierność** – sprawienie, by wszystkie płaszczyzny życia społecznego i „natury” stały się widoczne, czytelne, racjonalnie uporządkowane, zarejestrowane, zorganizowane i – ponad wszystko – przekładalne na siebie nawzajem.

Szpitala stały się złożonymi, teatralnymi, optycznymi i semiotycznymi narzędziami rozpoznawania choroby i określenia zdrowego ciała społecznego. Więzienia stały się panoptycznymi narzędziami izolowania, mierzenia i obserwowania społecznych dewiacji oraz zadośćuczynienia im. A szkoły zostały uporządkowane i usystematyzowane zgodnie z modelami wojskowego zachowania i dyscypliny, nagrody i kary, co doprowadziło do powstania systemów edukacyjnych, jakie znamy obecnie, i pól czy „dyscyplin”, które zwykliśmy pojmować jako naturalne czy dane.

Co zatem wyjaśniły, zdyscyplinowały, naprawiły i czym zajęły się muzea? Co właściwie stało się **widoczne** w tych nowych, muzeologicznych przestrzeniach, w tej nowej, dyscyplinarnej maszynierii?

Poniższe uwagi zajmują się tym, jak muzea robią to, co robią; tym, **co było stawką**, kiedy rozpoczęły tę działalność, czymkolwiek ona jest, **dlaczego** właściwie miałyby robić takie rzeczy, i tym, jakie skutki ma to, **co robią**. Innymi słowy, jak i dlaczego pracują oraz co ta „praca” sama w sobie wykonuje w szerszej skali.

Zatem wyluzujmy się [*derail*] i powróćmy do początku. Posłuchajmy znowu, co mówi David Finn w swym doskonale nijakim zestawie instrukcji przeznaczonych dla bywalca muzeów: „Nie ma **dobrego czy złego sposobu** zwiedzania muzeum. **Najważniejszą zasadą**, o jakiej należy pamiętać, kiedy przekracza się drzwi wejściowe, jest ta, by **iść za własnym instynktem**. Bądź gotów **odnaleźć to, co cię ekscytuje**, cieszyć się tym, co zachwyca **twoje serce i umysł**, być może przeżyć **doświadczenie estetyczne**, którego nigdy nie zapomnisz. Czeka na ciebie **uczta** i powinienes **w pełni z niej skorzystać**. Zostań tak długo lub tak krótko, jak zechcesz, ale **przez cały czas staraj się, BY DZIEŁO SZTUKI PRZEMÓWIŁO BEZPOŚREDNIO DO CIEBIE przy minimalnej ingerencji czy rozproszeniu uwagi**.

Połącz się z dziełem sztuki, aby przekonać się, co osobiście możesz w nim znaleźć, co jest **znaczące LUB poruszające**, i porozmawiaj z kimś bliskim o tym, co wywarło na ciebie wyjątkowy wpływ. Posłuchaj, co inni **mówią o swoich emocjach** i sprawdź, czy to pomaga ci **docenić coś, czego nie dostrzegłeś wcześniej**.

Muzea są dla CIEBIE. Mogą dać ci coś, co w dawnych czasach mieli tylko królowie i królowe: okazję do tego, by przebywać z największymi dziełami wszystkich czasów. Jeśli WIESZ, JAK W PEŁNI WYKORZYSTAĆ swoje PRZYGODY MUZEALNE, możesz nawet zabrać jakieś reprodukcje swych ulubionych prac do domu i sprawić, by stały się stałą CZĘŚCIĄ TWOJEGO ŻYCIA”. Książka rozpoczyna się sprzecznością: powiedziawszy, że nie ma dobrego ani złego sposobu „odwiedzania” muzeów, Finn nakreśla następnie jedyny właściwy sposób – „iść za własnym instynktem” (pomińmy tutaj fakt, że jakiegokolwiek „instynkty” są w tym miejscu siłą rzeczy już wysoce obramowane i skonwencjonalizowane). Jak pisze dalej, chodzi o to, by przeżyć „doświadczenia estetyczne” (nie jest ono jednak zdefiniowane) i spędzić dobrze czas na tej „ucztce”, bo inaczej możemy tylko winić siebie: spraw, by obiekt „przemówił bezpośrednio do ciebie”, wystrzegając się ingerencji czy rozproszenia uwagi przez innych estetycznych konsumentów. Nakłania się nas, byśmy „łączyli się” z dziełami sztuki – to znaczy odnaleźli coś „znaczącego **lub** poruszającego” (znów ów stary, zachodni, metafizyczny duet); jeśli masz kłopot, skłoń kogoś w pobliżu, by „mówił o swoich emocjach” (jeśli potrafisz to znieść), tak żebyś ty także nauczył się to robić. W końcu wszystko to jest tam dla **ciebie** – fakt, który powinienes docenić, jako że w dawnych czasach tylko członkowie rodziny królewskiej i bogaci mogli mieć to, co obecnie „masz” ty – możliwość, by „być z (cokolwiek to oznacza) największymi dziełami wszechczasów”. „Wykorzystanie w pełni” tej „przygody” (czy naprawdę nie jesteśmy w Disneylandzie?) ciągnie za sobą także zabranie „reprodukcji” (repliki, odbitki czy pamiątki) ulubionego dzieła, aby sprawić, by (doświadczenie, emocja, „znaczenie”) było „stałą częścią twojego życia”.

To wszystko jest absolutnie niezwykle. Książka nie wspomina jednak – co jest dość zaskakujące, jako że są one częścią zwiedzania muzeów od lat pięćdziesiątych – o audioprzewodnikach, które mogą odizolować cię od hałasów, jakie robią inni kupujący. Jednak owa izolacja ma swoją cenę (nawet w bezpłatnych muzeach rzeczy mają swoją cenę) – jaką jest podporządkowanie swego osobistego kontaktu z dziełem sztuki dziwacznym komentarzom jakiegoś kuratora muzealnego, jakiegoś anonimowego i prawdopodobnie źle uposażonego historyka sztuki czy też może aktora o wytwornym akcencie mamroczącego mętne brednie wprost do twego ucha. [...]

Powinno być jasne, że Finn prezentuje nam taki pogląd na instytucję, który jest zdecydowanie **najzwyczajniejszym** w nowoczesnym życiu – według niego muzea to strażnicy unikalnych obiektów, których główną wartością jest osobiste oświecenie, rozrywka, fetyszyzacja i pozorność posiadania. Być może nie możesz ich posiadać (jak mogli ci dawno odeszli królowie i królowe); z pewnością nie możesz ich dotknąć; ale możesz, jeśli chcesz, kupić kopię i wypełnić swoją egzystencję tym, co może dla **ciebie** stać się „stałą częścią twojego życia”. (W innym miejscu w książce Finn odpowiada historię o nieżyjącym Sir Kennecie Clarku, którego dom na wsi i mieszkanie w Londynie wypełnione były „oryginalnymi dziełami sztuki”, podczas gdy na kominku w Londynie stał zestaw pocztówek z dziełami sztuki, które od czasu do czasu zmieniał, aby „odświeżyć swoje upodobania”).

Pozostaje faktem, że większość z nas muzea – a szczególnie, rzecz jasna, „muzea sztuki” – uważa za archiwa tego, co mamy postrzegać jako mądre, wizualne teksty, które powinny być czytane albo interpretowane, z którymi użytkownicy muzeum powinni łączyć się lub podziwiać je: w gruncie rzeczy muzea uważane są za pozajęzykowe wizualne i/lub przestrzenne zagadki, których rozwiązanie leży w skleceniu ich razem z najmądrzejszych słów.

W krótkich fragmentach tej doskonale zwyczajnej, niezaskakującej i prawdziwie szczerzej książeczki jest tyle historii społecznej, politycznej ideologii i estetycznego doradzania, że moglibyśmy zająć się tym dużo dłużej. Chciałbym raczej napomknąć tu mimochodem o znaczeniu takich niedostrzeganych rzeczy; faktu, że sama zwyczajność i naturalność tak prostych, entuzjastycznych tekstów niesie ze sobą brzemień najgłębiej zakorzenionych i skutecznych działań ideologicznych. W tym przypadku działanie to polega na niezauważaniu szczególnie i ustalonego inscenizowania podmiotów i przedmiotów, tak że są one na równi oderwane od swych społecznych i historycznych kontekstów. Tekst Finna – a jest on oczywiście jedynie jednym z setek podobnych, za pomocą których nasze życie jest obecnie ramowane – ukazuje jako całkowicie normalne i naturalne to, co tak naprawdę jest końcowym rezultatem niemalże dwóch wieków masowego dyscyplinowania nowoczesnych populacji, aby widziały i czytały na odpowiednie – a w tym przypadku politycznie odpowiednie – sposoby. Zwyczajność tego tekstu jest nieodłączną częścią procesu dyscyplinowania nowoczesnych populacji, by rozumiały historię jako niesproblematyzowa-

na, a nawet naturalną ewolucję czy progresję stylów, smaków, postaw, spośród których można twórczo wybierać coś swojego. (Przychodzą na myśl wszystkie te tomy Rizzoli na temat „stylu Santa Fe” czy „wnętrz dekonstruktywistycznych”.) Czy dziwi fakt, że rzeczywistość wirtualna wcale nie dziwi?

Co więc tak naprawdę **jest** stawką w muzeologicznym kunście dramaturgicznym, dramaturgii czy ramowaniu? I co mogło być stawką dwa wieki temu, na początku nowoczesnego muzeum?

Obecnie jest dość trudno docenić, jak rewolucyjny był ten wynalazek u schyłku XVIII wieku, ponieważ (jak często bywa z wynalazkami cechującymi się prawdziwym geniuszem i zdradliwą prostotą) jego pełen potencjał i niezbędność zostały zrozumiane dopiero po jakimś czasie poprzez użycie i eksperymenty. W ciągu XIX wieku muzeum stało się niezbędnym elementem nowoczesnego, burżuazyjnego państwa narodowego; mniej więcej w połowie wieku w Europie, a także coraz częściej w innych miejscach, w jej koloniach i w sferach politycznych oraz kulturowych wpływów instytucja ta osiągnęła swą mniej lub bardziej stałą formułę, od której nie odeszła znacząco aż do dnia dzisiejszego.

Najbardziej dramatycznym i katalitycznym wydarzeniem w historii wynalazku muzeum w jego nowoczesnej formie była Rewolucja Francuska¹. Jej bezpośrednim skutkiem było otwarcie i przeformatowanie wcześniejszych królewskich i książęcych kolekcji. Chociaż głównym miejscem tych zmian był oczywiście Luwr, kilka nowych przestrzeni muzealnych w Paryżu zapoczątkowało nowe techniki sztuki dramatycznej².

Niektóre techniki miały wcześniejsze precedensy. Pojęcie galerii miało swe źródło (skąd też nazwa) w długich korytarzach powszechnych w królewskich siedzibach i pałacach, w których układane były zazwyczaj ciągi chronologiczne portretów rodzinnych. Najczęściej starano się ramować każdy obraz w identyczny sposób, by poprzez jedność wizualną symbolizować genealogiczną ciągłość i trwałość. Takie

¹ Doskonale i przydatne omówienie tego tematu, a także dobrą bibliografię, można znaleźć w: Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.

² Patrz: Stephen Bann, *The Poetics of the Museum: Lenoir and Du Sommerard*, w: tegoż, *The Clothing of Clio*, Cambridge 1984, s. 77–92; Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992. Por. Donald Preziosi, *The Question of Art History*, „Critical Inquiry” XVIII, 1992, s. 363–386 – tam dodatkowa bibliografia.

techniki miały cele wyraźnie wychowawcze skierowane do młodszych członków rodziny.

Wiele wizualnych i optycznych technik formatowania, które stały się powszechne w nowych muzeach, zapoczątkowali jezuici jako część ich programu edukacji religijnej, propagandy i działań misjonarskich w czasie kontrreformacji. Latarniowa projekcja slajdów, na przykład, miała u swych siedemnastowiecznych początków specyficzną religijną funkcję, a podział przestrzeni wystawienniczej zgodnie z mierzonymi odstępami czasu był stosowany dość wcześnie³. Chodzi tutaj o to, że w ostatnich latach XVIII wieku i na początku XIX pewna ilość elementów tego, co miało się stać nową, publiczną instytucją muzealną, była systematycznie integrowana i używana do jednoznacznie politycznych celów, aby (re)edukować nowo zdemokratyzowanych obywateli.

Wiele zasad nowej instytucji było jasno sformułowanych przez Alexandre'a Lenoira w związku z jego Muzeum Pomników Francuskich znajdującym się w opuszczonym budynku Zakonu Augustianów w Paryżu. W tekście opublikowanym w 1806 roku, ale napisanym wcześniej, Lenoir nakazał, by układ wszystkich materiałów muzeum był w porządku chronologicznym, według stuleci, tak aby instytucja mogła służyć jako szkoła i jako encyklopedia (jego określenie), aby obywatele mogli uczyć się mierzyć stopnie doskonałości i niedoskonałości w historycznej ewolucji zabytków aż do teraźniejszości⁴. Muzeum, twierdził Lenoir, ma podwójną orientację. Jest to wyraźnie polityczna instytucja, której kolekcje i obiekty je tworzące powinny być dobrane

³ W istocie jest wiele podobieństw między politycznymi programami nowych publicznych muzeów a religijnymi programami pewnych instytucji kościelnych. Nie są one zbadane, chociaż konferencja w Darmouth College w 1993 roku na temat pewnych aspektów tego zagadnienia sugeruje pojawienie się świeżych spostrzeżeń (jak dotąd niepublikowanych). Por. Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, Minneapolis 2003; a także dwa ostatnie i doskonałe studia nad wczesnymi początkami europejskich muzeów i kolekcji: Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabili: Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milan 1983; *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, red. Oliver Impey, Arthur MacGregor, Oxford 1985 – z rozległą bibliografią. Patrz także w związku z jezuitami: Adalgisa Lugli, *Inquiry as Collection: The Althanasius Kircher Collection in Rome*, „RES” XII, 1986, s. 109–124.

⁴ Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des monumens français*, Paris 1806; reprint częściowy w: François Dagognet, *Le muse sans fin*, Paris 1993, s. 112.

tak, aby podkreślić rozwijającą się wielkość i splendor państwa. Jest to jednocześnie instytucja wychowawcza w tym sensie, że ma zostać tak zorganizowana, by stało się jednoznacznie oczywiste dla ogółu publiczności, a szczególnie dla młodzieży, że można zdobyć wiedzę, obserwując wszystkie sztuki i nauki ułożone razem w odpowiednio zaznaczone związki (oświeceniowa współmierność).

Tym, co odróżniało te nowe instytucje publiczne od wcześniejszych kolekcji prywatnych, gabinetów, gabinetów osobliwości, skarbców i tym podobnych, było wzmożone powiązanie między strukturą a chronologią – chronologią pojmowaną jako zarówno genealogia, jak i postęp ewolucyjny. Obiekty i artefakty zostały wybrane dla ich wartości dokumentacyjnej w procesie inscenizowania historycznej narracji lub historii, która prowadziła do jej nieuchronnej kulminacji w teraźniejszości – teraźniejszości [*present(ness)*] rozumianej jako anamorficzny punkt, który nadawał sens historii, przeszłości. Nowe muzeum było mikrokosmosem na skalę państwa, który był zarówno *tableau* o perspektywie zbieżnej, jak i trajektorią czy też podróżą ciał i dusz; dyscypliną i *cursus*.

To rozczłonkowanie [*dismemberment*] śladów przeszłości zostało w ten sposób *za-pamiętane* [*re-membered*], przetkane w artefaktowe narracje, które miały orientację i sens epizodyczny. Muzeum prezentowało dokumentalne dowody usankcjonowanej przez państwo historii ewolucyjnej, nakreślając w śmiały i materialnie namacalny (i estetycznie odczuwalny) sposób to, jak my, jako obywatele nowego, wspaniałego świata, byliśmy tym, do czego zmierzała przeszłość przez cały ten czas (brzmi znajomo?)⁵.

Mówiąc krótko, nowa instytucja muzealna stała się miejscem wystawiania tego, do pożądania czego – jako swojej ojcowizny – można skłonić poddanych: miejscem wzbudzania, wprowadzania i rozmieszczania społeczno-historycznych tęsknot i wszelkiego rodzaju pragnień. Przypomnijmy sobie cel Lenoira: nowe muzeum powinno być miejscem, gdzie można zdobyć prawdziwą wiedzę poprzez dostarczenie każdemu obywatelowi możliwości, by widział, jak to ujął, „wszelkie sztuki i nauki” (to znaczy, kulturę państwa w całości) ułożone według ich

⁵ Użyteczne omówienie tej kwestii i innych z nią związanych można znaleźć w: Richard Terdiman, *Deconstructing Memory: On Representing Past and Theorizing Culture in France Since the Revolution*, „Diacritics” XV, 1985, s. 13–45.

prawdziwych i odpowiednich relacji, gdzie wszystkie ich części spajają się w systematyczny, encyklopedyczny sposób. Znaczenie lub waga jakiegokolwiek konkretnego przedmiotu czy okazu w tym synoptycznym asamblażu, tym encyklopedycznym teatrze pamięci, było funkcją (istotnie „artefaktem”) jego miejsca i pozycji w szeregu. W każdym przedmiocie, niczym w wykonanych, by pełniły określoną funkcję, elementach klasycznej świątyni greckiej, można szukać znaków jego prawdziwego i odpowiedniego (i jedyne) miejsca w konstrukcji.

Chronologia staje się genealogią, która z kolei staje się ewolucją i postępem, a wszystko jest orientowane i nakierowane [arrowed] ze względu na swą wagę, swój wkład w wytwarzanie teraźniejszości – tego nowego, „nowoczesnego” miejsca, które z kolei gwarantuje wagę i znaczenie przeszłości. Teraźniejszość potrzebuje przeszłości, by legitymizować, naturalizować i podtrzymywać się; w muzeografii i poprzez nią przeszłość staje się pomnikiem w teraźniejszości.

Według powszechnie podtrzymywanego założenia (ostatnio opasłej) literaturze na temat muzeów i ich historii odbyła się mniej lub bardziej gładka ewolucja instytucji od wczesnych kolekcji, *kunstkammer*, *wunderkammer* oraz idiosynkratycznych i prywatnych muzeów. Zazwyczaj ukazuje się ten proces tak, jakby w pewien sposób pędził on w kierunku większego porządku i racjonalnej systematyzacji, która nastąpiła we wczesnych latach XIX wieku. Według takiego poglądu wczesna prywatna kolekcja lub gabinet osobliwości były nieuporządkowanym, niezorganizowanym czy też idiosynkratycznym rodzajem muzeum raczej, niż inaczej uformowanym rodzajem uporządkowanego zbioru. Nowe publiczne instytucje mogły więc być przedstawione jako unicestwiające wcześniejsze prywatne instytucje. Praktycznie każda historia muzeologii wychodzi od takiej pozycji, otwarcie lub nie.

Jednak im więcej cierpliwej uwagi poświęcamy tym latom, tym bardziej staje się jasne, że nie mamy tu do czynienia z systemem i porządkiem, które powstały same dla siebie (tak jakby w ogóle mogłoby się tak zdarzyć), ale raczej z kompletnie nowym dla niektórych miejsc, ideologicznym ukierunkowaniem na formatowanie wiedzy i dostępu do informacji, które pochodzi z potrzeby nowo powstającego społeczno-politycznego porządku. Staje się też jasne, że ewolucja społecznych, politycznych, epistemologicznych i technologicznych porządków postępuje jednocześnie i bez łatwo zauważalnych jednokierunkowych powiązań przyczynowych. Sytuacja jest najbardziej odczuwalna (i najbar-

dziej dramatyczna) we Francji, ale jest nie mniej prawdziwa w Anglii, Włoszech, Skandynawii i Niemczech, jako część przedsięwzięcia oświecenia, jakim było dostarczenie potencjalnie powszechnego dostępu do wiedzy i do (kilku) technik transformowania społeczeństw, tak by były one w pewnej mierze przejrzyste dla samych siebie. Jednocześnie, co jest jasne, istnieją wyczuwalne ciągłości pomiędzy nowymi i starymi reżimami, szczególnie jeśli chodzi o niektóre szczegóły kunsztu dramatycznego i wystawiania *[display]*⁶.

Muzeum historyczne było zarówno produktem, jak i efektem tego rewolucyjnego przedsięwzięcia, a także jedną z fabryk produkujących nowe społeczne, polityczne i epistemologiczne porządki. W procesie konstruowania teraźniejszości, „nowoczesnego” świata stary/e musiał/y zostać rozczłonkowane *[dismembered]* i zapamiętane *[re-membered]* na nowe sposoby: przeszłość uruchomiono, by opowiadała historię o tym, jak powstała teraźniejszość. Historia, genealogia i teleologia są w ten sposób połączone: monument dosłownie (i etymologicznie) ostrzega [*łac. moneo, monere* – przyp. red.] o swojej genealogii i pochodzeniu, ostrzegając o swej historyczności. Zwyczajne rzeczy na świecie zostały przefiltrowane (i w wielkim stopniu sfabrykowane przez) epistemologiczne siatki i ściany muzeum, poprzez przestrzenie jego wyobrażonego porządku, aby pojawić się jako **obiekty**, które zawsze i wszędzie należy czytać jako obiekty-**lekcje**; jako materiał dowodowy czegoś nieobecnego lub uprzedniego. Muzeum staje się instrumentem optycznym do załamywania społeczeństwa i jego historii czy wielu historii w biografii i narrację, w prolog do naszej teraźniejszości *[presentness]*. W istocie samo istnienie takiej instytucji zmienia większość rzeczy w materiał muzeologiczny – w obiekty, które bez względu na to, czy można (czy warto) umieścić je w muzeum, teraz mają zdecydowany związek z tym, co jest lub może zostać zmuzeologizowane. Całe utworzone (i do pewnego stopnia nie-utworzone-przez-nas) środowisko i jego części są siłą rzeczy muzeologicznymi obiektami. Mówiąc krótko, rzeczy w świecie nie są dłużej tym, czym były; są teraz rzeczami **nie** w muzeum. W podobny sposób, w jaki istnienie teatru problematyzuje i ironizuje wiarę w rozróżnienie pomiędzy naturalnym zachowaniem a graniem, muzea, dzieląc świat na muzeologiczny i niemuzeolo-

⁶ Jest to bardzo rozległy temat poruszony tu jedynie w zarysie. Szczegółowo rozwijam go w Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body*, dz. cyt.

giczny, czynią ironicznym sam ten podział. Jednocześnie problematyczne staje się rozróżnienie między oryginałem i kopią.

Oczywiście te ideologiczne transformacje postępują szybko w wielu miejscach tego ciała społecznego i efektywność któregośkolwiek z nich – powiedzmy, muzeów, powieściopisarstwa, gazet, szkół czy ewolucji „publicznej” (to znaczy, wzajemnie na siebie przekładalnej, czy też współmiernej) domeny miejskiej – została zwiększona poprzez ulokowanie go na wielkiej matrycy wzajemnie się definiujących [*codefining*] praktyk społecznych.

Sam historyzm pod wieloma postaciami (przychodzi na myśl ideologiczna aktywność nowopowstałego zawodu historyka sztuki) jest szczególnie produktem tego, jak muzea ukazują wiedzę i jak wywołują zrozumienie. Ostatecznie muzea były dziewiętnastowiecznymi wersjami inteligentnych maszyn; aktywnych narzędzi inscenizowania i rekonfigurowania historii oraz produkowania nowych podmiotów społecznych dla tej historii. Historia, jak muzeum, jest wyraźnym miejscem czy terenem w teraźniejszości, w którym można obserwować wielki historyczny gest: łączenie idei z miejscami oraz czasoprzestrzenne rozprowadzanie i rozmieszczenie obiektów jako dokumentów i jako symptomów czegośkolwiek, co może być przekonująco wyobrażone (lub „dowiedzione”), jakoby je wytworzyło. Pisanie historii i muzea wytwarzają realistyczne iluzje poprzez podobne i uzupełniające się (i wzajemnie wspomagające) rozmieszczanie nazw, opisów, obiektów, relacji i wszelkiego rodzaju metonimii w wielkim montażu predykatów. Służą tym samym jako modele czy paradygmaty związków przyczynowo-skutkowych. W obu technologiach znaczenie czy sygnifikacja jest funkcją miejsca, pozycji, rozmieszczenia (widzenia; cytat) w genealogicznych ciągach materiałów. I w podobny sposób zarówno muzeografia, jak i historiografia kształtują rzeczy – wszystkie rodzaje rzeczy (w istocie możliwe, że wszystkie rzeczy [*everything*]) – w materiał dowodowy, w rzeczy, które teraz działają inaczej, niż działały kiedyś w innych kontekstach.

Wszystko to jest zadziwiające. Muzeografia staje się, po Rewolucji Francuskiej, instytucją paradygmatyczną i przykładem pamięci społecznej – pamięci rozumianej jako jednocześnie zapominanie i pamiętanie; przykładem aktywnego przemodelowania rzeczy na świecie w przeszłość świata, sformatowanych jako opowieść, która prowadzi do, kończy się na, oznacza i niejako nawet zapowiada czy zawiera (ziarna) teraźniejszości.

Możecie zapytać, co to wszystko ma wspólnego z obiektami muzealnymi Davida Finna – okazją do prywatnej medytacji, komunii i oświecenia, faktycznie oddzielonymi od jakiegokolwiek historycznego podłoża, do którego mogą być przypisane (lub, jeśli takie podłoże ma znaczenie, to jako część aury przedmiotu lub semiotyczny nimb jakiegoś obiektu). Jak to odnosi się do obiektu muzealnego jako materiału dowodowego czy dokumentalnego; jako ilustracji, reprezentacji, śladu jakiejś historii, jakiegoś stanu rzeczy nieobecnego lub odległego? Czy są to te same, czy inne rodzaje obiektów muzeologicznych? Inne gałęzie muzeograficznego przedsięwzięcia? I gdzie w tym wszystkim jest miejsce dla sztuki?

Właściwie jest to miejsce, w którym to, co w nowoczesnym świecie nazywamy „sztuką”, wchodzi do gry, i to na pozycji centralnej. Sztuka, jeden z najniezwykleszych i najważniejszych wynalazków historii najnowszej, jest filarem tego historiograficznego i muzeologicznego gmachu, kręgosłupa świata, w którym żyjemy, oraz pozycji podmiotu, zajęcia której na tym świecie uczymy się pragnąć.

Aby to wyjaśnić, użyję najpierw cytatu: „Dzieło sztuki można zdefiniować jako dzieło rąk ludzkich o estetycznym znaczeniu, które posiada swą własną żywotność i realność. Bez względu na środek wyrazu dzieło sztuki jest unikalną, złożoną, podstawową, w pewnym sensie nawet tajemniczą, indywidualną całością”⁷. Skoro mamy już doświadczenie tekstu Finna, nie powinno nas dziwić, że działanie tej zwyczajnej i niemal uniwersalnej definicji dzieła sztuki sformułowanej przez Eugene’a Kleinbauera w jego (niegdyś wszechobecnym) wstępie do dyscypliny historii sztuki jest tak samo zaskakujące. Opisywany jest tutaj obiekt czy rzecz, która w żadnym sensie nie jest zwyczajna; jest to tak naprawdę **przedmiot dyscypliny**, olśniewający, tajemniczy przedmiot artystyczno-historycznego pożądania. Jest on od razu definicją maestrii i paradygmatem samego artysty [*artist itself*] (mówię tu o artyście jak o rzeczy, ponieważ nie mamy tu do czynienia z prawdziwymi mężczyznami i kobietami, ale raczej z ideologicznym podmiotem, który jest sam w sobie przedmiotem modernistycznych tęsknot – pragnień, które rozbudza i na które odpowiada zarówno muzeografia, jak i historiografia).

⁷ Eugene W. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York 1971, s. 1.

W tym miejscu możemy zacząć rozumieć, dlaczego sztuka i rzemiosło stały się tak istotne dla wyprodukowania i utrzymywania nowoczesnego świata. W istocie sztuka staje się kluczowa dla samego ramowania projektu oświeceniowego wraz z wprowadzeniem „estetyki” kantowskiej jako oddzielnej i odróżniającej się sfery poznania, i stopniowo staje się coraz silniej organizującą ideą w służbie szczególnej konstrukcji nowoczesnego podmiotu oraz jego działania. Staram się przedstawić, co następuje.

Dzieło sztuki, które umieszczano w nowych, historycznie zorganizowanych muzeach wczesnego XIX wieku, było tak naprawdę inscenizowane jako model nowego, burżuazyjnego, społecznego podmiotu. Innymi słowy, dzieło sztuki było rozumiane/konstruowane jako symulakrum, model, makiet, idealna wizja, emblemat, metafora czy znak (lub...) **nowoczesnego podmiotu** i jego działania. Jednocześnie zmuzeologizowane dzieło sztuki było paradygmatem (i wzorem) przedmiotowości jako takiej – idealnego obiektu, modelu mistrzostwa, umiejętności, kreatywności, tworzenia i samego geniuszu. Człowieka i jego dzieło ukazywano jako człowieka i/jako jego dzieło. Powrócę do tych kwestii nieco niżej.

W nowej instytucji muzealnej działa niezwykle zestaw zjawisk. Porządek muzeum można postrzegać jako model „fabularyzowania” [*emplotment*] jako takiego, model inscenizowania obiektów pozostających w relacji z innymi obiektami w systemie fabularyzacji [*plotting system*], który zmienia zestawienia i proste następstwa w ewolucyjną narrację wpływu i pochodzenia, w skonfigurowaną opowieść mającą zwieńczenie w naszej teraźniejszości. Jednocześnie porządek muzeum jest systemem fabularyzacji, który ukazuje obiekty w kontraście do siebie nawzajem na etycznej, moralnej czy estetycznej płaszczyźnie, jako wzory tej czy innej własnej mentalności, okresu, rasy, miejsca, gender, etniczności i tak dalej.

Innymi słowy, obiekty muzealne są inscenizowane tak, aby były pojmowane jako podmioty same w sobie – i właściwie tak się same umieszcili, symbolicznie zestawiając prace tego artysty z pracą innego – florenckie z weneckim, greckie z rzymskim, nowoczesnych ze starożytnymi i tak dalej. Mówiąc krótko, obiekty muzealne ukazują swe własne działanie jako symulakra podmiotów, których symptomy stanowią.

Działanie ideologiczne, jakie wykonuje ta muzeologiczna technologia, dotyczy w wielkim stopniu tworzenia nowoczesnego obywatela (to znaczy obywatela nowo utworzonej przestrzeni publicznej i społeczno-

historycznego czasu) – nowego podmiotu społecznego, sfabularyzowanego czynnika; osoby z historią lub życiową narracją, *cursus* czy życioryssem, o który należy starannie dbać; życiem, które musi przypominać dzieło sztuki, etycznym i moralnym arcydziełem. Sztuka staje się więc narzędziem tej (burżuazyjnej) autokreacji w tym sensie, że dzieła sztuki, jako muzeologiczne przedmioty pożądania, są rozumiane/konstruowane jako obiekty, których styl czy wdzięk wart jest naśladownictwa; których ducha i żywość warto podziwiać; których unikalność warto zatrzymać w pamięci. Przypomnijmy sobie definicję Kleinbauera: „unikalną, złożoną, podstawową, w pewnym sensie nawet tajemniczą, indywidualną całością”. W tej definicji zostaje (nie)powiedziane, że dzieło sztuki jest palimpsestem charakterystycznego sensu nowoczesnej [*modern(ist)*] jednostki, nie jedynie zwykłym odbiciem. Nie potrzeba wykonywać szczegółowego obliczania słów używanych w terminologii krytyki sztuki, aby odkryć, że język historii i krytyki sztuki był i jest etycznym językiem ja. David Finn miał rację, gdy zasugerował, że możemy tylko winić samych siebie, jeśli sztuka do nas nie dociera⁸.

Muzea stały się miejscami, które umożliwiają podmiotom, by stały się panami swojego życia poprzez dostarczanie surowych materiałów (arcydzieł) i technologii, metod konstruowania szablonów czy rusztowań, na których można budować tę lub inną formę nowej, społecznie usankcjonowanej osobowości czy podmiotowości, zgodnie z klasą czy pozycją społeczną. Muzea osiągnęły, wspólnie ze swymi siostrzanymi instytucjami czy technologiami oświeceniowymi, cyrkulację nowoczesnych populacji wewnątrz etycznie zmienionej historii składającej się z rzeczy przemienionych w obiekty, które były obiektami-lekcjami na przynajmniej dwa główne sposoby – jako dokumentalne wskaźniki historii świata możliwej do odczytania jako teleologiczna dramaturgia, posiadająca kierunek i cel; i jako symulakra pozornie nieskończonych pozycji podmiotu w życiu społecznym, które mogły być podziwiane, pożądane, naśladowane, przed którymi można było uciekać i których można było unikać.

To wszystko stanowi niezwykłą, prawdziwie genialną strategię demokratyzowania i sekularyzowania nowoczesnego życia społecznego, aby (jak się wydaje) usunąć teologię za pomocą maskarady i palimpsestu. Tak jak obiekt muzealny służy jako perspektywa czy okno na hi-

⁸ Tę kwestię i inne z nią związane omawiam w: Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Mediations on a Coy Science*, New Haven Conn. 1989, s. 21–53, 80–121.

historię i ewolucję, tak nowy nowoczesny podmiot społeczny (postrenesansowy, jednokierunkowy) jest perspektywą na fragmenty (a bardziej konkretnie **anamorfoza**) jego życia, jego doświadczenia. Taka jest wartość „muzealnej przygody”, którą David Finn starał się przedstawić w swojej książce.

Podmiot widzi w muzeologicznej przestrzeni, w „obrazie” czy w „ramie” muzeum, serię możliwych sposobów, na które może skonstruować swoje własne życie, niczym jakiegoś rodzaju scentrowaną jedność czy perspektywę łączącą w ułożony i znaczący porządek wszystkie te różne i sprzeczne doświadczenia oraz pragnienia. W pewnym sensie można uważać, że nowe muzeum stara się ułożyć wszystkie rzeczy w system perspektywiczny nowych i jasno powiązanych pozycji. Muzeum jest w istocie tak genialnym wynalazkiem, jakim była trzy wieki wcześniej w Europie perspektywa zbieżna. Muzea informują nas [*put us in the picture*] poprzez złożenie nas razem jako scentrowane [*centred*], unikalne, identyczne [*self-identical*] podmioty.

W tym sensie muzea nie są w żadnym razie zwykłymi kolekcjami czy zbiorami obiektów; ustanawiają porządki obiektów i ich projektywnych (i prospektywnych) podmiotów, które takich obiektów „dostarczają” [*afford*] – afordancji [*affordances*], które łączą się z tym, co jest rozumiane/konstruowane jako możliwości podmiotu, by zorganizować i komponować swój własny świat podmiotu (*Innenwelt und Umwelt*). W ciągu XIX wieku muzeum stało się „narzędziem centrowania” i całe optyczne instrumentarium służące ustawianiu, usytuowaniu (postrzeganiu, czynieniu widocznym, ramowaniu) nowoczesnych/zmodernizowanych [*modern(ized)*] populacji w i dla historii, która sama została ulokowana, zarówno muzeograficznie, jak i historiograficznie, jako ujawnienie się transcendentnej prawdy. Ten usytuowany podmiot zaznacza i postrzega [*(re)marks*] historyczne rozumienie jako czasowe pojawienie się i egzemplifikację pozornie transcendentnych prawd. Podobnie jak Mojżesz, który zszedł z góry i obwieścił z całkowitym przekonaniem, że „to nie byłem ja, który napisał te tablice, to był...” (wskazując w kierunku nieba), muzeum może nas przekonać, byśmy uwierzyli, że prawdziwa historia istniała gdzieś tam, niezależna od naszych historiografii, naszych muzeografii, naszych urządzeń i pragnień.

Lub przekonać nas, byśmy uwierzyli w historię sztuki niezależną od naszych muzeologii. W ostatnich latach napisano bardzo wiele tekstów, które na powrót zaznajamiały nas z niezwykle różnorodnością instru-

mentów optycznych, urządzeń, gier, eksperymentów i zabawek, którymi wiek XIX był tak zafascynowany, na punkcie których miał tak wielką obsesję⁹. Można zasugerować, że w istocie nowoczesne muzeum było najbardziej niezwykłym instrumentem optycznym ze wszystkich: istną summą optyczności, wizualności; instrumentem na skalę państwa; narzędziem, które jednocześnie zawierało państwo. Było to narzędzie produkcji, na płaszczyźnie indywidualnej i zbiorowej, społeczeństw, etniczności, ras, klas, płci kulturowych, jednostek; historii, postępu, moralności; samej natury i (wielu) przyszłości [*future(s)*], w kierunku których wszystko, co jest w nim zawarte, mogło zmierzać.

Jeśli muzeum jest istnym domem optyczności, wzroku, jest ono jednocześnie, co idzie za tym, miejscem ślepoty i maskarady, gdzie widoczne jest także niewidocznym. Przypomnijmy sobie niemożliwość często cytowaną przez historyków sztuki (między innymi Gombricha), jaką jest widzenie płaszczyzny obrazu i tego, co jest namalowane na obrazie, w tym samym czasie; jest tu pewna wahająca się widoczność podobna do tej, jaką wytwarza słynna iluzja sześcienu Neckera. Można powiedzieć, że obiekt w muzeum działa w ten sam sposób, o czym przekonamy się za moment. Co zatem robią, znaczą i ukazują obiekty muzealne? I czego dowiadują się użytkownicy muzeum (zwiedzający), kiedy próbują się z tym zmierzyć?

W ogólnym sensie artefakt muzealny ma wyraźnie hybrydyczny status epistemologiczny, jest wystawiony w iluzorycznej przestrzeni o wahającej się określoności i przyczynowości. Z jednej strony, znaczenie obiektu jest wciąż odraczane poprzez sieć asocjacji określonych przez relacje formalne, stylistyczne i tematyczne. W XIX wieku w coraz bardziej usystematyzowany sposób dzieło sztuki było wystawiane jako okaz należący do klasy podobnych obiektów, z których każdy wydawał się dostarczać dowodów na progresywne rozwiązanie podobnych problemów reprezentacji. Mówiąc krótko, znaczenie obiektu było dosłownie gdzie indziej, rozproszone przez pole historyzmu [*historicist*].

⁹ Dobrym początkiem byłoby: Jonathan Crary, *Techniques of the observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MA 1990, która, choć słaba pod względem historycznych i filozoficznych implikacji omawianych instrumentalności, dostarcza dobrego przeglądu materiału i ma dobre wycucie niektórych dziewiętnastowiecznych obsesji. Najlepsze współczesne studium na temat perspektywy i jej funkcji historycznych to: Hubert Damisch, *L'origine de la perspopective*, Paris 1987, przekład angielski Johna Goodmana *The Origin of Perspective*, Cambridge MA 1994.

Z drugiej strony, nowy obiekt muzealny jest uwypuklony jako unikalny i podstawowy (i niereprodukowalny), jego znaczenie zakorzenione jest w jego emblematycznych i ekspresyjnych własnościach dotyczących jego wytwórcy, powstania i proveniencji. W tym sensie sama forma dzieła była zawsze w pewien sposób figurą swojej prawdy – prawdy połączonej bezpośrednio z wizją, misją, osobowością, mentalnością czy estetycznym (etycznym) charakterem swego wytwórcy lub źródła (które mogłoby być z takim samym prawdopodobieństwem łączone z indywidualnym artystą, pracownią, szkołą czy ludem). W ten sposób muzeologiczna dramaturgia dostarczała i wiązała się z pozornie szerokim spektrum paradygmatów przyczynowości historii (sztuki) z taką samą lub równą perswazyjnością. (Ostatecznie sztuka, a przede wszystkim jej temat, dotyczy właśnie przyczynowości jako takiej). Cokolwiek, od otaczających warunków produkcji i recepcji, przez społeczne, polityczne czy ekonomiczne siły, które mają charakteryzować czy cechować dany moment w czasie i przestrzeni, po zbiorową mentalność wieku, miejsca, rasy, płci kulturowej, klasy czy narodu, mogło być (i jest) w tym muzeologicznym kunście dramaturgicznym przytoczone z takim samym prawdopodobieństwem jako ostateczna i determinująca przyczyna sposobu, w jaki jawi nam się obiekt.

(Należy powiedzieć [być może niezupełnie w nawiasie], że większość debat w obrębie komplementarnej egzegetycznej dyscypliny, jaką jest historia sztuki, w kwestii względnych zalet różnych metod interpretacyjnych niemal niezmiennie rozgrywa się na powierzchniowym poziomie [feminizm przeciwko marksizmowi, formalizm przeciw dekonstrukcji itd.] i rzadko dotyczy kwestii istotnych i o epistemologicznej strukturze, jako że niemal wszystkie metody historii sztuki są i pozostają współodpowiedzialne za technologie, które rzekomo krytykują).

W odniesieniu do jednocześnie różnicującego i referencyjnego charakteru i formatowania wyjaśniania, jakie stosują historia sztuki i inscenizowanie obiektów przez muzeum, powinno być jasne, że ta jednoczesność jest zbliżona do właśnie wspomnianej iluzji optycznej, gdzie istnieje wahająca się określoność sygnifikacji i referencji. Jeśli chodzi o konfrontację przedmiotu i podmiotu (lub patrzącego), wyłoniło się paradoksalne, enigmatyczne i nieokreślone pole czytelności¹⁰. Kiedy

¹⁰ Odpowiednią sylabą tutaj jest „front” [„przód”], który powinna przypominać nam, że obiekty muzealne mają fronty, które, jako obiektu wcześniejsze niż ich muzeologizacja,

obiekt muzealny zmienia widzialne w czytelne, jednocześnie tam jest i go tam nie ma. Co więcej, zarówno tam jest, jak i go tam nie ma na dwa wyraźne sposoby.

Z jednej strony, obiekt jest zarówno wyraźnie czy materialnie częścią swojego miejsca w historiograficznym teatrze muzeum – to znaczy, jest fizycznie obecny – i jest nienaturalnie przeniesiony tam z oryginalnego miejsca czy środowiska. Z drugiej strony, znaczenie obiektu jest zarówno obecne – forma obiektu jest figurą jego prawdy (przypomnijmy sobie Finna czy Kleinbauera) – podczas gdy jego znaczenie jest niebezpośrednie, zróżnicowane czy kontrastowe, odroczone do jakichś nieobecnych warunków przyczynowości – jego niejako historiograficznej czy sytuacyjnej prawdy, jego miejsca w czasie ewolucyjnym historii (sztuki).

Dla widza (podmiotu muzeum) materialność i znaczenie dzieła sztuki są zatem w bardzo dosłownym sensie jednocześnie obecne i nieobecne. Podmiot, będąc nakłaniany, by liczył się z prawdą dzieła poprzez wyobrażanie sobie, co prawdopodobnie może się za nim kryć (interesujące jest, jak całkowicie przestrzenny i wizualny jest w momentach jak ten nasz najbardziej zwyczajny język), jest równie mocno związany z nim jako posiadającym swe własne wytłumaczenie.

W tym miejscu możemy zacząć rozumieć sztuczki, na jakich polega muzeologiczny kunszt dramaturgiczny, lub w co tak bardzo uwikłane jest bycie podmiotem w muzeum. Konstytuowane przez brak, wystawione i opowiedziane [*storied*] (poddane działaniu historiografii) dzieło sztuki staje się emblematem i katalizatorem własnego pożądania podmiotu. A podmiot zaczyna rozumieć czy postrzegać siebie jako ukonstytuowany przez brak, który można wypełnić, jedynie przystając na własną inność przedmiotu. Poniżej przedstawię kilka konsekwencji tego stanu.

Z jednej strony, skłania się podmiot, by wyobraził sobie (za pomocą jakiegokolwiek ilości środków w muzeologicznym kunszcie dramatur-

mogły były nie mieć, lub, jeśli miały, miały także „plecy”/tyły znaczenia, którego przestrzeń muzealna nieczęsto dostarcza. Powinniśmy sobie przypomnieć, że pierwsze muzea miejskie/obywatelskie [*civic*], przywłaszczając prywatne i książęce kolekcje, usytuowały te obiekty na „bokach” przestrzeni, aby pozwolić na jednorodny przepływ ruchu grup poprzez przestrzeń instytucjonalną (raczej niż umieszczać je w formie labiryntu). Niektóre z tych kwestii omówione są przez Bann, McClellan i Gadodnet.

gicznym) spojrzenie, które jest poza polem wzroku – zazwyczaj zasięgu czegoś, co rozumie się jako historię sztuki umiejscowioną jako przyszły punkt zbiegu, w którym cała historia osiąga pełnię i sens, gdzie można znaleźć odpowiedzi. Innymi słowy, miejsce, gdzie pełne znaczenie obiektu jest znane i zasadzone raz na zawsze. Wyobraża sobie, że gdzieś jakiś historyk sztuki wie.

Zatem w pewnym sensie dla podmiotu obiekt jest niczym rozmycie na anamorficznym (historyczno-artystycznym) obrazie, który jest zawsze możliwy do rozwiązania, który przyszedł ukazać się nam w całej pełni z jakiegoś (wyimaginowanego) gdzie indziej. Innymi słowy, czytelność jest odroczone do punktu, w którym wszystko poza oryginalnym rozmyciem staje się nierówne i niewyraźne. Ponownie jesteśmy w sytuacji wahającej się określoności: optyczności albo/albo. (Waham się ponownie, by użyć frazy „iluzja optyczna”, bowiem faktem jest, że ściśle mówiąc, nie ma tu iluzji, jest bowiem tylko iluzja.)

Mówiąc krótko, tożsamość podmiotu podlega inności, której własna tożsamość jest zarówno obecna, jak i nieobecna. Obiekt może stykać się z podmiotem jedynie w miejscu, w którym nie ma podmiotu. W tej właśnie fascynacji obiektem muzealnym podmiot-widz jest zobowiązany wobec niego i wyrzeka się swego spojrzenia na korzyść spojrzenia (tak zwanego) obiektu. I to właśnie w tej fascynacji jesteśmy, jako podmioty, zapamiętani (pamiętanie [*remembering*] jako przeciwieństwo rozczłonkowania [*dismembering*]). Używam tutaj pojęcia „fascynacja” szczególnie z powodu jego podwójnych i antytetycznych znaczeń – z jednej strony, atrakcyjność; z drugiej pułapka (być może jednak nie aż tak antytetyczne). Nasza fascynacja muzeum, nasze pragnienie czy potrzeba, by liczyć się z nim (to znaczy, aby zarówno poradzić sobie z jego ograniczeniami, jak i nauczyć się myśleć z nim) – wszystko to jest analogiczne do fascynacji dziecka swym/i wizerunkiem/ami w lustrze, co dzieje się wraz z jego (i naszym) uznaniem braku. W tym sensie muzea służą zdecydowanie autoskopicznej funkcji, dostarczając zewnętrznych percepcji podmiotu i jego działania (przypomnijmy sobie początkowy akapit tego tekstu).

Staje się jasne, że mamy tu do czynienia z wynalazkiem, instytucją, technologią, w istocie z czynnikiem o niezwyklej mocy i świetności. Muzeum jest teatrem anamorficznej (i autoskopicznej) dramaturgii; miejscem, w którym niełatwo jest powiedzieć, co jest pajakiem, a co siecią, co maszynią, a co jej operatorem. Jest ono miejscem w cen-

trum naszego świata, naszej nowoczesności, na obraz której te światy nadal się rozprzestrzeniają. Jest to środek, za pomocą którego nowoczesna Europa wytworzyła siebie jako lustro sensu/rozsądku [*sense*] i jako mózg ciała ziemi, podporządkowując sobie i **uprzedmiotawiając** (obiekt to etymologicznie „rzucić” przed siebie) świat, tworząc z niego miejsce poza teraźniejszością, nowoczesnością Europy. Reszta świata była jej prologiem i uprzedniością, która odnosiła się do Europy tak, jak przeszłość odnosi się do teraźniejszości (i, oczywiście, jako przyszłość europejskich możliwości). Skazanie reszty świata na brak poprzez wystawienie [*stage*] go jako nie-europejskiego (przypomnijmy sobie, jak proces muzeologizacji rzeczy w obiekty zmienia rzeczy na zewnątrz muzeum w nie-muzealne obiekty, to znaczy, część tego samego zmuzeologizowanego systemu rzeczy), muzeum konstruuje naszą teraźniejszość z tej innej-przeszłości.

Owa „zmowa ramowania” [*frame(-up)*] jest zadziwiająca. Poprzez epistemologiczne (i optyczne, i psychiczne) technologie tak silnie wytworzone przez muzeum, oraz wspólnie z siecią komplementarnych i wspomagających dyscyplin, takich jak historiografia, Europa wytworzyła swą własną nowoczesność tak, jak w pewnym sensie zawsze szła do przodu: poprzez połączenie tożsamości i różnicy z odwrotnością tego, czym, jak sobie wyobrażała, byli Inni (przez tysiąclecie świat Islamu, a ostatnio ci z Afryki, Azji i Ameryk).

Dzieła sztuki stały się w tym muzeologicznym porządku najbardziej znanymi produktami ludzkiego umysłu i uniwersalnym standardem, przeciwko któremu wszystko to, co nie było Europą, mogło być zmierzone, ocenione i umniejszone względem wyżyn europejskiej modernizacji. W swym panoramicznym rozmieszczeniu w wyimaginowanej historiograficznej przestrzeni dzieła sztuki nabrały epizodycznej i kierunkowej wagi w specyficznej relacji z europejską nowoczesnością – nowoczesnością w ciągu XIX i XX wieku coraz częściej definiowaną przez etniczne, kulturowe, genderowe, językowe i rasowe jednorodności i przez różne ukierunkowane w przeszłość fikcje [*retrojected*], z których każda ciągle okazuje się być tak niebezpieczna, jak może być pocieszycielska (francuskość, niemieckość, hellenizm, żydowskość, arabskość, amerykańskość, angielskość czy inny, równie fantazmatyczny typ „aboryginałności”).

Muzea i ich obiekty zawsze były katalizatorami naszych pragnień jako jednostek i jako podmiotów-obywateli; maszynieriami fazy lustra

dla nowoczesnych podmiotów, w których jedność i tożsamość wydają się zawsze w ofercie, zawsze nieco poza zasięgiem. Mam nadzieję, że choć trochę wyjaśniłem tutaj, że tego niezwykłego wynalazku, największego i głównego przykładu tego, jak od XVIII wieku każe się nam pojmować siebie jako społecznie kompetentne jednostki, nie można dobrze zrozumieć, chyba że spróbujemy wziąć pod uwagę to, jak **jego działanie** działało historycznie i nadal działa zarówno z modernistycznymi podmiotami, jak i dla nich, stawiając je na piedestale¹¹.

Mam także nadzieję, że wyjaśniłem, że takie rozumienie wymaga tak naprawdę odstępstwa od niektórych zasadzek naszych praktyk dyskursywnych – z których wiele, jak się okaże, jest muzeograficznymi i historiograficznymi artefaktami oraz wytworami. I mam nadzieję, że udało mi się wykazać, że skupienie na ideologicznej fabrykacji opozycji podmiot–przedmiot i tego, co ona za sobą niesie, jest użytecznym i potencjalnie silnym i produktywnym miejscem, z którego można zacząć. Oczywiście podmioty są jednocześnie świadome i nieświadome, i jakakolwiek teoria działania lub społecznej konstrukcji, która pomija tę pełnię, jest w niebezpieczeństwie stania się idealistyczną i upraszczającą fikcją. Obiekty są takie tylko w relacji do projektowanego i konstruowanego pola pozycji działającego [*agent positions*], podmiotowości.

Co zatem może oznaczać bycie podmiotem w świecie, w którym istnieją muzea czegokolwiek i gdzie praktycznie cokolwiek może służyć za muzeum? Jakim zatem obiektem jest muzeum? Konkretnie zajmowanie się takimi pytaniami wymaga krytycznego zakłócenia zwyczajnych modeli badania (i terminów retorycznych takiego badania, takich jak podmioty i przedmioty), które ramują modernistyczne pewniki, tak abyśmy mogli nauczyć się zadawać pytania, które mogą być czymś więcej niż modernistycznymi impasami.

Takie miejsce nie byłoby oczywiście „po” czymkolwiek, choćby „po” nowoczesności, podobnie muzeum, raz wynalezione, nie ma już swojego zewnątrz [...].

przeł. Karolina Kolenda

¹¹ Kwestie te omawiam szczegółowo w: D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body*, dz. cyt.

Neil Cummings
Marysia Lewandowska

OD KAPITAŁU DO ENTUZJAZMU: PRAKTYKA WYSTAWIENNICZA

Od 1995 roku, kiedy to rozpoczęła się nasza praktyka artystyczna, współpracowaliśmy z wieloma kuratorami, nauczycielami akademickimi, historykami, archiwistami, pracownikami galerii, architektami, dizajnerami, technikami, entuzjastami, kolekcjonerami i wieloma innymi osobami. W tym czasie oddaliliśmy się od tradycji estetycznej sztuki i jej wystaw, a nawet od produkcji autonomicznych obiektów¹; jesteśmy bliżej takiego podejścia do praktyki, które zakłada wspólne działania, wcześniej poprzedzone badaniami. Dając wyraz szerszym zmianom kulturowym, odwróciliśmy uwagę od miejsc, w których produkuje się sztukę – pracowni – a skupiliśmy się na miejscach dystrybucji i konsumpcji – galeriach i muzeach.

Interesuje nas refleksja i praca nad specyfiką organizacji kształtujących wymianę wartości pomiędzy sztuką a jej odbiorcami. Pracowaliśmy z różnymi galeriami – publicznymi i prywatnymi, muzeami, wydawcami, wyższymi uczelniami, agencjami reklamowymi. Pracując

¹ Na świecie jest już wystarczająco dużo dzieł sztuki. Największe muzea w Wielkiej Brytanii przechowują zazwyczaj 80% swoich kolekcji w magazynach.

z tymi instytucjami i w ramach ich praktyk wystawienniczych związanych z kolekcją, instalacją i ekspozycją, opracowaniem publikacji, katalogów i materiałów promocyjnych, projektami edukacyjnymi, pisanie tekstów naściennych, opisów prac, przewodników audio itp., staliśmy się świadomi faktu, że praktyki te mogą dotyczyć jakiegokolwiek obiektu, artyści, twórcy, doświadczenia, miasta, kraju czy narodu². Zdecydowane techniki wystawiennicze są środkami produkcji, prezentacji i rozpowszechniania oraz oddziaływania samych dzieł sztuki.

Techniki wystawiania sztuki przeobrażają się w szerzej zakrojone ekonomie ekspozycji³ ożywiane przez obieg obrazów i informacji, jak również wiedzy, wartości, osób, dobrej woli, lojalności i zaufania. Te siły, które były zazwyczaj błędnie postrzegane jako wyłącznie przynależące do sfery kultury, przez co leżące poza sferą finansową, są obecnie najbardziej znaczące dla „nowych” ekonomii finansowych skupionych wokół wymiany kreatywności, wiedzy, praw własności intelektualnej i kapitału. Zatem interesują nas takie przestrzenie, gdzie sztuka za pomocą wystawy i prezentacji zmienia się w politykę publiczną i zarządzanie społeczne, w promocję, sponsoring i inwestycje, produkty, reklamę i wybór stylu życia. Te zagadnienia skłoniły nas to zainicjowania projektów, które zaangażowały domy handlowe, agencje reklamowe, archiwa i korporacje.

Każdy z naszych projektów przybierał inny kształt, odpowiedni dla miejsca, w jakim był realizowany. Po wielu latach badań i przygotowań wydaliśmy książkę *The Value of Things* [Wartość rzeczy, Birkhauser/August 2000], demonstrując na przykładzie British Museum i Selfridges podobieństwo między ideologiczną i wystawienniczą historią publicznego muzeum i domu handlowego. Z kolei *Use Value* [Wartość użytkowa, V&A 2001] to instalacja dźwiękowa, która odtwarzała odgłosy użytkowania przedmiotów w czasie towarzyskich spotkań – je-

² Jesteśmy świadomi korzystania z dziedzictwa działających w późnych latach osiemdziesiątych artystów, którzy zwrócili uwagę na mechanizmy produkcji, promocji, rozpowszechniania i „konsumpcji” sztuki. Dla Julii Ault i Group Material, Andrei Fraser, Sylvii Kolbowski, a także artystów starszej generacji: Michaela Ashera czy Hansa Haacke, dzieło sztuki funkcjonowało wewnątrz „krytyki instytucjonalnej”.

³ Socjolog Tony Bennett omawia to zjawisko w książce *The Birth of the Museum* (London–New York 1995): od XIX wieku postępuje ono wraz z ewolucją „kompleksu wystawienniczego” muzeów, wystaw, targów i równoległym rozwojem technik nadzoru, dyscypliny i kontroli.

dzenia, gotowania, picia itp. – w przestrzeni przeznaczonej na kolekcję największych na świecie zbiorów ceramiki, a wśród nich przedmiotów codziennego użytku, filiżanek, talerzy, serwisów stołowych w Victoria and Albert Museum. Organizowaliśmy wystawy z wykorzystaniem kolekcji malarstwa, rzeźby, mebli, ceramiki i innych obiektów. W instalacji *Free Trade* [Wolny rynek, 2003] w Manchester Art Gallery, która to realizacja – poprzez ponowne odkrycie daru braci Beatson Blair – pozwoliła nam zbadać związki między sztuką a rodzącym się w XIX wieku kapitalizmem⁴. Stworzyliśmy także własne kolekcje i wystawy – często przy użyciu materiałów amatorskich, jakie wcześniej nie były uznawane przez „oficjalne” instytucje kulturalne – jak na przykład *Not Hansard* [Nie Hansard, 2000] w John Hansard Gallery w Southampton czy *Entuzjaści* (2004) w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie.

By określać zasięg tego, co jest sztuką oraz czym jest doświadczenie sztuki dla odbiorcy, zainteresowaliśmy się metodami na ogół używanymi przez same instytucje kulturalne. Zajęliśmy się badaniem konwencji wystawiania i staraliśmy się je wykorzystać, traktując je jako medium, bez konieczności podporządkowywania się nim. Z tych też powodów coraz częściej podejmujemy badania, traktując je jako środek lokalizujący miejsce „dzieła sztuki”, a także potencjalną formę wystawienniczą, jaką owo *dzieło* może przybrać. Badania czy praca w terenie (*fieldwork*) wyparty dla nas pojęcie *site specificity* jako metodę określającą naszą praktykę jako artystów. Miejsce prezentacji wystawy cechują łączące się sfery estetyki, wiedzy, promocji, praktyk społecznych i sił ekonomicznych. Wystawa jest zawsze ukształtowana dyskursywnie, również poprzez stan naszego zaangażowania; nie istnieje wcześniej jako „puste” miejsce, które czeka, aby je wypełnić. Staraliśmy się ożywić przestrzenie i praktyki wystawiennicze, aby **nasze prace** nie były już postrzegane jako punkty początkowe lub źródłowe, zbudowane dzięki „indywidualnej” kreatywności, czy jako rodzaj punktu docelowego w relacjach z muzeami czy galeriami, ale jako **węzły w sieci wymiany społecznej**. Interesuje nas uwrażliwienie widza nie tylko wobec samej wystawy, lecz raczej wobec koncepcji „kontekstu wystawienniczego”, w którym oddziaływanie dzieła sztuki jest aktywizowa-

⁴ Manchester Art Gallery powstała dzięki przekazanej na początku lat czterdziestych XX wieku przez braci Beatson Blair, wzbogaconych na imporcie bawełny, kolekcji dzieł sztuki, mebli, ceramiki i bibelotów.

ne. Takie traktowanie własnej praktyki pozwala nam na refleksję nad materialnymi i niematerialnymi warunkami w relacji, do których określone zostają nasze działania artystyczne i w kontekście których stają się one kulturowo zrozumiałe.

Projekt *Kapitał*

Odwołajmy się do konkretnego przykładu, jakim był projekt *Capital* [Kapitał] zorganizowany w Tate Modern w Londynie i trwający od maja do października 2001 roku. Kuratorka, Francis Morris, zaprosiła nas do jego realizacji w 2000 roku na osiemnaście miesięcy przed otwarciem nowego muzeum Tate. Tak też długo trwały nasze badania rozpoznawcze. Poświęciliśmy się refleksji nad zbiorami Tate i najbliższym otoczeniem przyszłego muzeum: jego położeniem geograficznym, społecznym i kulturowym środowiskiem w dzielnicy Southwark, w City i ogólnie w Londynie. W trakcie badań dowiadaliśmy się coraz więcej o ambicjach i sile tej instytucji, o jej oddziałach w St Ives i Liverpoolu, Tate Britain i Tate Modern w Londynie; o wielkich magazynach w doskonale strzeżonych, ale nijakich budynkach przemysłowych w południowym Londynie, archiwach świata sztuki, które są kupowane od artystów, galerii i innych instytucji, najlepszej bibliotece sztuki w Wielkiej Brytanii, rozbudowanym dziale konserwacji, dynamicznej reklamie i dziale rozwoju oraz poważnych aspiracjach edukacyjnych: od pracy z nauczycielami i szkołami po konferencje z międzynarodowymi sławami naukowymi, pisarzami, historykami, teoretykami i artystami. Praktyki wystawiennicze to najbardziej publicznie eksponowana i znana strona Tate, stanowią one jednak niewielką część jej działalności. Zważywszy na znaczące kulturowo zamysły i odpowiadający im w publicznej świadomości wizerunek Tate, zaczęliśmy postrzegać tę instytucję jako rodzaj banku centralnego, banku reprezentującego inny rodzaj ekonomii – **ekonomii symbolicznej**. Pewnego rodzaju odpowiednika centralnego Banku Anglii. Ponad rok przed zaprezentowaniem projektu zdecydowaliśmy się wystąpić do Banku Anglii z propozycją bliżej nieokreślonej współpracy z Tate za naszym pośrednictwem. Rozpoczęliśmy badania nad historią banku i jego obecną działalnością.

Możliwe jest również usytuowanie Tate – poprzez jej aspiracje i ciągłą rozbudowę – w roli centralnej instytucji analogicznej do Banku An-

glin z równoległą **ekonomią symboliczną**⁵. Podobnie jak Bank, Tate jest łączem pomiędzy innymi instytucjami i podmiotami wystawieniowymi: od muzeów, galerii, kuratorów, kolekcjonerów, dealerów, po różne fundacje i sponsorów zarówno krajowych, jak i międzynarodowych, którzy składają się na globalną ekonomię sztuki. Interesowało nas poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, czy i w jaki sposób Tate gwarantuje wiarygodność i wartość dzieł sztuki, obiektów, obrazów oraz wiedzy, które kolekcjonuje, wystawia, przechowuje i rozpowszechnia. Pytaliśmy o to, jak podstawowa waluta, którą operuje ta instytucja, a więc sztuka, staje się coraz bardziej niematerialna i niejednoznaczna. Zainspirowała nas także możliwość porównania Tate z bankiem centralnym.

Dzieła sztuki są stopniowo zastępowane przez media cyfrowe, badania (*research*) i aktywizm; być może ten proces jest dodatkowo przyspieszony przez to, że „doświadczenie estetyczne” zanika pod wpływem działania regulowanej ekonomii symbolicznej na rzecz kultury promocji, sponsoringu, marki, statusu Miasta Kultury, ożywienia gospodarczego, reklamy i marketingu. Przytoczmy tu kilka przykładów, takich jak program Unilever Turbine Hall Commissions w Tate Modern, bank internetowy Egg finansujący program performance w Tate Modern, British Telecom stronę internetową, a ostatnio także producent samochodowy Nissan, wystawę poświęconą fenomenowi street artu⁶.

Staje się oczywiste, że wartości wyrażane przez obraz i informację ważą na wszystkim. Czy zatem, skoro wyznaczniki wartości estetycznej stają się coraz bardziej niematerialne, rola muzeum jako regulującego i gwarantującego podmiotu rośnie odwrotnie proporcjonalnie, aby kompensować ten stan?

⁵ Wartość finansowa dzieła sztuki ma dla nas niewielkie znaczenie; oczywiste jest, że wszystko może stać się wartością rynkową, nawet puszki z gównem.

⁶ Nissan promował swój miejski samochód Qashqai w ramach wystawy *Street Art* (2008) w Tate Modern. Umowa pozwoliła Nissanowi wystawić w galerii specjalną gablotę prezentującą świetnie sprzedający się model w zamian za poparcie wykraczające daleko poza zwyczajowe umowy sponsorskie. Na wystawie zostało zaprezentowanych sześciu artystów, których prace znalazły się na charakterystycznej fasadzie byłej elektrowni od strony rzeki. Była to pierwsza wielka wystawa street artu w Wielkiej Brytanii. Nissan mógł zrealizować ideę „miejskiej przygody” w gigantycznej skali, a angażując publiczność w wystawę, dotarł tym samym do grupy docelowej, czyli osób pomiędzy 16 a 34 rokiem życia.

Jeśli nawet pomiędzy Tate a Bankiem występuje więcej podobieństw, w ich wzajemnej relacji widoczna **jest** zdecydowana różnica strukturalna. Tate **ufundowano dzięki darowi** Sir Henry’ego Tate’a przekazanemu parlamentowi w 1887 roku. Podobnie jak wielu innych dziewnastowiecznych przemysłowców, udało mu się zarobić tyle pieniędzy, że przez całe życie prowadził działalność charytatywną, fundując szpitale, uczelnie, biblioteki, zbierał też dzieła sztuki⁷. Sir Henry podarował swoją kolekcję i zapewnił fundusze na budowę nowej galerii na Millbank – obecnie Tate Britain – przy brzegu Tamizy i chociaż oficjalną nazwą była Galeria Sztuki Brytyjskiej, jednak ostatecznie przyjęła imię fundatora. Bank Anglii z kolei został **założony dzięki długowi** zaciągniętemu przez króla w 1694 roku.

Dar

Większość z nas ma świadomość tego, że kontestowane pojęcie daru jest głównym wątkiem antropologii od momentu, gdy w 1950 roku Marcel Mauss opublikował swą nowatorską i wpływową pracę *The Gift* [Dar]. Rozprawa Maussa proponuje ekonomię poza kalkulacjami czy też równoległą do kalkulacji, motywowanych względami czysto finansowymi; ekonomia daru poprzedza pieniądze, jednak nie została wyparta przez ich pojawienie się. Otrzymanie daru wywołuje konieczność odwzajemnienia się: dar wymaga następnego gestu obdarowania i tak dalej, bez końca. Można wyobrazić sobie ekonomię, która nie ma widocznego początku, co sprawia, że wszyscy jesteśmy automatycznie wewnątrz relacji daru i długu. Dawanie i dług wdzięczności wywołany przez dar gwarantują i realizują wszelkie rodzaje stosunków społecznych. Poprzez zastąpienie linearnej lub cyklicznej zasady wzajemności pojęciem „wspólnego dobra” – czym jest na przykład uczestnictwo w produkowaniu i uzyskiwaniu wiedzy akademickiej – można łączyć ekonomię daru z teoriami społeczeństwa. Dar wzmacnia wzajemne więzy przyjaźni, rodziny, grupy, społeczeństwa, a nawet naro-

⁷ Nasz wcześniejszy projekt *Free Trade* zrealizowany w Manchester Art Gallery, którego dokumentacja znajduje się na stronie: <<http://chanceprojects.com>>.

dów, o ile wymiana pieniędzy likwiduje zobowiązania pomiędzy ludźmi, o tyle dar łączy⁸.

Socjolog Pierre Bourdieu przepracował antropologiczną koncepcję daru, określając go jako gest „złej wiary” lub gest przesycony „błędnym rozpoznaniem”⁹. Bourdieu sugeruje, że jedną z zaskakujących cech daru jest nasza umiejętność udawania, że postrzegamy go jako gest bezinteresowny, pełny miłosierdzia, podczas gdy tak naprawdę jest to gest władzy, dominacji, wywołujący wdzięczność. Jeśli dar otoczony jest społeczną koniecznością poczucia winy – z powodu odwzajemnienia się w niewystarczającym stopniu – wdzięczności i zobowiązania, są to elementy umowy, których nie można za takie uznać. Ekonomia, która powstała w oparciu o akt daru, polega na błędnym rozpoznaniu wartości finansowej czy społecznej i kulturowej siły, którą charakteryzuje się dar. Jest to nie-ekonomiczna ekonomia albo ekonomia symboliczna.

Tate, a także prawie wszystkie inne instytucje zajmujące się praktykami wystawienniczymi – muzea i galerie – są całkowicie zadłużone wobec darów prywatnych, publicznych czy korporacyjnych. Na większość kolekcji publicznych składają się dzieła sztuki podarowane przez osoby prywatne, a wiele instytucji publicznych może organizować wystawy i realizować swój program tylko dzięki pomocy finansowej darczyńców. Ten układ wiąże instytucje kulturalne z ukrytą przed publicznością ekonomiczną siecią zobowiązań i wdzięczności. Komplikuje się to jeszcze bardziej ze względu na ogromny wzrost sponsoringu: wymiany, gdzie jakaś część spłaty jest określona jako warunek daru – „moje logo na twojej reklamie” – lecz inne warunki, co jest także typowe dla daru, są nieokreślone¹⁰.

⁸ W ostatnim czasie nastąpiła popularyzacja symbolicznej siły daru, którą charakteryzują programy typu Free Libre czy Open Source [FLOSS] i zadziwiający wzrost popularności wymiany typu *peer-to-peer*. Produkcja członków systemu Commons, gdzie wszyscy przyczyniają się dla wspólnej korzyści, ożywiła ekonomię bazującą na instytucji daru, co powołało do życia systemy i usługi o zasięgu globalnym, takie jak oprogramowanie serwera Apache, który obsługuje obecnie 67% stron internetowych, wspólnie pisana encyklopedia, którą każdy może edytować (<<http://www.wikipedia.org>>) czy najszybciej rozwijający się system operacyjny Linux. (<<http://serverwatch.com>>).

⁹ Patrz: P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, przeł. R. Nice, Cambridge 1977.

¹⁰ Patrz rozdział piąty książki C.-T. Wu, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980's*, London 2002.

Wystawa

Wszystkie wymienione wyżej okoliczności składają się na sposób przygotowania realizacji, umożliwiając nam zbudowanie szerszego kontekstu dla doświadczenia wystawy i nadanie mu stosownej formy. Dla projektu *Kapitał* wynegocjowaliśmy z Bankiem i Tate trzy rodzaje „rezultatów”, które stanowiły sposoby aktywizacji różnych poziomów zaangażowania w interakcji pomiędzy instytucją i jej publicznością. Składały się na nie: dar, publikacja i cykl seminariów.

Wystawa w momencie otwarcia spektakularnie eksplodowała poprzez dar – limitowaną edycję dwustronnego druku z zamieszczonym na nim wizerunkiem pożyczonej od Banku Anglii srebrnej łyżeczki, używanej tam przy specjalnych okazjach i noszącej jego logo, Britanię. Wypożyczona łyżeczka została zanieśiona do Tate i sfotografowana przez muzealnych fotografów, przez co objęły ją prawa autorskie tej instytucji. W wyniku tego zabiegu ani sama łyżeczka, ani jej wizerunek nie należały do nas. Jedną część (oprawione wersje druku, opis na ścianie, krótki film i teksty towarzyszące) wystawy *Kapitał* udało nam się umieścić na piątej kondygnacji Tate Modern: przestrzeni z oknami wychodzącymi na City, drugą zaś w Muzeum Banku Anglii, które znajduje się prawie naprzeciw po drugiej stronie Tamizy.

Zarówno na piątym poziomie w zachodniej części Tate Modern, jak i w bankowym muzeum o różnych porach dnia zwiedzający mógł zostać zaczepiony przez pracującego tam urzędnika. Urzędnik przedstawiał się zwiedzającemu, a następnie mówiąc: „To dla Pana/Pani”, wręczał opakowany w srebrną tubę druk z limitowanej edycji. Poprzez ten prosty gest, bezinteresowne i zwyczajowe zachowanie na wystawie zostało rozszerzone o aspekt emocjonalny. Kuratorzy, dyrektorzy, konserwatorzy, pracownicy działu sprzedaży i inni – społeczna infrastruktura jakiegokolwiek wystawy, galerii czy muzeum – którzy stawiali się w pozycji darczyńców, rozpoczynali ze zwiedzającymi rozmowę o samej sytuacji wymiany, ale i na temat wystawianych prac. Czy zastane długi zostały w ten sposób spłacone, czy też zostały zaciągnięte na nowo?

Poprzez takie doświadczenie wystawy wymiana pomiędzy pracownikiem muzeum a zwiedzającym i oddziaływanie dzieła sztuki stało się czymś negocjowalnym. Inicjując dar, staraliśmy się wzbogacić zwykły bieg rzeczy o element refleksji. Poprzez zwrócenie uwagi na łańcuch relacji pomiędzy długiem, hojnością i zobowiązaniem unaoczni-

liśmy kontrakt społeczny, który jest źródłem zarówno kultury, jak i finansów. Tak jak dług rządzi naszym systemem finansowym, dar jest głównym elementem ekonomii kultury. Wydanie publicznych pieniędzy, z których sfinansowany był nasz projekt i z których finansowane jest samo muzeum Tate, stanowiło gest autoryzowania aktu darowizny i oddanie tych pieniędzy – z odsetkami? – anonimowemu zwiedzającemu, podatnikowi, który w niezauważalny sposób łoży na kulturę i jej instytucje. Było to swoiste oddanie pieniędzy tym, których wkład jest nieznany, ponieważ nie przybiera formy „wspaniałomyślnego daru”, jakim są darowizny, datki, zapisy czy sponsoring, na które stać bogatych i sławnych, ale stanowi niewidzialny pierwiastek anonimowego wkładu. Tate, Bank i my jako artyści odwdzięczyliśmy się w ten sposób zwiedzającym za ich hojność.

Publikacja i cykl seminariów

Drugim istotnym elementem naszego projektu – interwencją w sieć dystrybucji – była publikacja, która stworzyła teoretyczny kontekst dla problemu daru oraz pozwalała zrozumieć zagadnienie darowania i wzajemnego długu. Książka zawiera fotografie zaplecza Tate i Banku zrobione przez nas w trakcie badań, uzupełnione niepublikowanymi wcześniej materiałami archiwalnymi, a także „szkicem” historii obu instytucji. W jej ramach znalazły się trzy zamówione przez nas eseje: autorstwa geografa, Nigela Thrifta, antropolożki, Marilyn Strathern i politologa, Jeremy’ego Valentine’a. Bliźniacze zagadnienia daru i długu zostały rozpoznane jako rdzeń obu instytucji, a gest daru okazał się sednem samego *Kapitału*. Publikacja stanowiła podsumowanie badań, ale też kolejną sferę, poprzez którą można było zaangażować w projekt inną publiczność. Jeśli akt daru nie mógł być uruchamiany przez odbiorcę, to książka wymagała już samodzielnego jej nabycia. Trzecią częścią wystawienniczego doświadczenia był cykl seminariów poruszających kluczowe dla każdej ekonomii – symbolicznej czy finansowej, kwestie daru, ekonomii i zaufania. Seminaria, zorganizowane przez nas we współpracy z Jeremy’em Valentine’em i prowadzone przez Paula Hirsta, trwały przez trzy kolejne niedzielne popołudnia, każde przez 3 godziny. Naszym zamiarem było zorganizowanie krótkich prezentacji przy kieliszku wina, a następnie zostawienie mnóstwa czasu na dysku-

sję. Seminarium stało się, podobnie jak sama wystawa – poprzez pojęcie daru – przestrzenią kreatywnego wytwarzania, a nie zwykłą wykładnią wiedzy. Wszystkie seminaria dostępne są online na stronie Tate¹¹.

W trakcie realizacji *Kapitału* naszym celem, zasygnalizowanym przez pojęcie daru i uaktywnienie wielu odniesień wchodzących w jego orbitę (poprzez plotkę, reklamę, cykl seminariów, książkę czy nawet przez ten tekst), było rozbudzenie społecznej wyobraźni. *Kapitał* jako dzieło sztuki obecny jest we wszystkich aspektach wystawy, inicjując pewną sumę społecznych związków, długów, przerywników i wymian. I chociaż to dzieło sztuki jest autoryzowane i objęte gwarancją Tate oraz Banku Anglii, nie przynależy i nie może być regulowane przez te instytucje. Praca ta uczestniczy w bogatym i zróżnicowanym życiu wystawienniczym.

Projekt *Entuzjaści*

Wyczerpani serią realizacji, takich jak *Capital* (2001), *Use Value* (2001), *Free Trade* (2003), które wymagały ciągłych negocjacji z instytucjami kolekcjonującymi i wystawiającymi sztukę, w roku 2002 przez przypadek obejrzelśmy nakręcony w 1979 roku pierwszy fabularny film Krzysztofa Kieślowskiego pod tytułem *Amator*. Główny bohater filmu zakłada w fabryce amatorski klub filmowy. Ciekawi, czy takie kluby i filmowcy nadal istnieją¹², latem 2002 udaliśmy się w kilka podróży, chcąc zbadać funkcjonowanie amatorskich klubów filmowych w socjalistycznej Polsce i zorientować się, co po nich pozostało.

Od czasu wprowadzenia gospodarki rynkowej w 1989 roku w polskim życiu politycznym i kulturalnym nastąpiły ogromne przeobrażenia. Wygląda to tak, jakby Polska odegrała ekonomiczne i kulturowe zmiany „zachodniej” Europy niczym na wyświetlonym w przyspieszonym tempie filmie. Pięćdziesiąt lat ewolucji społecznej – od gospodarki produkcyjnej po gospodarkę usług – zostało ściśniętych w jed-

¹¹ Patrz: <<http://www.tate.org.uk/onlineevents/archive>>.

¹² Podobny projekt, *Not Hansard: the common wealth*, odbywał się w John Hansard Gallery od 2 maja do 10 czerwca 2000 roku. Była to wystawa w formie czytelnicy z ponad tysiącem wydawnictw biuletynowych – których nie można było nigdzie kupić – wydrukowanych przez lokalne i miejskie kluby oraz stowarzyszenia hobbystów, kolekcjonerów, entuzjastów; wystawa gromadząca najlepsze przykłady z ich działalności wydawniczej funkcjonującej poza profesjonalnym obiegiem.

nym zaledwie dziesięcioleciu. Siły działające w całej Europie, w Polsce są szczególnie dobrze widoczne. Pojawia się tu wizja przyszłości opartej na gospodarce usług i konsumpcji, gdzie przemysłowa przeszłość idzie w niepamięć, a aktualne stosunki produkcji są ukrywane. A jednak wszystkie były przedsiębiorstwa państwowe – te wytwarzające energię, produkujące stal czy chemikalia – nadal odgrywają główną rolę we współczesnym życiu gospodarczym kraju. Przemysł wytwarza dobra materialne i energię niezbędne do życia, chociaż jednocześnie dzieli nasze doświadczenia kultury na pracę „produktywną” i nieproduktywny „odpoczynek”. Zarazem w Polsce przed nadejściem zmian ekonomicznych i ustrojowych „wypoczynek” był organizowany przez prowadzone w fabrykach kluby, stowarzyszenia, a nawet przez państwowe programy wakacyjne.

Prawdopodobnie do najpopularniejszych należały kluby zachęcające do tworzenia filmów amatorskich. W późnych latach sześćdziesiątych istniało ich około 300. W ramach rozrastającej się sieci, wzorem profesjonalnego przemysłu filmowego, organizowano konkursy filmowe, festiwale na lokalną, regionalną, państwową i międzynarodową skalę, przyznawano nagrody.

Filmy amatorów, entuzjastów czy hobbystów często poruszają tematy i opowiadają o doświadczeniach nieobecnych w większości finansowanych przez państwo czy profesjonalnie zrealizowanych obrazów. Entuzjasta znajduje się często poza kulturą „oficjalną” i popierającymi ją instytucjami; przybiera kontrkulturowy ton taktycznego oporu i krytyki. Wiele z tych cech można by przypisać współczesnej praktyce artystycznej.

Stało się dla nas jasne, że entuzjaści klubów filmowych odwracali zastaną logikę pracy i wypoczynku, działając produktywnie wtedy, kiedy realizowali się przez swoją pasję – robienie filmów – wykorzystując pracę do swoich własnych potrzeb, a nie do celów danej fabryki czy państwa. Być może entuzjasta pozostaje w podobnym stosunku do oficjalnej produkcji kulturowej, jak dar do gospodarki finansowej? Te mgliste, nieokreślone w naszych współczesnych ekonomicznych podziałach pomiędzy pracą a wypoczynkiem, w których dominuje wymiana znaków, informacji, doświadczenia i kapitału, wyraźnie się zacierają¹³. Pro-

¹³ Michael Hardt i Antonio Negri wyjaśniają to zagadnienie w *Imperium* (przeł. Sergiusz Ślusarski, Adam Kołbaniuk, Warszawa 2005). Jeśli dobra naturalne są czymś wła-

dukcja kulturowa, kiedyś stanowiąca marginalną część odnowy kapitału, będąc albo luksusem zamożnych – jak w przypadku sztuk pięknych, albo sytuując się poza zyskiem – jak w przypadku działalności entuzjastów i amatorów, stała się obecnie głównym elementem „przemysłu kreatywnego” i „nowych” ekonomii. To tylko niektóre wątki, które na przykładzie amatorskiej kultury filmowej zaczęliśmy badać, by bliżej przyjrzeć się przejściu od entuzjazmu będącego postawą oporu wobec „oficjalnej kultury”, aż po samo źródło odnowy współczesnego kapitału¹⁴.

Dotarliśmy do niezwykłych filmów, od dwuminutowych animacji, cynicznych satyr, po krótkie „eksperymentalne” i „abstrakcyjne” formy, od filmów dokumentalnych o rodzinie, wsi, mieście czy pracy w fabryce, po dramaty historyczne i ambitne filmy fabularne o silnym ładunku emocjonalnym. Ponieważ taśmy filmowe były bardzo drogie, istnieje duża różnorodność pośród doskonale nakręconego materiału, który w dużej mierze został na wiele lat zapomniany czy – ściślej – podwójnie napiętnowany. Stało się tak, ponieważ filmy te są naznaczone ideologiczną przeszłością komunizmu, która nie współbrzmi z ideologiczną teraźniejszością, a także ze względu na „amatorski” status produkcji. Ocalały one poza świadomością „oficjalnych”, zajmujących się wystawnictwem i dziedzictwem instytucji kulturalnych – poza muzeami i archiwami.

Wystawa

W trakcie pracy nad konserwacją i digitalizacją filmów pojawiły się pomysły na nowy projekt, na sposób omówienia czy przypomnienia wartości, które kojarzą się z „entuzjazmem” poprzez wystawę. Byliśmy świadomi metod wykorzystujących *found-footage*, ale zdecydowaliśmy się ich nie stosować, ponieważ sprawiają one, że materiał filmo-

snością i stanowią źródło dochodu, jasne jest, że główne procesy bioenergetyczne zostaną – na mocy prawa – także zmienione w źródła zysku. Kapitalizm powoli wydobywa wartość z „codziennych” wydarzeń, zwyczajów, praktyk, takich jak entuzjazm, serdeczność, hojność.

¹⁴ Patrz: Ch. Leadbeater, P. Miller, *The Pro-Am Revolution. How enthusiasts are changing our economy and society*, <<http://www.demos.co.uk/catalogue/proameconomy/>>.

wy jest pozbawiony oryginalnego kontekstu i w pełni przywłaszczony przez artystę. W trakcie wspólnych rozmów zdecydowaliśmy się skonstruować społeczny, materialny i konceptualny kontekst dla tej specyficznej twórczości, unikając niepotrzebnej nostalgii.

Pierwszy pokaz miał miejsce prawie dwa lata po rozpoczęciu badań, na wystawie *Entuzjaści* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w czerwcu i lipcu 2004 roku¹⁵. Wystawę rozpoczynał wybór z Polskiej Kroniki Filmowej (PKF)¹⁶ tamtego okresu, zaaranżowane wewnątrz typowego klubu filmowego, zestaw filmów zebranych w postaci trzech jednogodzinnych programów, z których każdy pokazywany był w salach przypominających sale kinowe, oraz zbiór plakatów z festiwalu ogólnokrajowych, a na końcu otwartej przestrzeni z monitorami, stanowiącej część archiwum (Archive Lounge).

Pierwszym kontaktem widza z tematem była sala przy wejściu, w której wyświetlano PKF gloryfikującą głównie produktywność państwa komunistycznego: jego fabryki, robotników, towary, festiwale państwowe, zakupy, wydarzenia kulturalne itd. Kronika Filmowa tworzyła kontekst, na tle którego można było docenić prace filmowców entuzjastów.

Rekonstrukcja fikcyjnego klubu filmowego przypominała o warunkach, w jakich powstawały filmy amatorów. Wiele odwiedzanych w trakcie naszych badań klubów filmowych było bardzo sugestywnych. Nosiły one ślady społecznej i twórczej historii swoich członków oraz kreowanych przez nich filmów. Skromne pomieszczenia były zazwyczaj wypełnione fotografiami, wydrukowanymi klatkami filmowymi, karykaturami, plakatami, dyplomami, medalami, nagrodami, trofeami z festiwalu filmowych, półkami z niepotrzebnymi szpulami taśmy filmowej i kaset wideo, zbędnymi projektorami, starymi kamerami i sprzętem nagrywającym, stołami montażowymi i środkami chemicznymi, domowej roboty naczyniami do wywoływania zdjęć, suszarkami, dzbankami do kawy i herbaty. Ich umeblowanie stanowiła lodówka, wieszak, zbieranina krzeseł, zniszczone fotele, starocie, a temu wszyst-

¹⁵ Kurator wystawy w CSW Łukasz Ronduda. Następne wersje, zmienione i wystawiane jako *Enthusiasm*, prezentowane były w Whitechapel Gallery w Londynie, kurator Anthony Spira (01.04–22.05.2005), w Kunstwerke w Berlinie, kurator Anselm Franke (05.06–04.09 2005) i w *Fundació Antoni Tàpies* w Barcelonie, kurator Nuria Enguita (27.10.2005–15.01.2006).

¹⁶ Autorskiego wyboru PKF pod tytułem *Klimat PRL-u* dokonał Tadeusz Sobolewski.

kiemu towarzyszyły nawet śmieci. Sposób, w jaki zaaranżowaliśmy na potrzeby naszego projektu klub filmowy, z wypożyczonych od członków klubu eksponatów, znalezionych wśród znajomych czy kupionych na „starociach” elementów, był zainspirowany metodą odtwarzania „scen z życia” w muzeach etnograficznych. Zainstalowany monitor odtwarzał z kasety VHS filmy członków klubu dokumentujące wspólne wycieczki i wakacje, specjalne okazje, proces kręcenia filmów, spotkania i festiwale. Poprzez umieszczenie tych zapętlonych autoportretów w fikcyjnej przestrzeni „klubu” chcieliśmy wysunąć na pierwszy plan społeczną i bazującą na współpracy specyfikę procesu produkcji filmowej. Wnętrze „klubu” stało się wiarygodną przestrzenią doświadczenia społecznego zwiedzających. Umieściliśmy go w samym centrum wystawy, aby lepiej odzwierciedlić jego sens i znaczenie, jakie odgrywał na polu amatorskiej kultury filmowej.

W okresie przygotowań do projektu obejrzelśmy setki filmów w przeróżnych okolicznościach, często w obecności dawnych członków klubów. Zaczęliśmy zwracać uwagę na to, by nasze szczególne preferencje i wrażliwość nie ograniczały odbioru i bogactwa tych filmów. Staraliśmy się doceniać entuzjazm i pragnienia ich twórców. Po wielu przeglądach i dyskusjach ostatecznie wyodrębniliśmy trzy wątki tematyczne: *Miłość*, *Tęsknotę* i *Pracę*. To umożliwiło nam kuratorski dobór filmów na wystawę i stworzenie z nich trzech programów, które ostatecznie stały się trzema godzinnymi filmami. W przeciwieństwie jednak do obróbki *found-footage*, materiał filmowy nie został pocięty, zostawiliśmy oryginalną ścieżkę dźwiękową, czołówkę i napisy końcowe. Wątki, które wyłoniliśmy, wydawały się tworzyć zrozumiałą całość, co nie byłoby możliwe przy zastosowaniu arbitralnego podziału na gatunki, takie jak fabuła, dokument czy animacja. Nadaliśmy kontekst wystawienniczy filmom i warunkom ich powstawania, choć to, jak kino entuzjastów powinno być pokazywane w przestrzeni galerii, pozostaje nadal pytaniem otwartym.

Uproszczona prezentacja filmów czy kultury kinowej pojawia się na wystawach nadal zbyt często. Obrazy filmowe rutynowo digitalizuje się i wyświetla na ścianie w ciemnych, zamkniętych pomieszczeniach, gdzie nie można ani usiąść, ani przeczytać informacji o projekcji czy czasie jej trwania. Jednym z naszych zadań było znalezienie sposobu, w jaki można by uzupełnić kinowe aspiracje filmowców. Gdy projekt był prezentowany w Whitechapel Gallery, współpracowaliśmy

z londyńskimi architektami, Peterem Thomasem i Cathy de Toit ze Studia 51%, aby stworzyć taką formułę ekspozycji, w której przepaść pomiędzy skromnym klubem a prawdziwymi ambicjami kinowymi jego członków zostaną wyraźnie wyartykułowane. Efektem tej współpracy była konstrukcja miękkich widowiskowych przestrzeni, o wysokości jak w tradycyjnym kinie, wykonanych z aksamitnych kotar w jaskrawych kolorach. Każda sala wyposażona była w krzesła, na których można było wygodnie usiąść, w ekran o zaokrąglonych kątach, mroczne światło podłogowe, druki z dokładnymi informacjami o każdym z filmów. Doświadczenie, jakie zaproponowaliśmy, miało poprzez poszczególne elementy przestrzenne ekspozycji pozostawić widzowi wolność decyzji co do sposobu oglądania filmów. Mógł on usiąść i obejrzeć cały program jednego tematu lub wrywkowo przemieszczać się z „kina” do „kina”, tworząc swój własny przegląd filmowy. Podobnie jak w przypadku *Kapitału*, przestrzeń *Entuzjazmu* stała się przestrzenią twórczego uczestnictwa widzów, odzwierciedlając ducha współpracy, która była podstawą tworzenia filmów przez amatorów.

W programie *Tęsknota* wyświetlano filmy o przeżyciach intymnych, sprawach politycznych, seksualności, miłości, starcie i właśnie o tęsknocie. Pojawiały się tam wątki wyobcowania, niepokoju o środowisko naturalne, strachu przed wojną i przemocą oraz pragnień bycia gdzieś indziej. Program *Miłość* to filmy, które celebrowały radość z codzienności, umiłowanie życia, z aspektami humoru i koleżeństwa, mówiące o rodzinach, przyjęciach, pasji i seksie jako formach radykalnego przekraczania granic i o osobistych oczekiwaniach. Filmy zgromadzone pod hasłem *Praca* ukazywały piękno, banalność, dyscyplinę i horror pracy we wszystkich jej formach, zbierały motywy uroczystości, daremności, nudy i wyczerpania, sfilmowanych przez członków klubów, którzy jednocześnie sami zaangażowani byli w procesy produkcji przemysłowej.

Ostatnim elementem wystawy była przestrzeń archiwum (Archive Lounge). Byliśmy świadomi tego, że wiele filmów nie mieściło się w naszej klasyfikacji. Stworzenie dla nich osobnego miejsca traktowanego jako element ekspozycji umożliwiało widzom obejrzenie (dzięki wcześniej nagrany płytom DVD) wszystkich filmów, które zostały przez nas odnalezione, zebrane i zdigitalizowane, a które nie były pokazywane w ramach instalacji kinowych. Naszym zamiarem było udostępnienie jak największej ilości materiałów, aby zachęcić widzów do tworzenia własnych programów i aby zdali oni sobie sprawę z tego, że

nasze wybory tematyczne – *Miłość*, *Tęsknota* i *Praca* – były tylko częścią procesu interpretacyjnego, a nie ostatecznym, narzuconym przez nas rozwiązaniem.

Archiwum *Entuzjastów*

Archiwum, które stanowiło część wystawy *Entuzjaści* zainspirowało nas do rozwinięcia czasowego projektu wystawy w coś trwałego. Poprzez obserwację zwiedzających, którzy korzystali z archiwum, zdaliśmy sobie sprawę z możliwości stworzenia nowego rodzaju przestrzeni ekspozycyjnej; przestrzeni otwartej dzięki nowym technologiom, częściowo dzięki naszej działalności artystycznej, a także dzięki nowemu rodzajowi licencji użytkowania.

Zbiór obrazów, dźwięków i informacji przechowywanych w muzeach, archiwach i bazach danych rośnie w niesamowitym tempie. Jacques Derrida zdiagnozował to zjawisko jako wysoką „gorączkę archiwizowania”¹⁷. Te nowo pojawiające się formy archiwizacji symbolicznego kapitału mają coraz silniejszy wpływ na kulturę i jej reprodukcję. Głównym problemem większości istniejących archiwów jest to, że praca twórcza podlega natychmiastowemu ograniczeniu poprzez prawa autorskie, każdy obraz, tekst, film czy dźwięk jest od razu określany jako własność twórcy – przez okres siedemdziesięciu lat po jego śmierci. Prawo autorskie jest oparte na zasadzie wykluczenia – to, co zgodnie z umową jest moje, nie może być twoje. Poprzez owo wykluczenie prawo autorskie usuwa dzieło sztuki z domeny publicznej i uniemożliwia legalne, twórcze ponowne wykorzystanie utworu przez innych. Związek między właścicielem bądź autorem a fizycznym dziełem lub artefaktem jest związkiem logicznym, polegającym na unikalności dzieła i szczególnej relacji między ludźmi i przedmiotami. Jednak logika ta załamuje się, kiedy odnosimy ją do mediów takich, jak film, dzieła nie-

¹⁷ Creative Commons Licenses dostępne są na <<http://www.creativecommons.org>>. Licencja zawdzięcza sukces pionierskim działaniom Richarda Stallmana z Free Software Foundation. Stallman rozwinął General Public License (GLP) w 1984 roku, która chroni oprogramowania Free, Libre i Open Source [FLOSS]. GLP jest fundacją, która stworzyła Creative Commons i większość licencji Open Content, patrz: <<http://www.fsf.org>>.

materialne, koncepcje, informacje – których istotą jest powielanie, czy mediów, które po zdigitalizowaniu mogą być bez końca i małym kosztem powielane, nie tracąc na jakości. Większość archiwów filmowych i medialnych powstało dzięki materiałom przekazany przez ofiaryodawców indywidualnych oraz dzięki darom filmowców-amatorów. Te dary przyjmowane są zazwyczaj pod warunkiem, że prawa autorskie czy zarządzanie nimi, przekazywane są także danemu archiwum. Niektóre archiwa starają się następnie wykorzystać prawa do ograniczonej reprodukcji jako źródło dochodów. Odsprzedają je potem koncernom medialnym za kwoty przekraczające możliwości finansowe osób, które ufundowały archiwum czy podarowały znajdujące się w nim materiały. W rezultacie dziedzictwo kulturowe sztuki filmowej, wspólnie tworzona kultura filmowa i radiowo-telewizyjna zostają odebrane tym, którzy zapłacili za ich powstanie – analogią byłoby żądanie wielu tysięcy złotych za bilet na wystawę w muzeum.

Archiwa, podobnie jak kolekcje muzeów i galerii, budowane są dzięki własności wielu twórców i właścicieli ich prac. Jednak w odróżnieniu od kolekcji, w przypadku archiwum nie ma nakazu narzucanego przez logikę konwencji, aby zgromadzone w nim zbiory lub ich poszczególne elementy eksponować czy interpretować. Archiwum wyznacza obszar, a nie konkretną narrację; być może archiwum naznaczone jest obietnicą przestrzeni twórczego zaangażowania, zawarte w nim materiały nie proponują żadnej interpretacji czy zamkniętej koncepcji, autorstwa kuratora lub artysty. Jest to teren dyskursu nadal otwarty na interpretację.

Doświadczenie pracy z materiałem filmowym pochodzącym z polskich archiwów państwowych i z publicznych archiwów filmowo-telewizyjnych w Wielkiej Brytanii, a także nasze próby udostępnienia tego materiału sprawiły, że zaczęliśmy zastanawiać się nad stworzeniem „krytycznego” archiwum filmów amatorskich, które – używając terminu z zakresu ostatnich rozwiązań w programach komputerowych – byłoby „darmowe” czy też oparte na zasadzie *open source*. Za zgodą filmowców zajmujemy się obecnie kompresowaniem filmów i umieszczaniem ich na publicznej stronie internetowej <<http://www.archive.org>>, do której dostęp zapewnia stworzona przez nas witryna <<http://www.enthusiastsarchive.net>>. Zebrane tam filmy można oglądać *online* lub ściągnąć na twardy dysk, a zatem można je prezentować gdziekolwiek i kiedykolwiek. Niektóre z filmów można także edytować lub