

Magdalena Staroszczyk

Wystawa w muzeum jako laboratorium

Almanach Muzealny 8, 353-363

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Staroszczyk

WYSTAWA W MUZEUM JAKO LABORATORIUM

W 2014 roku w Muzeum Woli została uruchomiona Sala jednego eksponatu, przestrzeń eksponowania pojedynczych obiektów z kolekcji Muzeum Warszawy (wówczas jeszcze – Muzeum Historycznego m.st. Warszawy). Sala, pomyślana jako w pewnej mierze eksperyment, ma służyć badaniu roli eksponatu we współczesnym muzeum, a także jest polem do wypróbowywania różnych działań wystawienniczych i edukacyjnych, tworzonych przez zespół pracujący nad przedsięwzięciem. Każda comiesięczna odsłona Sali jest odrębną wystawą, angażującą kuratorów z różnych działów i oddziałów Muzeum Warszawy, jednej z największych instytucji muzealnych stolicy.

Koncepcja przestrzeni wystawienniczej, w której pokazywane są pojedyncze obiekty z danej kolekcji, nie jest ani oryginalna, ani nowa. Podobne wystawy miały już miejsce zarówno w galeriach sztuki, jak muzeach, również historycznych (np. w warszawskim Muzeum Niepodległości). Wartości Sali jednego eksponatu nie upatrywałabym w nowatorskości, ale możliwościach, które daje jako przestrzeń eksperymentalna. Przedsięwzięcie o radykalnym założeniu – eksponowania w jednym pomieszczeniu jednego obiektu, co miesiąc innego – nosi w sobie potencjał laboratorium muzealnego. W niniejszym tekście chciałabym omówić owe możliwości – m.in.

używanie przez projektanta i kuratorów „gestów eksperymentalnych”, rozumianych jako wykraczające poza standardy działanie ekspozycyjne poświęcone danemu obiektowi, wynikające z przemyślenia jego mate-

rialnej jakości i wieloaspektowych znaczeń (kulturowych, społecznych, politycznych)¹,

jak również przywołać działania i sposób, w jaki zostały w ramach przedsięwzięcia podjęte. Przede wszystkim chciałabym jednak, wychodząc od przykładu Sali, rozważyć koncepcję wystawy jako laboratorium i zastanowić się, co zestawienie tych dwóch pojęć może przynieść. Niniejszy tekst, bardziej niż podsumowaniem pracy na pewnym etapie, jest naświetleniem jej od pewnej strony i wkładem w kontynuowane przedsięwzięcie; weryfikacją – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – teoretycznych założeń, które znalazły już swoje ucieleśnienie w praktyce.

Przedsięwzięcie pod hasłem Sali jednego eksponatu rozpoczęło się od stworzenia założeń teoretycznych, które stały się również wytycznymi do otwartego konkursu na projekt ekspozycji. Konkurs, kierowany przede wszystkim do młodych projektantów, był okazją do spotkania i wymiany wiedzy. W jego trakcie odbyło się seminarium poświęcone roli eksponatów we współczesnych muzeach historycznych, podczas którego głos zabrały m.in. Aleksandra Janus, twórczyni strony innemuzeum.pl (opowiadała o roli i znaczeniu obiektów muzealnych) oraz Judyta Pawlak, kuratorka trwającej wówczas w Muzeum Historii Żydów Polskich wystawy *Biografie rzeczy*, która przybliżyła swój sposób myślenia o konstruowaniu ekspozycji i dzieliła się praktycznymi doświadczeniami. Okazją do refleksji i dyskusji nad przestrzenią muzealną jako nośnikiem treści był warsztat z proksemiki. Przywołuję to seminarium, ponieważ, poza funkcją informacyjną i edukacyjną, było ono sposobem nawiązania kontaktu z biorącymi udział w konkursie projektantami, ważnym uzupełnieniem treści ogłoszenia konkursowego o doświadczenie bycia w miejscu, dla którego ma powstać projekt. Jego zorganizowaniu towarzyszyła myśl o projektowaniu nie tyle przestrzeni, którą można sprowadzić do wyjątego z kontekstu białego prostopadłościanu, co konkretnego pomieszczenia w budynku Muzeum Woli – neorenesansowej willi z końca XIX wieku – wymagającego gruntownego remontu, będącego w stanie przebudowy i reorganizacji wystaw, otoczonego przez eklektyczny architektonicznie krajobraz Mirowa. Spośród zgłoszonych na konkurs prac zostało komisyjnie wybranych kilka najlepszych, ich autorzy zaś zostali zaproszeni na rozmowy. Wszystkie projekty można było oglądać na wystawie pokonkursowej, zaś do realizacji wytypowano pracę Wojciecha Cicheckiego.

Zwycięski projekt, spełniając założenia konkursowe, takie jak możliwość szybkiej przebudowy ekspozycji, niezbędna przy comiesięcznych zmianach, dostosowanie ekspozytora do różnego rozmiaru obiektów, czy użycie różnych mediów przekazujących treści kuratorskie, nawiązywał minimalistyczną estetyką i proponowanymi „gestami eksperymentalnymi” do hasła przewodniego Sali jednego eksponatu na rok 2014, którym była nowoczesność. Pod kątem

1 Fragment tekstu przedstawiającego założenia konkursowe projektu Sali jednego eksponatu.

tego hasła zostały również wybrane poszczególne eksponaty: cukiernica projektu Julii Keilowej, drzeworyt *Grające w piłkę Róży Giedroyc-Wawrzynowicz, Plan Warszawy z 1939 r.*, negatywy fotografii *Wybuch pocisku na Prudentialu Sylwestra „Krisa” Brauna*, pudełko z apteki magistry Antoniny Leśniewskiej, album ze zdjęciami lotniczymi podarowany Aleksandrze Piłsudskiej i obraz *Budowa Dworca Centralnego* Edwarda Dwurnika. Przedmioty, zarówno sztuki, jak i codziennego użytku, wystawione zostały w „ruszcie” podwieszanym na metalowych linach, umożliwiającym zmianę wysokości. Sam ekspozytor, przebudowywany w zależności od umieszczanego w nim obiektu, przybierał formę czarnego z zewnątrz kubu lub do niej nawiązywał. Dla przykładu cukiernica Keilowej wystawiona została w środku sześcianu o lustrzanym wnętrzu. Przedmiot artystyczny, projektowany z myślą o codziennym użytku, wykonany przez firmę Norblin i Sp. w latach 30. XX w., zwielokrotniony w nieskończoność w lustrzanych odbiciach, jawił się jako przejaw nowoczesnej, masowej produkcji, w której obumiera aura oryginału, a autonomia artysty staje się zagrożona². Takiemu „gestowi eksperymentalnemu”, będącemu niejako wizualno-przestrzennym skrótem myślowym, towarzyszył przekaz tekstowy (rys historyczny, biografia Keilowej) i wizualny: przywołujące kontekst awangardy obrazy, fotograficzny portret projektantki.

Tego rodzaju cyfrowe projekcje (teksty kuratorskie początkowo prezentowane były na tabletach, później – na zawieszonych na szynach, przesuwanych planszach) stanowiły uzupełnienie kilku odśłon Sali. Wyświetlane były na półprzezroczystych płótnach, zakrywających warstwami jedną ze ścian pomieszczenia. Multimedia, jeśli użyte, stanowić miały raczej uzupełnienie stworzonej sytuacji wystawienniczej. Zdarzało się jednak, że obraz cyfrowy – wyświetlany naprzeciw wejścia do Sali – czy dźwięk angażowały znacznie bardziej uwagę zwiedzających niż sam eksponat. Mimo bliskiego architektury sakralnej układu przestrzennego, w którym przedmiot znajduje się w centralnym punkcie pomieszczenia, „gorące medium” dźwięku³ rozpraszało uwagę, zaś wzrok chętniej zwracał się ku jaśniejącym w mrocznej sali projekjom obrazów. Już w tej prostej z pozoru sytuacji wystawienniczej problematyczne stało się zatem użycie tzw. nowych mediów, ustalenie proporcji przy doborze przekazywanych, a pytanie o to, co w istocie ma przyciągać uwagę widza i dlaczego, zaczęło narzucać się samo.

Nowe muzeum, stare muzeum?

W tekście wstępnie opisującym założenia Sali jednego eksponatu tworząca sytuacja wystawiennicza określona została jako radykalna. Chciałabym zwrócić uwagę na to słowo. Radykalna, czyli dążąca do zmiany, jak również

2 Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011; zwłaszcza s. 34–38.

3 Por. M. McLuhan, *Wybór pism*, przeł. K. Jakubowicz, Warszawa 1975.

sięgająca podstaw. „Słowo *radix* znaczy: korzeń. Słowo «radykałny» znaczy: zakorzeniony”⁴ – przypomina w swoim eseju o Ośrodku „Pogranicze” w Sejnach Krzysztof Rutkowski.

Jedną z funkcji Sali jednego eksponatu jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, jakie ma być nowe muzeum. Według mnie takie poszukiwanie wymaga zwrócenia się właśnie wstecz, nie zaś tworzenia kolejnych definicji czy „unowocześniania” ekspozycji przez dodawanie do niej tzw. nowych mediów. Jak zauważa Andrzej Rataj,

nawet w ścisłym gronie muzealników nie sposób uzgodnić definicji instytucji, co do której jeszcze godzimy się, że ma istnieć permanentnie, ale poglądy, czym ma ona być, zmieniają się już średnio co pięć lat”⁵.

Licznym zmianom ulegała choćby definicja muzeum formułowana przez ICOM, Międzynarodową Radę Muzeów. Pierwsza wersja definicji z roku 1946 brzmiała:

Muzeum to otwarte dla publiczności wszelkie kolekcje artystyczne, techniczne, naukowe, historyczne i archeologiczne, a także ogrody zoologiczne i botaniczne. Muzeami nie są biblioteki, chyba że posiadają stałe sale wystawowe.

Pięć lat później nastąpiła zmiana w jej brzmieniu:

Terminem muzeum określamy każdą trwale istniejącą instytucję, prowadzoną w interesie ogółu, mającą na celu ochronę, studiowanie i upowszechnianie różnymi metodami, a w szczególności poprzez wystawiennictwo dostarczające publiczności przyjemności i informacji, wystawiennictwo zespołów obiektów czy okazów o wartości kulturowej – kolekcji artystycznych, historycznych, naukowych i technicznych⁶.

Przypominam te podstawowe znaczenia muzeum, żeby uchwycić elementy, które od początku się w nim zawierały. Zredukowana do minimum Sala jednego eksponatu przywołuje XIX-wieczną jeszcze ideę muzeum zaangażowanego społecznie, służącego edukacji, posiadającego zdolność do permanentnego przekształcania się. Warto jednak pamiętać, że pierwsze muzea w XIX wieku powstawały w innym kontekście kulturowym,

na gruncie poglądów filozoficznych i naukowych określanych mianem ewolucjonizmu i postępu, postaw i ideologii o charakterze narodowości-

4 K. Rutkowski, *Radix, w: Pogranicze. O odradzaniu się kultury*, red. D. Sieroń-Galusek, Ł. Galusek, Wrocław 2012, s. 7.

5 Cyt. za A. Rataj, *Muzeum, problem tożsamości – refleksje*, w: *Muzeum XXI wieku. Teoria i praxis*, red. E. Kowalska, E. Urbaniak, Gniezno 2010, s. 90.

6 Tamże.

wym, często nawet nacjonalistycznym, a w swych koncepcjach ekspozycyjnych były odbiciem idei o charakterze taksonomicznym, obowiązujących w tym czasie metodologii nauk ścisłych i przyrodniczych⁷.

Zwracając się ku początkom, warto stawiać pytanie o to, czy jest możliwe muzeum niezawierające w sobie takiego projektu.

Ciekawym problemem wydaje się także, czy muzeum może być przestrzenią, w której zanika to, co stało się problemem współczesnej historiografii – zamknięcie czy uwięzienie w tekście⁸. Narracyjną konstrukcją, która stwarza pozór ciągłości pomiędzy tym, co przeszłe, a teraźniejszością, zastępuje na wystawie inna, składająca się z wielu mediów, między którymi znajdują się i eksponaty muzealne, ale też sposób ich opisanie i sposób wystawienia. Komunikatem jest to, jak dany przedmiot zjawia się przed oczami zwiedzających, czy – przed zwiedzającymi, teksty, ukształtowanie przestrzeni ekspozycyjnej, ekspozytora, wreszcie treści, które trafiają „na zewnątrz” muzeum (na przykład teksty promocyjne, komunikaty prasowe). W obrębie wystawy przekątnikami treści stać może się zarówno tekst, jak i mowa, obraz i dźwięk, krajobraz, architektura czy scenografia (przestrzeń), a nawet zapach, zaś podział na zwiedzającego – widza i oglądaną przez niego ekspozycję zostaje przekroczony: gość muzeum aktywnie (cieleśnie) uczestniczy w poznawaniu przestrzeni ekspozycji.

Laboratorium, czyli miejsce na błędy

Zredukowana do pojedynczej sali, jednego obiektu z kolekcji, mediów dźwięku, obrazu, scenografii oraz tekstu, objęta sztywną i krótką ramą czasową muzealna wystawa przypomina laboratorium. Redukcja pozwala na ponowne przyjrzenie się elementom konstrukcji wystawy, płynącym z nich znaczeniom i potencjałowi. By zastanowić się, czym jest coraz częściej ostatnio pojawiające się w odniesieniu do różnych działań z zakresu m.in. wystawianictwa czy animacji kultury „laboratorium” i czym muzeum lub wystawa jako laboratorium może być, odwołam się do Brunona Latoura, francuskiego socjologa nauki, antropologa i filozofa, który od końca lat 70. XX w. zajmował się w swoich badaniach zagadnieniem laboratoriów.

W studiach poświęconych laboratoriom naukowym Latour wskazuje na trzy istotne elementy. Pierwszym z nich jest przekraczanie granicy i towarzysząca mu funkcja poznawcza. Laboratorium to miejsce, w którym spotyka się poziom praktyczny i teoretyczny. Znoszona jest granica między wnętrzem a zewnątrz. W przypadku analizowanego przez francuskiego badacza laboratorium Pasteura do prowadzenia badań niezbędne było wydzielenie

7 A. Rottermund, *Nowy kształt instytucji muzealnej*, „Rocznik Lubuski”, 2015, t. 31, cz. 1, s. 11.

8 Por. np. B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 91-98.

specjalnej przestrzeni, znajdującej się jednak w obrębie miejsca, któremu poświęcone były prace laboratoryjne: „Nie ma dwóch bardziej sobie obcych miejsc niż brudny, śmierdzący, hałaśliwy, zdezorganizowany XIX-wieczny folwark zwierzęcy i obsesyjnie czyste laboratorium Pasteura”⁹. Ostra granica między tymi przestrzeniami jest demontowana już przez samo to, że fragment „zewnątrza” jest przedmiotem analizy we „wnętrzu”, ale też – szerzej – m.in. poprzez nawiązywanie krótkich połączeń między pozornie odizolowanym pomieszczeniem laboratoryjnym a „resztą świata”. Jak zauważa Latour, „zainteresowanie (*interest*)¹⁰ ludzi z zewnątrz eksperymentami laboratoryjnymi nie jest czymś danym, stanowi ono rezultat zabiegów Pasteura, polegających na pozyskiwaniu i przyłączaniu tych ludzi¹¹”. Przy czym owo zainteresowanie czy interesy były rezultatem, nie zaś przyczyną wysiłków Pasteura „polegających na translacji ich pragnień i w nich przez niego pragnień wywoływanych. *A priori* nie mieli oni żadnego powodu do zainteresowania, ale Pasteur dał im ich mnóstwo”¹².

Drugim ważnym aspektem laboratorium jest zmiana skal i poziomów. Praca w mikroskali daje możliwość doskonalenia narzędzi i wypróbowywania rozwiązań, przede wszystkim zaś pozwala na popełnianie błędów. Efekt pracy prezentowany „reszcie świata” – „udany eksperyment” – nie byłby możliwy, gdyby nie pomyłki, na które pozwala wnętrze laboratorium. Latour podkreśla: „Tam, gdzie inni ponoszą porażkę ze względu na zbyt dużą skalę, Pasteur odnosi sukces, ponieważ pracuje w małej skali”¹³. Co istotne, wyodrębnienie pojedynczego elementu – w przypadku Pasteura np. bakterii – sprawia, że w laboratorium czynnik niewidzialny staje się widzialny nie tylko ze względu na dosłowne powiększenie ze skali mikro, ale przede wszystkim poprzez wyodrębnienie ze środowiska, w którym o widzialność konkuruje z innymi czynnikami. Seria przemieszczeń i zmian skali, w której translacja z mikro do makro zostaje uznana za ekwiwalentną, stanowi źródło innowacji¹⁴.

Wreszcie, trzeci element – charakterystyczny dla latourowskich laboratoriów proces tworzenia inskrypcji¹⁵, szczególnego rodzaju tekstów ułatwiających innym wydanie sądu na podstawie zmysłów, niejako przekładających świat materialny na język czy dyskurs. Techniki inskrypcyjne prowadzą z kolei do konstruowania czy fabrykowania faktów w sztucznie stworzonych ku temu warunkach.

W ten sposób rozumiane laboratorium jest miejscem, dzięki któremu – parafrazując wnioski Latoura – garstka ludzi może zdobyć siłę, którą można

9 B. Latour, *Dajcie mi laboratorium, a poruszę świat*, przeł. K. Arbiszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie”, 2009, z. 1-2, s. 168.

10 K. Arbiszewski podkreśla w swoim przekładzie, że w ang. *interest* zawiera się dwuznaczność: interesu i zainteresowania.

11 Por. B. Latour, *Dajcie mi laboratorium...*, dz. cyt., s. 186.

12 Tamże, s. 166.

13 Tamże, s. 171.

14 Por. tamże, s. 177.

15 Tamże, s. 166.

określić jako polityczną w specyficznym rozumieniu. Nie chodzi tu o dominację, a o możliwość wpływu na budowanie wspólnoty, sposób kształtowania życia w społeczeństwie, w którym *de facto* wszyscy uczestniczymy. Na zasadzie dźwigni, wchodząc do laboratoriów i dokonując prób nad określoną treścią, niewielka grupa ludzi jest w stanie zmienić inne miejsca, a nawet konstrukcję społeczeństwa. Pasteur i jego kilku współpracowników nie było w stanie stawić czoła problemowi węgla, wędrując po całej Francji i gromadząc szczegółową wiedzę o gospodarstwach, hodowcach, zwierzętach i lokalnej specyfice. „Jedynym miejscem, gdzie okazali się zdolnymi i dobrymi pracownikami, było ich laboratorium”¹⁶.

„Mikrowystawa”, „metawystawa”

Przykładając powyższy model laboratorium do Sali jednego eksponatu, można wskazać cechy wspólne. Wystawa ta jest miejscem specjalnie wydzielonym w przestrzeni Muzeum Woli, o narzuconym rygorze (stworzonych, ścisłych warunkach ekspozycji), poziom praktyczny spotyka się w nim z teoretycznym, a pojedynczy przedmiot – niczym pałeczka bakterii – zostaje wyodrębniony, po pierwsze, z całej kolekcji, po drugie – z bytowania w zewnętrznym świecie pełnym przedmiotów, w którym rzeczy muszą między sobą rywalizować o uwagę, przez co stają się niewidzialne. Takie zróżnicowanie skali pozwala przyjrzeć się dokładnie, wziąć „pod lupę” eksponat. Dosłownie, bo w Sali pojawiała się lupa jako pomoc w zapoznawaniu się z obiektami (np. planem Warszawy, negatywami „Krisa” Brauna). Ta gotowa do użycia ekstensja oka miała służyć mocniejszemu nakierowaniu percepcji zwiedzającego na pojedynczy przedmiot, zachęcać do studiowania z uwagą, szczegółowo i długo. Taki gest wystawienniczy skracał dystans między oglądającym a obiektem – wciąż pozostającym, ze względów konserwatorskich, poza możliwością poznania dotykowego. Jednak „wzięcie pod lupę” można rozumieć szerzej i na wyższym poziomie jako wyodrębnienie rzeczy, pomagające w rozważeniu jej statusu i naszych z nią relacji. Muzealne laboratorium mogłoby więc być miejscem, w którym niewidzialne staje się widzialne. Pojedyncza *rzecz* wyodrębniona, po pierwsze, z „zewnątrza”, po drugie – ze zbioru, kolekcji, zamienia się w zapisany ślad możliwy do odczytania. Niebagatelne jest to, co zawiera inskrypcja i w jaki sposób jest skonstruowana, a dalej – jak skonstruowana jest wystawa. Jak wiadomo, współczesne muzea, uznając mnemoniczne znaczenie rzeczy, opisując je i czyniąc materialnymi nośnikami pamięci, „reprezentują najwyższy poziom technik inskrypcyjnych”¹⁷.

Sala jednego eksponatu daje możliwość konstruowania rozmaitych inskrypcji i sprawdzania ich w praktyce, poddawania próbom i refleksji tego, jak i jakie inskrypcje umieszczać na wystawie, czemu mają one służyć i co

16 Tamże, s. 186.

17 B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, dz. cyt., s. 195.

przekazywać. Jak można stwierdzić na podstawie dotychczasowych doświadczeń w Sali, każdy przedmiot odkrywa wielość wątków i możliwości opisu, a dokonane wybory kuratorskie – decyzje opisanego go w ten, a nie inny sposób – pociągają za sobą pytania o to, co nie zostało zawarte w inskrypcji, co zostało pominięte oraz jakie towarzyszyły temu motywacje, przyczyny. „Mikrowystawa” pokazuje potrzebę dopowiadania wątków, rozwijania zawartych treści, potrzebę obecna zarówno w gronie muzealników, dokonujących takich decyzji, jak i w gronie zwiedzających. Może to wskazywać na niewystarczająco wypełnioną funkcję samych inskrypcji, lecz i na to, że współczesna wystawa w publicznym muzeum jest czymś więcej lub czym innym niż eksponowanie przedmiotów. To miejsce spotkania i dyskusji, mające służyć różnorodnym grupom społecznym. W tym sensie przedmiot jest w nim nie tyle czy nie tylko artefaktem lub medium (nośnikiem), ale narzędziem służącym socjalizacji, gromadzeniu się wokół i podejmowaniu komunikacji nie w wąskim gronie specjalistów, ale w gronie jak najszerszym i niewykluczającym żadnych potencjalnych odbiorców – gości muzeum.

Muzealne laboratorium może być zatem polem do eksperymentów na eksponacie, wystawie oraz na praktyce muzealniczej. W pierwszym przypadku interesujące mogłoby być włączenie do analizy danego przedmiotu i jego funkcjonowania w kontekście kulturowym, z którego został wyrwany (i którego ma być metonimią), refleksji o obecnym statusie tego i innych przedmiotów, a więc naświetlenie go jako elementu obiegu dóbr, tego, w jaki sposób podmioty wchodziły i wchodzi w posiadanie przedmiotów. Byłaby to refleksja dotycząca zarówno obecnej kultury, jak i samego muzealnictwa – tego, jak zmienia się leżący u jego podstaw sposób kształtowania tożsamości, kulturowej i indywidualnej. XIX-wieczna koncepcja muzeum, związana z kolekcjonowaniem, łączy się z ideałem osoby jako posiadacza, wywodzonym z kultury mieszczańskiej czy, przez takich badaczy, jak C.B. Macpherson, z zachodniego indywidualizmu¹⁸. Jak zauważył Clifford

wyobrażenie, że [...] zbieranie łączy się z gromadzeniem dóbr, idea, że tożsamość jest rodzajem bogactwa (pod postacią przedmiotów, wiedzy, wspomnień, doświadczeń), z pewnością nie jest uniwersalne.

Przykładem z innego kręgu kulturowego są dla niego opisywani przez C.B. Macphersona melanezyjczy „wielcy ludzie”, których indywidualne gromadzenie dóbr nie jest związane z chęcią posiadania, lecz chęcią oddawania ich, redystrybucji. „Na Zachodzie jednak kolekcjonowanie od dawna służy rozwijaniu «ja» posiadacza, kultury i autentyzmu posiadania”¹⁹.

Współcześnie w kulturze zachodniej, także w Polsce, gdzie obecne są napięcie pomiędzy nadmiarem a niedoborem, gospodarcze nierówności, włąp-

18 Por. J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, w: tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. J. Iracka, Warszawa 2000.

19 Tamże, s. 242.

liwości dotyczące właściwej dystrybucji dóbr, pytania o ideał kształtowania tożsamości są jak najbardziej zasadne. A muzeum jako miejsce zajmujące się kulturą materialną i kształtujące postawy wobec niej powinno stawiać pytania o ten ideał i kształtować postawy krytyczne.

Z kolei eksperymenty na wystawie w muzealnym laboratorium mogłyby dotyczyć m.in. relacji przestrzennych. Obecne rozwiązanie Sali jednego eksponatu – ekspozytor łatwy w przebudowie, ale umieszczony w stałym miejscu – nie pozwala na badanie ich w szerszym zakresie. Jednak i to rozwiązanie przynosi ciekawe rozpoznanie: gdy na „ohtarzowym” ekspozytorze pojawia się przedmiot „wartościowy”, na przykład zaprojektowana przez cenioną artystkę cukiernica, łatwiej przychodzi się na taką sytuację zgodzić zarówno zwiedzającym, jak i samym muzealnikiem, niż kiedy obiektem staje się papierowa torebka na zakupy, której bliżej do odpadu, śmiecia. Tak jakby stworzenie sytuacji wystawienniczej przypominającej przestrzeń sakralną ujawniało przyzwyczajenia percepcyjne społeczeństwa (i jakby aktualne było napięcie z lat, z których te przedmioty pochodzą – epoki Wielkiej Awangardy i Duchampowskiego gestu wystawienia *Fontanny*). Na pytanie, czy to tak a nie inaczej skonstruowana przestrzeń ujawnia powyższą kontrowersję, odpowiedzi szukać można w obrębie proksemiki. Według Edwarda T. Halla przestrzeń stanowi szczególny wytwór kultury, zaś struktura świata percepcyjnego jest funkcją nie tylko kultury, lecz również funkcją więzi społecznych, aktywności i emocji. Ludzie pochodzący z różnych kultur często więc źle interpretują zachowanie innych, ich wzajemne związki, ich posunięcia i emocje. Prowadzi to do wrażenia obcości w kontaktach i do wypaczonych sposobów porozumiewania się²⁰.

Amerykański badacz wskazuje na konieczność brania pod uwagę przez architektów i projektantów, a więc osób zajmujących się kształtowaniem przestrzeni, rozumienia ludzkich potrzeb i wiedzy o istnieniu licznych światów postrzeniowych. Swoje rozważania odnosi do społeczeństw znanych ze znacznych różnic kulturowych, jednak w moim przeświadczeniu warto brać pod uwagę owe potrzeby i wiedzę również w środowisku mniej heterogenicznym kulturowo niż Stany Zjednoczone, czy też nie tylko ze względu na te różnice. Chodzi mi o pokoleniowe zmiany w postrzeganiu, kształtowane przez rozwój ekstensji. Inne jest postrzeganie świata przez ludzi ukształtowanych w czasach, gdy dominującymi mediami były druk, słowo mówione (w tym radio), inne – gdy była nim telewizja, inne – gdy stały się nimi internet, komputer, telefon komórkowy z, wreszcie, dotykowym ekranem. Zainteresowanie i przekazanie tak zróżnicowanej grupie odbiorców treści w muzeum musi wiązać się z rozumieniem wykorzystywanych mediów – tego, dlaczego i po co tego, a nie innego medium właśnie używać. Hall zauważa też, i warto o tym pamiętać, że percepcja przestrzeni to kwestia nie tylko tego, co może być postrzeżone, lecz również tego, co może być pominięte. Ludzie urodzeni w róż-

20 E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówna, Warszawa 1997, s. 231.

nych kulturach uczą się (nie wiedząc o tym) już jako dzieci pomijać informacje jednego rodzaju i zwracać baczną uwagę na inne. Owe wzorce percepcyjne, raz ustalone, utrwalają się na całe życie²¹.

To zagadnienie łączy się z pytaniem o włączanie do wystaw bądź wyłączenie z nich „nowych mediów”. Jedno z wielu pytań, na które trudno jest odpowiadać bez przełożenia na doświadczenia w praktyce. Sala jednego eksponatu, będąca laboratorium wystawy muzealnej, mogłaby być właśnie okazją do szukania odpowiedzi, wypracowywania własnych rozwiązań wystawienniczych. Niektóre z tych pytań starałam się wskazać w tekście. Zwracam szczególną uwagę na te dotyczące polityczności muzeum (zasadne zwłaszcza w muzeum historycznym). Jeśli rozumieć politykę w tym sensie, jaki przywołałam – jako wspólne kształtowanie życia społecznego, odpowiedź będzie pozytywna, to znaczy – nie jest możliwe odcięcie się od polityki.

Warto pamiętać o tej perspektywie, rozważając, jakie funkcje pełnić ma wielkomiejskie muzeum i jego lokalne oddziały. Czy muzeum, jako miejsce zajmujące się dziedzictwem materialnym, może mieć wpływ na kształtowanie innych postaw wobec dóbr niż gromadzenie służące budowaniu tożsamości? Czy miejskie muzeum ma eksponować mieszczańskość i związaną z nią ideę osoby jako posiadacza, jednostki otoczonej dobrami²², czy raczej odnosić się do niej krytycznie i być miejscem wymiany (zasobów, wiedzy), a jeśli to drugie – jak muzeum takim miejscem uczynić? Czy wśród funkcji instytucji zajmującej się dobrami materialnymi nie powinna znaleźć się taka, którą hasłowo można by określić mianem „ekologicznej”? Oraz ważne zwłaszcza w mieście funkcje kształtujące postawy tolerancji, dbające o zachowanie różnorodności? To podsumowanie i zarazem otwarcie zagadnień, które mogłyby zostać podjęte w przyszłości w Sali jednego eksponatu, jest zarazem postulatem tworzenia wystawy poszukującej, która jest skonstruowana w taki sposób, aby wyrażać stosunek do historii, do obiektu, do samego muzeum, wypróbowywać różne sposoby takich konstrukcji. I której główną rolą jest nieustanne stawianie pytań, badanie i sprawdzanie.

21 Tamże, s. 63.

22 J. Clifford, *O kolekcjonowaniu...*, dz. cyt., s. 241.

Museum exhibition as a laboratory

In 2014, the Museum of Wola launched a project called One Exhibit Room – space in which a single item of the Museum of Warsaw collections is displayed at a time. Conceived, to some extent, as an experiment, the project is aimed at exploring the role of the exhibit in the contemporary museum, providing also scope for testing a variety of museum and educational solutions put forward by the project team. Another objective is to identify what the “new museum” is supposed to be like. The article is a theoretical complement to the exhibition while it also addresses the issue whether the space in question can become a laboratory. The idea of the laboratory, based on Bruno Latour’s research, presupposes continual analysis, testing solutions and asking questions such as ones regarding what the adequate museum practice in a municipal institution is today, as well as what its political and social functions are.