

Ewa Klekot

MIKROKOSMOS

W oczach kolekcjonera, pisał Walter Benjamin, który był nie tylko myślicielem, lecz także zapalonym zbieraczem, „każdy przedmiot nosi w sobie cały konkretny i uporządkowany świat. Uporządkowany wszelako według zdumiewających, ba, dla profana wręcz niezrozumiałych zależności i związków, mających się do potocznych sposobów porządkowania i systematyzacji rzeczy mniej więcej tak, jak porządek słów w leksykonie ma się do ich porządku naturalnego”¹. Relacja między kolekcjonerem a rzeczą opiera się więc, zdaniem Benjamina, na denaturalizacji związków, w jakie rzecz się zdążyła wpisać w ciągu swego dotychczasowego istnienia, ponieważ „kolekcjoner wyzwała przedmiot z jego uwikłań funkcjonalnych”. W związku z tym życie rzeczy w kolekcji znacząco odbiega od ich biografii poprzedzającej włączenie do zbiorów. Muzeum zinstytucjonalizowało takie rozumienie kolekcji, równocześnie obsadzając w roli kolekcjonera całe wspólnoty. Cechą opisywanej przez Benjamina relacji między zbieraczem a rzeczą jest nie tylko nieużyteczność czy też afunkcjonalność przedmiotu kolekcjonerskiego, która stanowi konsekwencję dokonującego się w kolekcji *od-użytecznienia* (czy może *de-fukcjonalizacji*), ale także fragmentaryczność tego, co do kolekcji trafia. Kondycja fragmentu, właściwa każdej rzeczy wchodzącej w skład kolekcji, wynika dla Benjamina z totalności projektu uporządkowania, który zbieraczowi przyświeca: „kolekcjoner najpierw poruszony jest do żywego

1 W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 234–235.

zamętem i rozproszeniem, w jakim znajdują się rzeczy tego świata. [...] przecież jego zbiór nigdy nie jest kompletny; gdyby brakowało mu tylko jednego okazu, i tak wszystko, co dotąd zgromadził, byłoby fragmentaryczne”². Nieco inaczej natomiast rozumie genezę tej fragmentaryczności Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Kondycja fragmentu jest dla niej pochodną nieuchronnej reliktowości rzeczy oraz relacji *reprezentacji* łączącej rzecz i kolekcjonera: „Czy mamy wystawić filiżankę ze spodeczkiem, herbatą, śmietanką i cukrem? Łyżeczką, serwetką, obrusem, stołem i krzesłem, dywanem? Gdzie zrobić cięcie? [...] fragmenty to nie tylko konieczność, z której czynimy cnotę, zmienne koleje historii czy reakcja na ograniczenia naszej zdolności, by pomieścić w domu cały świat. My wytwarzamy fragmenty”³. Metonimia, która stanowi podstawę reprezentacji konstruowanej za pomocą obiektu wchodzącego w skład kolekcji, skazuje tę reprezentację na fragmentaryczność, bo obiekt zawsze pozostaje częścią jakiegoś większego świata, z którego został wyrwany przez kolekcjonera. W ten sposób rzecz w kolekcji można rozumieć jako fragment jakiegoś świata uobecniający się w przestrzeni kolekcjonera. Średniowieczne skarbcze także są pełne fragmentów: w inwentarzu opactwa Saint-Denis sporządzonym na początku XVI wieku figuruje „bezskrzydły, bezgłowy anioł w szkatule razem z grzebieniem i kilkoma guzikami” oraz przechowywane w szafie skrzydła pozostałe po dwóch aniołach, które niegdyś zdobiły relikwiarz zawierający ramię św. Benedykta⁴. Nie są to jednak rzeczy uwikłane w relację reprezentacji jakiegoś minionego świata, lecz materiał do budowy kolejnych światów; skarbiec to „składnica kawałków przechowywanych do wykorzystania w przyszłości”⁵.

Inwentarz, czyli mieć

Zbieranie tego, co wykracza poza zaspokojenie bieżących potrzeb, i ukrywanie zasobów w jednym bądź wielu miejscach jest zjawiskiem dość powszechnym w królestwie zwierząt; jeśli dodać do tego magazynowanie zapasów w obrębie własnego ciała, łatwo dojść do wniosku, że taki wyraz troski o przyszłość jest po prostu nieodłączną częścią życia w każdej jego formie. Gromadzenie można by więc uznać za rodzaj gwarancji bezpieczeństwa, której życie samo sobie udziela. Czy dlatego słabnące życie gromadzi bez opamiętania? „Potrzeba gromadzenia to jeden z symptomów zapowiadających śmierć, zarówno co się tyczy jednostek, jak i społeczeństw”, pisał Paul Morand cytowany przez Benjaminą w rozważaniach dotyczących kolekcji⁶. Zbieranie jako przeciwieństwo tworzenia, a właściwie przetwarzania zapasów na materię życia; akumulacja

2 Tamże, s. 239.

3 B. Kirshenblatt-Gimblett, *Przedmioty etnografii*, tłum. E. Klekot, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 2016, nr 3, s. 31–31.

4 E. Inglis, *Expertise, Artifacts, and Time in the 1534 Inventory of St-Denis Treasury*, „Art Bulletin”, 2016, t. 97, nr 1, s. 25–26.

5 Tamże.

6 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 236.

rzeczy czy substancji niedających się przetworzyć. Czy – jak chce Morand – kolekcja może być zapowiedzią śmierci, jak na przykład zawartość kartonowego pudełka opatrzonego napisem „Kawałki sznurka nienadające się do niczego”⁷? Przecież rzeczy w tym pudełku, także wyratowane z „zamętu i rozproszenia”, wyłączone są z chaosu, zgromadzone i opisane w ramach jednej kategorii – kategorii rzeczy doskonale niefunkcjonalnych. Problem z zawartością pudełka polega na tym, że nie ma ona potencjału funkcjonalności. Filiżanka, spodek czy łyżeczka – choć w kolekcji są pozbawione funkcjonalności, zachowują jej potencjał, czyli po wyłączeniu z kolekcji do czegoś by się nadawały, choćby nawet ich użycie miało być dla kolekcjonera świętokradztwem. Zawartość pudełka, która po wyłączeniu z kolekcji nie nadawałaby się do niczego, każe myśleć nie tyle o trosce o przyszłość, ile o lęku przed rozstaniem z przeszłością.

W kontekście Benjaminowskiego „wyzwolenia przedmiotu z uwikłań funkcjonalnych” pudełko z kawałkami sznurka, które się do niczego nie nadają – rzeczami par excellence afunkcjonalnymi, pozbawionymi użyteczności jeszcze *przed* włączeniem do kolekcji – kluczowy staje się moment *defunkcjonalizacji* i jego autor. Sytuacja, w której użyteczność (rozumiana jako wartość) zostaje zastąpiona przez wartość kolekcjonerską, wymaga, żeby każdy przedmiot kolekcjonerski posiadał jakiś potencjał użyteczności – jeśli nie aktualny, to miniony lub wyobrażony. I żeby z tego potencjału można było zrezygnować na korzyść wartości kolekcjonerskiej wytwarzanej przez kontekst kolekcji, który znajduje odbicie w zawartości inwentarza. Benjaminowski zbieracz „podejmuje trud Syzyfa, usiłując poprzez posiadane rzeczy odrzec je [przedmioty] z cech towaru. [...] z upodobaniem kreuje świat nie tylko odległy i umarły, lecz zarazem lepszy; świat, w którym człowiek wprawdzie nadal nie ma tego, czego mu trzeba, rzeczy jednak wolne są już od przymusu użyteczności”⁸. Opatrzona podpisem pudełko unaocznia zamknięty charakter kategorii klasyfikacyjnych zbioru: nie można włożyć tej samej rzeczy do dwóch różnych pudełek. W swoim świecie kolekcjoner sam rozróżnia rzeczy i je nazywa. Kolejnym krokiem utrwalającym jego władzę nad rzeczywistością kolekcji jest jej inwentaryzacja. Przegląd zbiorów jest z pewnością najlepszym sposobem kontroli stanu posiadania, jednak przy większej kolekcji bardzo czasochłonnym, a jeśli przy tym właściciel nie strzeże swoich skarbów sam, to spis inwentarzowy staje się źródłem wiedzy o własnym bogactwie i potwierdzeniem posiadania. W 1304 roku Karol Andegaweński, dobroczyńca bazyliki św. Mikołaja w Bari, zażądał, by *thesaurarius* tej świątyni systematycznie sporządzał w czterech egzemplarzach spis rzeczy pod swoją opieką, a kolejne pokolenia skarbników czyniły zadość królewskiemu żądaniu aż do XIX wieku⁹. Jednak, jak pisze amerykański mediewista Erik Inglis, autorzy inwentarzy – niezależnie od tego, czy byli nimi duchowni, czy zatrudniani do pomocy przy ocenie

7 Tamże.

8 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 52.

9 Brooks Emmons Levy, *The Oldest Inventory of St. Nicholas of Bari*, „Traditio”, 1965, t. 21, s. 363–381; najstarszy inwentarz stanu posiadania tej bazyliki (ufundowanej w 1087 r.) pochodzi z pierwszej połowy XII w.

wartości precjozów złotnicy – dokumentując zachodzące w rzeczach zmiany, „wiedzieli, że nie wchodzi się dwa razy do tego samego skarbcza”¹⁰. Inwentarz skarbcza potwierdzał materialną kruchość stanu posiadania. Zupełnie inaczej natomiast było, gdy zawartość skarbcza stawała się przedmiotem reprezentacji. Na obrazie przedstawiającym *Mszę św. Idziego*, który powstał około 1500 roku, skarby opactwa Saint-Denis lśnią pełnym blaskiem i wyglądają zupełnie inaczej, niż można by sądzić o ich stanie na podstawie opisu zawartego w inwentarzu z 1505 roku. W iluminowanym przez Hansa Mielicha inwentarzu kosztowności bawarskiej księżnej Anny, który powstał w latach 1552–1555, klejnoty ukazane zostały w pełnej krasie na całostronicowych ilustracjach, w dekoracyjnych kartuszach, na tłach wzbogaconych arabeskami i wiciami roślinnymi¹¹. Także na popularnych w XVI i XVII wieku obrazach ukazujących gabinety sztuki czy gabinety osobliwości, stanowiących malarskie przedstawienia starannie zaaranżowanych najcenniejszych w kolekcji obiektów, rzeczy ukazane są w doskonałym stanie i ze szczegółowością, która umożliwia rozpoznanie eksponatów będących współcześnie w zbiorach muzealnych.

Ambiwalencja kolekcji polega na tym, że choć włączenie rzeczy do zbiorów wymaga, by odebrać jej funkcjonalność, to równocześnie właśnie potencjał funkcjonalności umożliwia jej nazwanie. Rzeczy w inwentarzu noszą nazwy odwołujące się do ich funkcjonalności poza kolekcją i nazwa pozostaje najczęściej ostatnim śladem ich użytkowania. Wpisy do inwentarza kolekcji czy zbiorów przypominają często zapisy rodem z Ellis Island: inwentaryzator zapisuje nazwę rzeczy wedle ortografii swego języka i kategorii narzuconych przez rubryki rejestru. Nadane w inwentarzu nazwy i kategoryzacje na długo potem determinują los rzeczy. Inwentarz nie tylko stwierdza stan posiadania, ale przede wszystkim określa jego przedmiot. Zamiana zawartości skarbcza na żywą gotówkę była tym łatwiejsza, że w inwentarzach średniowiecznych i wczesnonowożytnych zbiorów drogocенności stosowano kategorie funkcjonalne, takie jak „klejnoty” czy „zastawa”. I choć zamknięcie rzeczy w skarbcu odbierało jej funkcjonalność, to w potrzebie można było złotą czy srebrną zastawę władcy przekazać do mennicy, a wyrwane z korony perły – skarbnikowi „na zapłatę niektórych kaftanów i klejnotów, które wykonano dla Króla na jego podróż do Saint-Omer, gdzie miał być osobiście król Anglii”¹². Dopóki jednak rzecz znajduje się w skarbcu, a jej funkcjonalność pozostaje w zawieszeniu, jest zapasem, naddatkiem, na którym opiera się ranga właściciela skarbcza. Konstruowanie pozycji społecznej za pomocą skarbcza z jednej strony wymaga jego niedostępności, ale z drugiej – demonstracji części zawartości. Wystawienie skarbów na widok publiczny to jeden ze sposobów budowania rangi za pomocą nadwyżki. Innym jest ich rozdanie; jeszcze innym – publiczne niszczenie, które jest jednym z wariantów

10 E. Inglis, *Expertise...*, s. 15.

11 Bawarska Biblioteka Krajowa, sygn. Cod. icon. 429, w wersji cyfrowej dostępna w World Digital Library pod <https://www.wdl.org/en/item/4104/> [dostęp: 11 XII 2017].

12 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996, s. 29.

potlacz; inna jego forma to rozdawanie całości lub większości posiadanych rzeczy. Brytyjska antropolożka Sahron Macdonald nazwała potlacz „kolekcjonowaniem *au rebours*”¹³, a gromadzenie, którego sensem jest pokazowe rozpraszanie tego, co wcześniej zebrane, pobudzało wyobraźnię zachodnich myślicieli marzących o wyzwoleniu z pęt kapitalistycznej akumulacji. „Autentyczny zbytek wymaga doskonałej pogardy bogactw”, pisał zafascynowany potlaczem Georges Bataille, a „obecne formy bogactwa rozkładają i ośmieszają człowieczeństwo tych, którzy uważają się za posiadaczy dóbr”¹⁴.

Wystawa, czyli widzieć

Współczesne muzea, podobnie jak dawne skarbcze, pokazują najczęściej jedynie niewielką część swych zbiorów. Od czasu utworzenia w XIII wieku skarbcza weneckiej bazyliki świętego Marka aż do upadku Najjaśniejszej Republiki pod koniec wieku XVIII jego zawartość była prezentowana pięciokrotnie w ciągu roku na głównym ołtarzu; wyjątkowo otwierano go też dla zagranicznych osobistości. Przez większość czasu był jednak dla publiczności zamknięty, pełniąc funkcję składu cennych przedmiotów, które „jako relikwie lub insygnia władzy musiały być eksponowane przede wszystkim w ramach ceremonii kościelnych i politycznych”¹⁵. Przed zawartością skarbcza umieszczoną na ołtarzu tłum defilował jak turyści w Luwrze przed *Moną Lisą* – w nieprzerwanym pochodzie, bez możliwości zatrzymania, napawając się samą obecnością skarbu. W oglądaniu skarbu nie chodzi o uważną analizę, lecz o olśnienie.

Bywały też okoliczności, gdy same skarby szły w pochodzie, niesione w kondukcje pogrzebowym władcy¹⁶. Podczas gigantycznej parady 9 i 10 thermidora VI roku Republiki (27 i 28 lipca 1798), w rocznicę obalenia Robespierre’a i końca Terroru, obchodzoną jako Święto Wolności, zdobyte przez francuską armię niezliczone „skarby nauki i sztuki” przesuwały się na czterdziestu pięciu udekorowanych trójbarwnymi flagami oraz girlandami z dębowych liści platformach i wozach przed oczami tłumnie zgromadzonego na Polu Marsowym „ludu Republiki”¹⁷. Ze względu na kruchość dzieł niemal cały transport „skarbów nauki i sztuki” paradował zapakowany w skrzynie opatrzone okolicznościowymi hasłami¹⁸ – wyjątek stanowiły cztery odlane z brązu tak zwane Rumaki Lizypa, zdjęte z fasady weneckiej bazyliki świętego Marka. W ten sposób lud Republiki, nowy zbiorowy kolekcjoner, zyskiwał przywilej oglądania skarbów, na co dzień zastrzeżony dla właścicieli i znawców.

13 S. Macdonald, *Collecting Practices*, w: S. Macdonald red., *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Publishers Ltd. 2011, s. 81.

14 G. Bataille, *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Warszawa 2002, s. 86.

15 K. Pomian, *Zbieracze...*, s. 320.

16 Tamże, s. 30.

17 A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley-Los Angeles 1994, s. 121-123.

18 Wóz wiozący skrzynie z posągami Apolla Belwederskiego i Klio opatrzone był napisem: „Oba będą powtarzać opowieść o naszych bitwach i naszych zwycięstwach”, a wozy wiozące skrzynie z obrazami poprzedzał napis: „Artyści, pędźcie! Przybyli wasi mistrzowie!” (A. McClellan, *Inventing...*, s. 123).

Nowoczesne kolekcje „kultury ciekawości”, jak praktyki, do których należało tworzenie *Wunder-* i *Kunstkammer*, nazwał Krzysztof Pomian, były własnością tych, którzy mieli środki materialne pozwalające na ich gromadzenie, wystarczająco rozległe stosunki handlowe, by nabywać do zbiorów rzeczy wyjątkowo piękne czy niezwykle, a także mogli korzystać z pomocy wykwalifikowanych ekspertów od starożytności, historii naturalnej i sztuki. Profesjonalizacja wiedzy o obiektach kolekcjonerskich łączyła się z ich przedstawianiem, opisywaniem, tworzeniem taksonomii i systemów oceny ich wartości. Przywilej oglądania zbiorów mieli, poza właścicielem oraz równymi mu majątkiem i urodzeniem, przede wszystkim właśnie profesjonalści; oni sami zresztą byli też nierzadko właścicielami dużych zbiorów, których zawartość wprowadzali do naukowego obiegu dzięki publikacjom. Kolekcje publiczne, które powstawały w drugiej połowie XVIII wieku, czy to dzięki szerszemu udostępnieniu prywatnych zbiorów przez samych właścicieli, czy też – jak w rewolucyjnej Francji – na skutek przejęcia ich majątku przez Republikę, choć z nazwy „narodowe”, nie były bynajmniej ogólnodostępne. Bariere stanowiły przede wszystkim godziny otwarcia, które całkowicie uniemożliwiały ich zwiedzanie klasom pracującym. I choć w pierwszej połowie XIX wieku pojawiały się sugestie, by publiczne muzea otwierać wieczorem i w dni świąteczne, zwyciężała obawa przed „motłochem”, który pojawi się w muzealnych salach „po wódce” i nieodpowiednio ubrany¹⁹. Podejście do zwiedzających z niższych klas pomogła zmienić Wielka Wystawa Światowa 1851 roku, która swój olbrzymi sukces finansowy w dużej mierze zawdzięczała tłumom gości, którzy kupowali tanie bilety na godziny wieczorne. Oglądanie rzeczy uporządkowanych według taksonów i kategorii odzwierciedlających nowoczesny porządek świata wymagało zachowania nowoczesnej dyscypliny ciała – w ten sposób muzeum, demokratyzując przywilej patrzenia na stanowiące kolekcję rzeczy, włączało wszystkich zwiedzających w system oparty na władzy wzroku. Dziewiętnastowieczni autorzy polityk społecznych wręcz uznawali muzea za „narzędzia umożliwiające uruchomienie reformy społecznych form postępowania, czyli modyfikację zewnętrznych, widocznych zachowań w zasadzie niezależnie od wewnętrznych przekształceń natury mentalnej czy kulturowej. Można więc powiedzieć, że muzeum otwarcie traktowało cielesność klas ludowych jako przedmiot swych reformatorskich działań, realizowanych za pomocą rozmaitych fizycznych rutyn i technik ciała, wymagających zmiany norm określających zachowania fizyczne”²⁰, napisał australijski kulturoznawca i muzeolog Tony Bennett, którego zdaniem nowoczesne muzea stanowią jeden ze zworników „kompleksu wystawienniczego” – jednego z nowoczesnych narzędzi dyscypliny społecznej²¹. „Wystawa przekształciła wielogłowy motłoch w uporządkowany tłum: ten zaś stanowił część spektaklu, a zarazem

19 T. Bennett, *The Birth of the Museum*, London–New York 1995, s. 70.

20 Tamże, s. 100.

21 Tamże, zwł. s. 59–88.

przyjemny widok”²²: porządek oglądanych kolekcji odpowiadał uporządkowaniu oglądających je ludzi.

Kontakt z rzeczami w ruchu, podczas parady czy procesji, stwarza zupełnie inną relację niż przyglądanie się nieruchomo leżącym eksponatom, zgromadzonym w jednym miejscu i pogrupowanym zgodnie z założeniami porządkującej je narracji. I choć pierwszy nowożytny traktat o tworzeniu kolekcji, czyli *Inscriptiones vel Tituli Teatri Amplissimi* Samuela Quiccheberga (1565) określał je mianem teatru, to był to teatr bardzo specyficzny, bo aktorzy pozostawali w bezruchu, a widzowie krążyli wokół nich. W rzeczywistości jednak poruszanie się widza w przestrzeni kolekcji miało jeden cel: zajęcie jak najbardziej korzystnej pozycji do obserwacji. Nieruchome, pozostające w spoczynku ciało, w przeciwieństwie do ciała wykonującego fizyczny ruch, zaczęło bowiem w pewnym momencie historycznym łączyć z konkretną – i wysoko ocenianą – postawą intelektualną. Zdaniem osiemnastowiecznych intelektualistów „umysł może odpowiednio funkcjonować tylko w stanie spoczynku, gdy nie targa nim i nie wstrząsa fizyczny ruch jego cielesnej osłony. Dopóki jest w ruchu, znajdując się między jednym punktem obserwacyjnym a drugim, w istocie pozostaje nie w pełni sprawny”²³. Nowoczesny umysł realizujący kartezjańską metodę docierania do wiedzy pewnej działa najlepiej, gdy ciało pozostaje w bezruchu, ponieważ tylko wówczas może bezkarnie ulegać złudzeniu („błędowi Kartezjusza”²⁴), że nie jest częścią tego ciała. Fizyczny ruch cielesnej osłony umysłu osłabiał wszak ostrość tego ostatniego i ograniczał jego zdolności poznawcze. Rozwój środków transportu i ich coraz większa dostępność sprzyjały rozwojowi podróżowania, które miało służyć poznaniu, coraz bardziej ograniczając równocześnie związek fizycznego ruchu ludzkiego ciała z pokonywaniem przestrzeni. W ten sposób uznano, że człowiek zdobywa wiedzę patrząc, podczas gdy jego ciało trwa w bezruchu. Jak napisał brazylijski antropolog Eduardo Viveiros de Castro, „kartezjańskie zerwanie ze średniowieczną scholastyką doprowadziło do radykalnego uproszczenia naszej ontologii, zakładając jedynie istnienie dwóch rzeczy czy też substancji: nierozciągliwej myśli i rozciągliwej materii. To uproszczenie nadal nam towarzyszy. Od niego zaczęła się nowoczesność: od zmasowanego przekształcania pytań ontologicznych w epistemologiczne, czyli kwestie dotyczące reprezentacji”²⁵.

„Należy porzucić koncepcję poznania jako trafnego przedstawienia” napisał w 1979 roku Richard Rorty w książce *Filozofia a zwierciadło natury*²⁶. Zakwestionowanie przez Rorty’ego poznawczej przezroczystości reprezentacji

22 Tamże, s. 72.

23 T. Ingold, *Culture on the Ground: The World Perceived Through the Feet*, „Journal of Material Culture”, 2004, t. 9, nr 3, s. 322.

24 Por. książka portugalskiego neurologa Antonia Damasia pod takim właśnie tytułem.

25 Cyt. za: A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell, *Introduction: Thinking through things*, w: A. Henare, M. Holbraad, S. Wastell red., *Thinking Through Things: Theorizing Artefacts Ethnographically*, London–New York 2007, s. 9.

26 R. Rorty, *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994, s. 11.

w odniesieniu do „realizmu naukowego” i potraktowanie go jako skonwencjonalizowanego (i zdeterminowanego ideologicznie) stylu przedstawiania stworzyło filozoficzną podbudowę krytyki wartości poznawczej przedstawień w ogóle. Z kryzysem reprezentacji musiały się zmierzyć wszystkie dyscypliny naukowe, od przyrodniczych po społeczne i humanistyczne. Próbą wyjścia z przedstawieniowego impasu nowoczesnej epistemologii była w nauce propozycja *realizmu niereprezentacyjnego* [nieprzedstawiającego], o którym pisze Alan Chalmers. „Nie mamy dostępu do opisywanego świata w sposób niezależny od naszych teorii, który umożliwiałyby nam oszacowanie adekwatności tych opisów”²⁷. Termin realizm odnosiłby się zatem wyłącznie do założenia o istnieniu rzeczywistości zewnętrznej wobec reprezentacji, oznaczając równocześnie zerwanie z nowoczesną epistemologią zakładającą poznanie tej rzeczywistości za pomocą adekwatnych przedstawień. Lepsze zrozumienie nie jest więc ani kwestią większej adekwatności przedstawienia, ani też nie łączy się z jego większą prostotą. Sztuka współczesna rozpoznała już jakiś czas temu kwestie reprezentacji i narracyjności, krytyczności i powrotu realnego; pytanie natomiast, na ile rozpoznało ją muzeum? Na ile rzecz w kolekcji muzealnej jest rzeczą, a nie reprezentacją czy też częścią reprezentacji? I czy ten status rzeczy zachowuje na wystawie, która przez samo odwołanie do wzroku uruchamia kulturowo ugruntowane nawyki traktowania obrazu jako reprezentacji?

Katalog, czyli wiedzieć

Wspomniane już dzieło *Inscriptiones vel Tituli Teatri Amplissimi* Samuela Quiccheberga, urodzonego w Antwerpii uczonego humanisty w służbie bawarskiego księcia Albrechta V, zawiera pochwałę pragmatycznych wartości gabinetów osobliwości i zachętę do kolekcjonowania. Pokazuje, jak odpowiedni układ rzeczy w kolekcji i ich prezentacja otwiera drogę do konstruowania wiedzy, przede wszystkim wizualnej, pozwalając równocześnie na rozwijanie języka umożliwiającego włączenie w rozmowę (a także dyskurs w formie pisanej) nowej wiedzy empirycznej. Przywilej spojrzenia prowadzi więc do rozwoju nowych umiejętności dyskursywnych, a konstrukcja materialnego świata jako źródła obiektów kolekcjonerskich – do wypracowania nowych technik poznawczych. Nowożytnie kolekcjonowanie umożliwiała zgromadzenie w jednym miejscu wszystkiego, co właśnie odkryte, i delektowanie się różnorodnością świata. Quiccheberg nie tylko stworzył taksonomię, lecz pokazał przede wszystkim, że łączenie rzeczy w grupy czy przeciwstawianie ich sobie i tworzenie odrębnych taksonów służy konstruowaniu narracji, które z kolei potrafią podnieść wartość poszczególnych obiektów. W ten sposób różnica między skarbcem a kolekcją staje się wyraźnie widoczna: wartość rzeczy wytwarzana jest przez jej kontekst w zbiorach, więc loka-

27 A. Chalmers, *Czym jest to, co zwiemy nauką?*, tłum. A. Chmielewski, Wrocław 1993, s. 205.

lizacja wśród innych obiektów ma kluczowe znaczenie. Jednocześnie jednak siła taksonomii, przełożonej na układ katalogu i przestrzeń muzealnej ekspozycji sprawia, że jej porządek ulega naturalizacji, stając się podstawą do myślenia o rzeczach w kolekcji, a także o innych kolekcjach. Ulega zapomnieniu konwencjonalny charakter porządku, który – by przypomnieć cytowanego już Waltera Benjamina – ma się „do potocznych sposobów porządkowania i systematyzacji rzeczy mniej więcej tak, jak porządek słów w leksykonie ma się do ich porządku naturalnego”²⁸, a narracja porządkująca kolekcję zaczyna służyć do porządkowania świata. Dopiero zakwestionowanie obowiązujących porządków taksonomicznych i zasad porządkowania kolekcji – jak na przykład rozmieszczenie eksponatów na wystawie w porządku alfabetycznym²⁹ – uświadamia ich konwencjonalny charakter.

Katalog muzealny ma postać fiszek lub kart (a współcześnie rekordów), które można wyjmować, przekładać i grupować – słowem porządkować na różne sposoby na podstawie różnic i podobieństw; inwentarz to księga, której porządek odpowiada chronologii powiększania kolekcji. Katalog dzięki możliwości stałego uzupełniania kart służy gromadzeniu jak największej ilości danych o przedmiocie – przede wszystkim o jego biografii z czasów przed pojawieniem się w kolekcji; odnotowuje też ważne wydarzenia z jego muzealnego życiorysu: wystawy, wypożyczenia, konserwacje, publikacje. Rubryki i pola kart/rekordów katalogowych to narzędzie wytwarzania wiedzy, tym sprawniejsze, im lepszy system wyszukiwania danych, uporządkowanych w hierarchiczne drzewa kategorii. Inwentarz identyfikuje przedmiot i potwierdza jego własność; katalog ma służyć jego poznaniu. Równocześnie jednak jest narzędziem abstrakcji – dzięki niemu można poznać rzecz bez bezpośredniego z nią kontaktu, ponieważ katalog – w przeciwieństwie do inwentarza – nie jest pomocą przy sprawdzaniu stanu posiadania, kiedy zapisy inwentarza konfrontowane są bezpośrednio z rzeczą, której dotyczą. Stosunkowo niewielu użytkowników katalogu – nie mówiąc o czytelnikach katalogów drukowanych czy dostępnych w internecie – konfrontuje wiedzę z niego pozyskaną z samym obiektem. Mało kto zwiedza wystawę z ciężkim katalogiem w dłoni, a jeszcze mniej osób korzysta z przywileju osobistego kontaktu z obiektem, który nie znalazł się na wystawie; zresztą przeważająca część publiczności z katalogów bezpośrednio nie korzysta, lecz konstruuje swoją wiedzę o obiektach na podstawie umieszczonych w ich sąsiedztwie podpisów. Ich zawartość, czytelność i sposób rozmieszczenia nie tylko odzwierciedlają taksonomiczny porządek rządzący konkretną kolekcją, ale też stosunek ich autorów do własnej wiedzy oraz funkcji kolekcji. Niezależnie jednak od rodzaju i ilości informacji w podpisach, przez samo ich umieszczenie muzeum zachęca publiczność do przyjęcia postawy kolekcjonera wiedzy, oczywiście tej skonstruowanej wedle wypracowanego przez nie porządku wiedzy katalogowej.

28 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 235.

29 W 1990 r. zrobił to ze zbiorami etnograficznymi Muzeum Marischal w Aberdeen Charles Hunt (por. S. Macdonald, *Collecting...*, s. 92-93).

Jednak wiedza katalogowa nie może w pełni zadowolić prawdziwego kolekcjonera. Po pierwsze, zdaje sobie on sprawę z konwencjonalności własnych taksonomii; po drugie „kolekcjonerzy to ludzie z rozwiniętym instynktem dotyku. [...] Wystarczy przypatrzeć się zbieraczowi manipulującemu przedmiotami w swej witrynie. Ledwie tylko weźmie któryś z nich do ręki, a już jakby doznał od niego inspiracji; wygląda jak mag spoglądający przez niego w jakąś ogromną dal”³⁰. W zetknięciu z materialnością rzeczy dłonie kolekcjonera pozwalają mu spojrzeć w głąb rzeczywistości. Rzecz nie jest jednak dla niego reprezentacją odległych światów czy osób. Pod dotknięciem jej krucha materialność, zmieniająca się z upływem czasu, daje dostęp do lepszego zrozumienia sposobu istnienia materii. „Ludzie, żeby żyć, muszą interpretować świat, redukując go do postaci ciągu stałych obiektów, a potrzebę tę odzwierciedla retoryczna funkcja słów *materialny* i *materiał*. Zarówno przymiotnik, jak i rzeczownik konotują tę samą niewzruszoną, twardą jak skała realność”³¹, napisała amerykańska filozofka Jane Bennett. Materia, tak jak rozumie ją Bennett, jest jak najbardziej realna – to właśnie ona jest realna – choć niewiele ma wspólnego z nieruchomą twardością skały. Skała to zdarzenie, którego skala czasowa sprawia, że człowiek redukuje je do postaci stałego obiektu. Stół to bardzo powoli dziejące się zdarzenie. „‘Obiekty’ jawią się jako obiekty, ponieważ ich stawanie się przebiega z prędkością niezauważalną dla człowieka lub odbywa się poza granicami jego postrzegania”³². Twardość i stałość rzeczy materialnych są więc konsekwencją specyfiki ludzkiego postrzegania, a ograniczenia wynikające ze statycznego rozumienia materii utrudniają zrozumienie żywiołu, którego człowiek jest częścią. Manipulowanie przedmiotami w witrynie pozwala kolekcjonerowi na inne niż katalogowa wiedza obcowanie z rzeczą; na intymne, zachodzące na poziomie ciała poznanie sposobu trwania świata – i to jest największy przywilej kolekcjonera, z którego trudno mu zrezygnować.

30 W. Benjamin, *Pasaże...*, s. 234–235.

31 J. Bennett, *Vibrant matter. A Political Ecology of Things*, Durham–London 2010, e-book, loc. 910.

32 Tamże, loc. 908.