

MUZEUM ETNOGRAFICZNE – MIĘDZY NAUKĄ A SZTUKĄ. O TRYBACH LEGITYMIZACJI W PROCESIE KULTUROWEGO WYTWARZANIA OBIEKTÓW I KRYZYSIE MUZEÓW

Karolina J. Dudek

Szkoła Nauk Społecznych IFiS PAN

Granice pomiędzy sztuką i naukami (zwłaszcza humanistycznymi) są uwarunkowane ideologicznie i zmienne, a historia intelektu sama uwikłana jest w tę zmienność. W jej obrębie podział na gatunki jest płynny. Zmieniające się definicje sztuki czy nauki muszą prowokować nowe, retrospektywne syntezy i nowe typy idealne do opisu historycznego.

James Clifford

Pole nauki i pole sztuki¹ – te same przedmioty, umieszczone w każdym z nich, będą się zachowywać zupełnie inaczej, jakby obowiązywały całkiem odmienne prawa fizyki. Pługi, radła, podrywki, dzbany, fotografie. Poukładane równo i zanurzone w formalinie lakonicznego opisu. Niektóre oddzielone szybką. Prosektorium kultury: przedmioty wydarte do świadczeniu, okaleczone z naukową precyzją przez pozbawienie ich własnej

¹ Piszę o polu sztuki i polu nauki, gdyż sformułowania „sfera sztuki” czy „przestrzeń sztuki” w niektórych kontekstach wydają mi się niezręczne. Nie nawiązuję jednak przy tym do tradycji neo-strukturalistycznej (Pierre Bourdieu) i specyficznego rozumienia pojęcia „pole”, które zostało w jej ramach wypracowane. Główną inspiracją metodologiczną dla przedstawionych rozważań, kształtującą sposób rozumienia świata muzeów, jest instytucjonalizm, co w dalszej części artykułu rozwijam. Tym samym tytułowego pojęcia „kulturowe wytwarzanie obiektów (muzealnych)” nie należy też mylić z „obiektami kulturowymi” Pierre’a Bourdieu. O ile instytucjonalizm kładzie nacisk na działania ludzi, o tyle tradycja strukturalistyczna akcentuje przede wszystkim wpływ uwarunkowań. Kiedy piszę o wytwarzaniu obiektów muzealnych, staram się opisać ten proces z perspektywy instytucjonalnej teorii sztuki i podkreślić to, w jaki sposób muzealnicy obiektywizują, czy też naturalizują działania, które są częścią procesu kulturowego i wynikają z określonych założeń. Analiza wpisująca się w nurt strukturalistyczny podkreślałaby natomiast to, w jaki sposób siatka zależności, rozpięta między takimi pojęciami jak na przykład autentyczne – nieautentyczne, sztuka (wysoka) – sztuka prymitywna (lub: ludowa), współczesne – dawne, warunkuje sposób funkcjonowania pola.

historii i wszelkiej sprawczości, taksonomicznie wypreparowane i otoczone martwą ciszą muzeum etnograficznego. To jeden z końców pewnego kontinuum. A drugi? Teatr i sala koncertowa. Ciało pracuje, mięśnie napinają się, by zespolić się z instrumentem. Ciało-przedmiot wydobywa pożądaną dźwięk. Znalaziona w szkatułce fotografia pozwala ustalić prawdziwą tożsamość jednego z bohaterów i odmienia los jego bliskich. Ruch, sprawczość, opowieść. Z jednej strony pole nauki, z drugiej – pole sztuki: czy końce owego kontinuum można połączyć, skrócić łączącą je linię w zapełoną wstęgę Möbiusa? Co się stanie wówczas z przedmiotami, które znajdowały się w polu nauki? Czy w obliczu kryzysu muzeów sięganie po narzędzia i metody sztuki może przynieść rozwiązanie choćby niektórych problemów?

W niniejszym artykule postaram się odpowiedzieć na te pytania. Wyjaśnię, w jaki sposób muzealnictwo etnograficzne czerpało i czerpie z inspiracji, które znajduje w polu sztuki, by zmierzyć się z pytaniem o to, na ile inspiracje te mogą być pomocne w muzealniczej praktyce etnograficznej u progu kryzysu. Zacznę jednak od zarysowania specyfiki kryzysu muzealnictwa, czy też raczej – jak będę starała się dowieść – kryzysów, i spojrzenia na instytucję muzeum ze współczesnej perspektywy krytycznej (w rozumieniu nowej muzeologii²). Ważną inspiracją teoretyczną w tych rozważaniach będzie instytucjonalna teoria sztuki.

/// Kryzysy

Ostatnio wiele się mówi o kryzysie muzeów i muzealnictwa, szczególnie po publikacji książki Jeana Claira (2007/2009; por. Poprzęcka 2009; Kowalczyk 2010; Grzonkowska 2011; Świąch, Świąch 2011). Stare koncepcje wydają się przebrzmiałe. „W poszukiwaniu nowej tożsamości (muzea – K.D.) podkradają innym placówkom kulturalnym ich menu. Chcą być jednocześnie galerią, filharmonią, kinem, teatrem, domem kultury... Czy traktować to jako chęć poszerzenia i wzbogacenia oferty, podejście holistyczne, bliskie idei świątyni muz, czy też bardziej jako nieuprawnione zawłaszczanie cudzych ról, przy jednoczesnym zaniedbywaniu własnych,

²Badania nad muzeami tradycyjnie określano pojęciem „muzealnictwo”, jednak termin ten kojarzony był z tradycyjnymi metodami pracy muzealnej i w polskiej literaturze przedmiotu zastąpiono go przez termin „muzeologia”. To ostatnie pojęcie odnoszone jest do współczesnych studiów nad ich historią, metodami działań oraz ich rolą edukacyjną, polityczną i społeczną. Jednak nurt krytycznych badań nad muzeami inspirowany studiami postkolonialnymi, teoriami feministycznymi, nową historią sztuki i pracami Michela Foucaulta często określa się pojęciami „nowa muzeologia” lub „krytyczne studia muzealne”. Piotr Piotrowski (2011) używa tych pojęć zamiennie. Środowisko związane z pismem „Obieg” zaproponowało natomiast pojęcie „muzealizm”.

już niechcianych?” – pytał Wiktor Kowalczyk (2010: 57). Zastrzeżenia budzą nie tylko nowe strategie działań, lecz także nowe pomysły na kreowanie wizerunku instytucji. Zainstalowanie świateł LED – które nie wytwarzają ciepła, a więc nie zagrażają eksponatom – w miejsce tradycyjnego oświetlenia czy ekranu dotykowego zamiast tradycyjnej planszy z informacjami może wizualnie uatrakcyjnić wystawę, ale nie wpłynie automatycznie na jej wartość merytoryczną. Dodanie electro-blichtru do tradycyjnej aranżacji wystawy nie przeniesie jej też w przestrzeń nowego paradygmatu. Nowe technologie zdają się nie rozwiązywać starych problemów, a przynajmniej nie w łatwy sposób. Co gorsza, wraz z nimi pojawiają się następne (Maitresse 2010: 59–60; Święch, Święch 2011: 110–112).

Kwestie te tym bardziej domagają się konstruktywnych odpowiedzi w sytuacji, gdy od dłuższego czasu liczba muzeów gwałtownie wzrasta, a wielkość kolekcji zwiększa się mniej więcej o 2 punkty procentowe rocznie (Maitresse 2010: 56). W obliczu tej ekspansji muzealnej jedną z kluczowych kwestii jest wypracowanie koncepcji odpowiedzialnego kolekcjonowania, które odważnie stawia czoło kwestii selekcji i nie unika problemu zbywania (przekazywania innym muzeom) czy też pozbywania się niektórych obiektów (Maitresse 2010: 54). Z drugiej strony podkreśla się wagę tego, co materialne, w procesie doświadczenia muzealnego (Dudley 2012). Jednocześnie pojawiają się głosy, że nowe teorie dotyczące przedmiotów i materialności powinny znaleźć swoje realizacje w muzealnictwie etnograficznym (Czachowski 2011: 72). I trudno się z nimi nie zgodzić. Postulaty te są bowiem zgłaszane przez tych, którzy dostrzegają rozbieżność pomiędzy współczesną teorią a praktyką muzealniczą ufundowaną na pozytywistycznym paradygmacie i odzwierciedlającą dziewiętnastowieczną wizję świata. Dlatego kładzie się też coraz większy nacisk na opracowanie metod działania uwzględniających współczesne teorie oraz wypracowywanie adekwatnych do tego narzędzi (Barański 2007; Czachowski 2009). Coraz częściej przyznaje się również, że muzeum powinno stać się bardziej demokratycznym środowiskiem, w którym odchodzi się od hierarchicznego modelu wiedzy, zakładającego, że to muzealni eksperci są jedynymi dysponentami wiedzy przekazywanej masom. Stąd liczne publikacje rozważające idee muzeów otwartych na współpracę ze społecznościami (Karp i in. 1992; Watson 2007), muzeów partycypacyjnych czy dialogicznych (Kuo Wei Tchen 1992, Sikora 1996, Habich 2003, Simon 2010, Dypa 2012), wspólnego tworzenia wystaw z tymi społecznościami, których historia i kultura ma być prezentowana (Krpmotich, Anderson 2005). W tekstach tych znajdziemy już nie tylko postulaty i teoretyczne rozważania, lecz także omówienia konkretnych projektów.

Pytania o to, jak powinno wyglądać dziś muzeum, co powinniśmy zachowywać, są dziś kluczowe. Czy ma to być muzeum-świątynia czy też muzeum-miejsce-rozrywki, muzeum-szkoła, muzeum-dialogiczne, muzeum partycypacyjne (Simon 2010), muzeum-mauzoleum czy muzeum-strefa-kontakt (*contact zone*, Clifford 1997), muzeum krytyczne (Piotrowski 2011³), a może muzeum-miejsce samopoznania (Barański 2010)? Problem ten, choć wydaje się globalny, ma jednak swoje lokalne odmiany.

Różnice te łatwo wypunktować na przykładzie dwóch projektów środowiskowych. Pierwszy z nich to powoływanie przez etnografów i antropologów zrzeszonych w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym nowego czasopisma – „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” – którego pierwszy numer będzie poświęcony poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o to, czym ma być muzeum etnograficzne i jaką politykę powinno przyjąć. Drugi to organizowana w tym roku konferencja ICME (International Committee for Museums of Ethnography) w Pitt Rivers Museum o znaczącym tytule *The Future of Ethnographic Museums*. W trakcie tej konferencji zostaną przedstawione wyniki projektu, w który zaangażowanych jest dziesięć dużych europejskich muzeów etnograficznych⁴. Jego celem jest wypracowanie istotnego wkładu do debaty o roli muzeum etnograficznego w epoce postkolonialnej oraz zaproponowanie nowych sposobów myślenia i pracy, które zaowocują redefinicją priorytetów, a także dostosowaniem do współczesnego, zglobalizowanego, wielokulturowego świata. Gdy porównamy pytania sformułowane w ramach obu tych przedsięwzięć, dojdziemy do wniosku, że refleksje snute przez te dwie grupy muzealników należą do zupełnie innych porządków – to dwa odrębne dialogi, prowadzone w dwóch odrębnych światach.

Osią polskich rozważań jest problem relacji muzeum z szerokim środowiskiem interesariuszy: „Czym jest muzeum i jaka jest jego rola? Jaka powinna być specyfika działalności muzeum, w czym muzeum różne jest od innych instytucji kultury/edukacji? Jakie powinno być miejsce muzeów etnograficznych w systemie muzealnictwa? Jakie powinny być kierunki dokumentacji i budowania kolekcji w muzeach etnograficznych? W jaki sposób muzea winny prowadzić prace badawcze i uczestniczyć we współczesnych

³ Wprawdzie projekt muzeum krytycznego Piotr Piotrowski pisał z myślą o muzeum sztuki, ale muzeum etnograficzne jako muzeum krytyczne nie tylko daje się pomyśleć, lecz także jest niezwykle potrzebne, o czym dalej. Co więcej, krytyczne wystawy etnograficzne były już realizowane (Sikora 1996: 77–78).

⁴ Konferencja *The Future of Ethnographic Museums* organizowana przez Pitt Rivers Museum i Keeble College, University of Oxford (19–21 lipiec 2013). http://icme.icom.museum/index.php?id=28&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=125&tx_ttnews%5BbackPid%5D=12; dostęp: 26.12.2012.

nurtach etnologii/antropologii kulturowej? Jakie relacje powinny łączyć muzea etnograficzne z etnologią akademicką?”⁵. Na pierwszy plan wysuwają się tu relacje muzeum etnograficznego z innymi instytucjami kultury i nauki.

Natomiast kwestie, które będą dyskutowane na konferencji ICME, związane są z rozliczaniem się z przeszłością kolonialną, problemami związanymi z repatriacją obiektów oraz ewaluacją zmian programowych w muzeach: „Po co muzea etnograficzne w XXI wieku? Dla kogo są muzea etnograficzne i co powinny zawierać? Czy powinno się zachować dowody kolonialnego uwikłania w przeszłości, czy raczej kolekcje i wystawy powinny się skoncentrować na współczesności? Kto ma prawo do posiadania i prezentowania kultur materialnych? Do jakiego stopnia nowe modele praktyk kuratorskich i teorii antropologicznych przywróciły równowagę, której wcześniej brakowało? W jaki sposób instytucje – takie jak muzea etnograficzne – mogą uwzględnić wzrastający ruch ludzi i przedmiotów w transnarodowym i transkulturowym świecie?”⁶.

Nawet jeśli odnajdziemy podobne problemy poruszane w zapowiedziach obu dyskusji, okaże się, że akcenty w każdym wypadku są zupełnie inaczej rozłożone. Różnice te nie są kwestią przypadku – wydają się wręcz symptomatyczne. Sytuacja muzealnictwa etnograficznego w Polsce – z jego dziedzictwem PRL-u w postaci niezliczonych obiektów sztuki ludowej oraz problemów natury organizacyjnej, takich jak braki inwentaryzacyjne i niedostateczny poziom zabezpieczeń muzealiów, z którymi borykają się właściwie wszystkie polskie muzea – ma swoją lokalną specyfikę (Barański 2010: 367; Ogrodzki 2010). Dlatego właśnie debata na temat kondycji polskiego muzealnictwa (nie tylko etnograficznego) tocząca się na konferencjach i na łamach specjalistycznych periodyków naznaczona jest dylematem: czy wystawy powinny mieć przede wszystkim wartość naukową (muzeum-świątynia), czy ich tworzenie należy pozostawić w rękach speców od marketingu, którzy wykreują wystawowe blockbustery (muzeum-miejsce-rozrywki)? Czy jest to jednak adekwatne postawienie sprawy? To na pewno retoryka Jeana Claira (2007/2009), ale z pewnością nie jedyna możliwa – muzealnicy, którzy będą prezentować wyniki projektu na wspomnianej konferencji w Pitt Rivers Museum, formułują dostrzegane problemy już w zupełnie innych kategoriach. Takie ujęcie kryzysu, które

⁵ List informujący o powołaniu nowego czasopisma, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM), rozesłany do przedstawicieli środowiska etnograficznego. Łódź, 28 lipca 2012 roku, list podpisany przez: dr Katarzynę Barańską, dr. Huberta Czachowskiego, dr. Damiana Kasprzyka, dr Ewę Klekot, dr Annę Nadolską-Styczyńską.

⁶ http://icme.icom.museum/index.php?id=28&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=125&tx_ttnews%5BbackPid%5D=12; dostęp: 26.12.2012

operuje figurą muzeum na rozdrożu – między świątynią a miejscem rozrywki – ufundowane jest w dużej mierze, jak sądzę, na naturalistycznym rozumieniu tej instytucji i pozytywistycznym pojmowaniu nauki, do czego jeszcze wróć. Można jednak mówić o problemach współczesnych muzeów etnograficznych bez odwoływania się do tej figury i zastanawiać się nad tym, w jaki sposób zbliżyć praktykę muzealniczą i współczesne teorie antropologiczne.

/// Muzeum: perspektywa krytyczna

Próba innego spojrzenia i przeformułowania tego dylematu wymaga jednak refleksji nad tym, jak tworzone jest muzeum: w jaki sposób rzeczy stają się obiektami muzealnymi, czyli w skutek jakich działań znajdują się w polu nauki. Przedmioty same w sobie nie mają bowiem cech, które pozwoliłyby je sklasyfikować jako dzieła sztuki, dziedzictwo czy etnograficzne obiekty muzealne (Dudek 2012b). Choć – trzeba przyznać – muzeum jako instytucja wypracowało rozmaite techniki naturalizujące i neutralizujące – tak aby to, co społecznie i kulturowo konstruowane, jawiło się właśnie jako „naturalne” i oczywiste (Piotrowski 2011). Przedmioty stają się obiektami, ponieważ budowany jest wokół nich dyskurs (teorie, pojęcia, regulacje), który konstytuuje je jako takie. Nauka, innymi słowy, musi je dla siebie wyodrębnić w procesie kulturowego wytwarzania obiektów (muzealnych), a jednocześnie wytwarza je dla kultury, nadając im status prawomocnego dziedzictwa. Barbara Kirschenblatt-Gimblett podkreślała różnorodność działań związanych z tym procesem:

diedzictwo jest tworzone poprzez działania metakulturowe, które muzeologiczne wartościowanie i metodologię (zbieranie, dokumentowanie, przechowywanie, prezentowanie, ocenianie i interpretację) stosują do postrzegania żywych osób, wiedzy, praktyki, artefaktów, światów społecznych i przestrzeni życiowych. Muzealnicy i specjaliści używają określonych pojęć, standardów i regulacji, aby osadzić zjawiska kulturowe i ich podmioty w sferze tradycji, gdzie stają się artefaktami metakulturowymi, „żywymi skarbami narodowymi” („Living National Treasures”) lub arcydziełami ustnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości. (Kirschenblatt-Gimblett 2011: 126)

Stronami w procesie opisywanym przez Kirschenblatt-Gimblett w powyższym passusie są zatem z jednej strony instytucje formułujące regulacje i sprawujące kontrolę nad muzeami przez egzekwowanie przestrzegania określonych procedur (do takich bez wątpienia należeć będzie International

Council of Museums, ale są nimi też instytucje narodowe, takie jak Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów), z drugiej – akademicy tworzący teorie, które legitymizują lub delegitymizują zaproponowane przez nie rozwiązania prawne i organizacyjne. Z trzeciej zaś są to sami muzealnicy, którzy przez opisywanie własnych praktyk zbierania, dokumentowania, przechowywania i prezentowania przedmiotów biorą udział w tym procesie, a w konsekwencji rozszerzają lub redefiniują dyskurs muzealny. Kulturowy proces wytwarzania obiektów jest zatem niezwykle złożony, uwikłany we wzajemne zależności aktorów w niego zaangażowanych. W jego efekcie przedmioty – nawet jeśli nie mają znaczącej wartości ekonomicznej – zyskują na wartości symbolicznej i kulturowej (Carman 2010: 81–85). Przypisywane są też im inne wartości – autentyczność, przynależność do przeszłości (reprezentują przeszłość), znaczenie (wartości) kulturowe (*cultural significance*).

Takie ujęcie procesu wytwarzania obiektów jest bliskie koncepcji socjologii sztuki Howarda Beckera (1982), wpisującej się w nurt instytucjonalizmu (czy też: instytucjonalnej teorii sztuki). W ramach dominującego nurtu refleksji socjologicznej pojmuje się dzieła sztuki jako wytwory, w których objawiają się z jednej strony geniusz i kreatywność jednostki, a z drugiej – samo społeczeństwo (Becker 1982: xi). Becker natomiast skoncentrował się na zupełnie innych aspektach i podkreślał rolę sieci kooperacji, która bierze udział w powstawaniu dzieła sztuki. Tworzą ją nie tylko ci, którzy są bezpośrednio związani z procesem tworzenia i prezentowania sztuki – artyści, kuratorzy, krytycy, technicy, wydawcy, redaktorzy – lecz także na przykład nauczyciele kształcący artystów. Podkreślał także rolę standardów i konwencji pozwalających oceniać sztukę i odróżniać „złą” sztukę od „dobrej”. Becker przekonywał, że wiele musi się zdarzyć i wiele procesów musi przebiec w ściśle określony sposób, aby dany produkt twórczości został uznany za dzieło sztuki. O ile Bourdieu dążył do ujęcia procesów związanych z funkcjonowaniem sztuki za pomocą ogólnej teorii, posługującej się pojęciami pola, pozycji i habitusu, o tyle Becker starał się opisać złożoność tego fenomenu, wskazywał wielorakie powiązania i korzystał przy tym z wielu rozmaitych przykładów.

O procesach tworzenia kolekcji i obiektów muzealnych należy myśleć właśnie w kategoriach analogicznych do tych zaproponowanych przez Beckera i innych twórców instytucjonalnej teorii sztuki. Takie spojrzenie na muzea powinno się łączyć także z nową muzeologią – krytycznymi studiami nad muzealnictwem, zmierzającymi do denaturalizacji instytucji muzeum i ukazania jej działalności oraz przechowywanych w jej murach

kolekcji jako ideologicznie nieneutralnych (Piotrowski 2011: 13–15). W studiach tych muzeum opisywane jest jako konstrukcja o określonych preferencjach ideologicznych, realizująca określone cele polityczne. Skrywanie społecznych hierarchii, praktyki wykluczania, absolutyzowanie narracji historycznej – to tylko pewne działania, które nowa muzeologia tropi i dekonstruuje. Muzea etnograficzne, niestety, zasłużyły sobie na to, by na marginesie generalnej listy grzechów dopisać im jeszcze kilka kulturowych przewinień: przedstawienie lokalnych kultur tubylczych jako prymitywne i wykorzystywanie tak skonstruowanego wizerunku Obcego do potwierdzenia własnej kulturowej wyższości (w Polsce tym egzotyzowanym Obcym był mieszkaniec wsi – bywa to praktykowane i dziś), kradzież dziedzictwa narodowego, tworzenie rzekomo obiektywnej narracji etniczno-narodowej, marginalizująca znaczenie kultur mniejszości. Niepodważalnym wkładem nowej muzeologii jest ukazanie tego, że imperializm kulturowy z równym rozmachem realizowany jest zarówno w muzeach sztuki, jak i muzeach etnograficznych.

Z perspektywy krytycznej, którą tu proponuję, istotne są zatem trzy kwestie. Po pierwsze, postrzeganie obiektów muzealnych jako artefaktów kulturowych wytwarzanych przez działania metakulturowe. Po drugie, rola sieci kooperacji oraz standardów i konwencji w tym procesie. Po trzecie, ideologiczność owego procesu wytwarzania obiektów. Do zarysowanej tu perspektywy krytycznej powrócę w dalszej części artykułu.

/// Technologie znaczeń: między nauką a sztuką

Wypracowane w muzeach etnograficznych tryby legitymizacji – czyli uruchamiane technologie znaczeń służące wytwarzaniu prawomocnych obiektów muzealnych, takie jak dyskursy (standardy i konwencje) i praktyki (działania sieci kooperacji) – podlegają zmianom, co związane jest z historycznym rozwojem teorii antropologicznej i etnografii, czy szerzej nauk społecznych. Od samego początku jednak w tworzenie owych trybów wpisane było napięcie między polami sztuki i nauki, dyskutowane w niniejszym numerze.

Na przełomie XIX i XX wieku z muzealnictwem – jako działaniem naukowym – wiązało się dążenie do stworzenia katalogu kształtów, długości, kolorów i form przedmiotów w celu porównywania ich ze sobą (Svašek 2007: 127–128). Kolekcje tworzone na podstawie kryteriów typologicznych, geograficznych, bądź wykorzystywano kombinację obu. Jednak już lata dwudzieste we Francji to moment, w którym pozytywistyczny

paradygmat ścierał się z surrealizmem (Clifford 2000: 133–167; Grossman, Kimball 2009). Tworzenie i umacnianie paradygmatu badawczego dyscypliny wymaga jednak wykluczenia czy też zepchnięcia na pozycję „sztuki” tego, co podważa jego status naukowy (Clifford 2000: 151). Dlatego po burzliwych latach dwudziestych domeny sztuki i nauki (antropologii kulturowej) znacznie się od siebie oddaliły (Clifford 2000: 156).

Po wojnie w polskim muzealnictwie i etnograficznej praktyce badawczej również przewijały się wątki współpracy z artystami. Roman Reinfuss współpracował z Andrzejem Wajdą (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie)⁷, zaś w Muzeum Etnograficznym w Toruniu do dziś można oglądać zapis filmowy zrealizowany przed laty przez Józefa Robakowskiego⁸. A współcześnie muzea etnograficzne nieustannie romansują ze sztuką: podpatrują muzea sztuki (szczególnie sztuki współczesnej) i zapraszają do współpracy artystów. Dobrym przykładem tego współdziałania mogą być choćby niedawne wystawy w Krakowie, Warszawie i Toruniu, by nie szukać przykładów daleko⁹. Podejmowane dziś inicjatywy współpracy z artystami można odczytywać jako strategie marketingowe: próby odbudowania wizerunku muzeów etnograficznych dzięki strategicznym aliansom z tymi sektorami kultury, które cieszą się większą popularnością i lepszym PR-em. To jednak również działania mające wzbudzić ferment w nieco skostniałych instytucjach, otworzyć je na nowe sposoby myślenia, prezentacji eksponatów i tworzenia kolekcji przez wprowadzenie do sieci kooperacji nowych aktorów, operujących odmiennym językiem.

/// Tryby legitymizacji: taksonomie

Dominujący do dziś w polskich muzeach etnograficznych schemat wystawy podporządkowany pozytywistycznym kryteriom naukowości obejmuje takie elementy, jak: wykorzystanie gablot, zestawianie poszczególnych obiektów zgodnie z obowiązującymi klasyfikacjami oraz wyjaśnianie znaczenia wystawy i przekazywanie informacji za pomocą systemu podpisów. Wysuwana szuflada na fiszki i gablota to technologie, które stworzyły muzeum pozytywistyczne – bez nich nie byłby możliwy ani projekt

⁷ Andrzej Wajda i Bogdana Pilichowska, „Andrzej Wajda. Etnograficzny remanent”; 12.07–31.10.2008, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

⁸ Za tę informację wdzięczna jestem dr. Hubertowi Czachowskiemu i Kubie Kopczyńskiemu.

⁹ Katarzyna Dudkiewicz i Lazarus Takawir, „Kobieta – Inside, Outside” 16.09–31.10.2010, Muzeum Etnograficzne w Warszawie; Joanna Wróblewska, „Autonomia przedmiotów”, 24.09–15.10.2010, Muzeum Etnograficzne w Toruniu; Agnieszka Lasota „Więzi”, 19.11.2011–12.04.2012, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

archiwum, ani pewien sposób myślenia i tworzenia narracji o świecie¹⁰. Schemat modelu działania muzeum można natomiast przedstawić następująco: celem działania muzeum jest konserwacja, przechowywanie i udostępnianie obiektów; obiekty do kolekcji pozyskuje się zgodnie z pewną z góry przyjętą polityką i obowiązującymi schematami klasyfikacji; nowe nabytki mają przede wszystkim wypełniać luki i braki w systemie kolekcji, a nowe kolekcje powołuje się w sposób analogiczny do już istniejących¹¹. Zawsze przedstawia się publiczności tylko część zbiorów. Koncepcję wystaw przygotowują muzealnicy – zwykle powstaje dokument, na podstawie którego tworzy się następnie wystawę. Przedmioty prezentowane są albo wyrwane z kontekstu, opatrzone jedynie lakonicznym podpisem – tak jak w muzeum sztuki prezentuje się prace artystów – albo osadzone w pewnym kontekście: *in situ*, *in context*. Zarówno pierwszy, jak i drugi sposób prezentacji ma swoich zwolenników i przeciwników. Utrwalony przez lata model udostępniania obiektów publiczności sprawdzał się doskonale w czasach, gdy dominowała pozytywistyczna wizja świata i etnografii oraz jednokierunkowy, elitystyczny schemat dystrybucji wiedzy. Dziś w obliczu głębokich przeobrażeń dyscypliny wydaje się jednak zupełnie nieadekwatny.

/// Tryby legitymizacji: historie i opowieści

Poszukiwanie nowych rozwiązań może się wiązać z podpatrywaniem działań podejmowanych na przykład w zachodnioeuropejskich muzeach, może też wiązać się z poszukiwaniem inspiracji w polu sztuki. Alternatywą dla przedstawionego wyżej modelu funkcjonowania muzeum, który związany jest z tworzeniem kolekcji uporządkowanych hierarchicznie i taksonomicznie, może być muzeum narracyjne. Z perspektywy krytycznej zarysowanej we wcześniejszej części artykułu muzeum, kultywowane praktyki zbierania i prezentowania obiektów nie stanowią przecież jedyne go słusznego modelu, ale są częścią fenomenu kultury historycznie ukształtowanego przez działania sieci kooperacji oraz standardy i konwencje.

¹⁰ Muszę tu zaznaczyć, że z perspektywy teorii instytucjonalnej, która jest główną inspiracją metodologiczną w tych rozważaniach, przedmiotów, takich jak gabłota czy szuflada na fiszki, „nie widać”. Dopiero przyjęcie perspektywy teorii aktora-sieci pozwala na uwzględnienie i zrozumienie roli tych przedmiotów w procesie wytwarzania obiektów muzealnych. Świadomie pozwolę sobie jednak na tę drobną niekonsekwencję.

¹¹ Współcześnie (szczególnie na potrzeby digitalizacji cyfrowej) tworzone są tezaury – rozbudowane i możliwie kompletne hierarchiczne zbiory słów (hasel), za pomocą których można opisać obiekty muzealne na potrzeby inwentaryzacji zbiorów. W Polsce nie tylko nie ma jednolitych tezaurusów dziedzinowych, lecz także nie istnieją ujednoczone tezaury w poszczególnych instytucjach (Por. Wińska-Bisaga, Zaucha 2011: 104; Czyż, Romeyko-Hurko 2011: 23). Przykładem takiego projektu może być *Słownik Hierarchiczny Pojęć dla Dziedzictwa Kulturowego* – narzędzie wspomagające tworzenie i wykorzystywanie baz danych obejmujących zabytki sztuki: <http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl>.

Jednostkowa historia, opowieść, która jest tworzywem literatury, również może się stać podstawą legitymizacji w procesie kulturowego wytwarzania obiektu. Porządek taksonomiczny to pewna konwencja, którą można zastąpić inną, bardziej odpowiadającą dzisiejszym teoriom kultury materialnej: to już nie miejsce w obiektywnej naukowej taksonomii uzasadniałoby wybór danego przedmiotu, lecz unikatowa, osobista i subiektywna opowieść, która wiąże się z danym przedmiotem. Zarówno ludzie, jak i przedmioty mają swoje historie czy też biografie. Często te historie są mocno splecione. Współczesna teoria kultury materialnej poświęca tym kwestiom wiele uwagi. Wykorzystanie narzędzi sztuki – między innymi performansu czy instalacji wideo – umożliwia stworzenie innego modelu funkcjonowania muzeum. Przytoczę dwa przykłady, które pozwalają wyjaśnić, w jaki sposób przyjęcie trybu narracyjnego kulturowego wytwarzania obiektów zmienia praktykę muzealniczą.

/// Muzeum opowieści zmaterializowanych w przedmiotach

Dobrym przykładem tworzenia kolekcji podporządkowanej logice opowieści jest Tropenmuseum Junior w Amsterdamie. To wyodrębniona przestrzeń muzeum, w ramach której przygotowywane są wystawy specjalnie dla dzieci. Sharon Macdonald (2002: 9) pisała nieco żartobliwie i przewrotnie, że muzealnicy doskonale wiedzą, iż większość zwiedzających odwiedza muzeum trzy razy w życiu. Po raz pierwszy, gdy mają dziewięć lat, po raz drugi, gdy przychodzą z własnym dzieckiem, które ma dziewięć lat, i po raz trzeci – z dziewięcioletnim wnukiem. Wprawdzie przywołane stwierdzenie jest raczej autoironicznym żartem zawodowym, a nie potwierdzoną badaniami naukowymi teorią, to jednak odzwierciedla ono pewne prawidłowości dotyczące publiczności muzealnej. Duża grupa odbiorców to dzieci i młodzież, ale przekaz muzealny dostosowany jest raczej do oczekiwań dorosłych. Natomiast Tropenmuseum Junior realizuje wystawy z myślą właśnie o najmłodszych odbiorcach. Liesbet Ruben – kuratorka amsterdamskiego muzeum, wykorzystująca w swojej pracy narracyjny tryb legitymizacji – wyjaśniała filozofię muzeum przez odwołanie do kluczowych elementów koncepcji tworzenia wystaw:

Przedmioty mają przekazywać opowieść. Pełnią ważną funkcję w procesie doświadczania. Zwiedzający przechodzą przez wystawę razem z przewodnikami, którzy w tym czasie odgrywają różne role. Wykorzystują techniki teatralne – przechodzą od jednej roli do drugiej i w ten sposób stymulują odbiór, kształtują doświadczenie. Są w tym oczywiście szkoleni. Historie wykorzystywane są w trakcie

różnych działań i opowiadane przez animatorów. Dzieci używają wszystkich przedmiotów zgromadzonych na wystawie. Wykorzystują np. telefon, żeby prowadzić ze sobą interesy, albo gotują przy użyciu przyborów kuchennych – rekwizytów z wystawy. Tańczą w ubraniach, które są częścią historii, a także częścią wystawy. Najważniejszą kwestią związaną z wyborem określonych obiektów jest możliwość wykorzystania ich zgodnie z naszymi metodami pracy, a zatem za każdym przedmiotem musi stać znacząca historia. Z jednej strony trzeba dowiedzieć się, w jaki sposób używany jest dany przedmiot, z drugiej – dopytać o to, kto wykonał dany przedmiot i jak wyglądał proces jego tworzenia. (Dudek 2012a)

Chciałabym zwrócić uwagę na trzy istotne elementy metod pracy w Tropenmuseum Junior, które wymieniła Ruben. Dwa z nich związane są z wyborem przedmiotów: z każdym z nich ma się wiązać znacząca opowieść i każdy z nich ma umożliwiać przekazanie tej opowieści. Trzeci – wykorzystanie technik performatywno-teatralnych – określa sposób prezentowania obiektów. Nacisk na taktylne (haptyczne) doświadczanie przedmiotów, który stanowi mocny element takiej filozofii wystaw, nie jest tylko blahym zabiegiem. Gilian Rose (2010: 225), która poruszała między innymi tę kwestię, podkreślała, że zakaz dotykania eksponatów jest jedną z niemal uniwersalnych zasad obowiązujących w muzeach. Jako punkt wyjścia do swoich rozważań przyjęła ona perspektywę foucaultowskiej analizy krytycznej, pytając, w jaki sposób w wyniku stosowania owej zasady wytwarzana jest podmiotowość: to zwiedzający, który patrzy, a nie dotyka. Odejście od tej reguły należy zatem czytać jako próbę rozmontowania pewnej perspektywy, pewnego sposobu patrzenia i doświadczania. Wymaga jednak poszukiwania innych przedmiotów niż te, które znajdują się zwykle w kolekcjach. Nie chodzi tylko o możliwość ich dotykania. Żeby stworzyć takie wystawy, w kolekcji najpierw muszą się znaleźć „znaczące” przedmioty, które są w stanie ewokować historię i które mogą stać się medium.

Z metod pracy Tropenmuseum Junior można wyprowadzić koncepcję muzealnictwa (dla dorosłych), która uwzględnia kluczowe elementy filozofii amsterdamskiego muzeum. Kolekcja, na którą składają się przedmioty tworzące wystawę, pomyślana jest jako sieć relacji – wzajemnie objaśniających, uzupełniających, „dopowiadających” się przedmiotów. Wartość każdego z obiektów dla wystawy podyktowana jest tym, jak wiele można dzięki nim opowiedzieć i jak wiele znaczeń one kondensują, czyli jak mocno dany przedmiot osadzony jest w sieci relacji zarówno z człowiekiem, jak i z innymi przedmiotami. Takie rozumienie kolekcji wiąże

się z jednej strony z porządkiem opowiadania, z „narracyjnością” rzeczy i performansem – kategoriami kojarzącymi się z polem sztuki. Z drugiej zaś odsyła do współczesnych teorii rzeczy, które przypisują im sprawczość.

/// Pamięć zewnętrzna

W projekcie Alyssy Grossman i Seleny Kimball – wspólnym projekcie antropolożki i artystki, realizowanym w Museum of the Romanian Peasant (Bukareszt) – znalezienie takich przedmiotów nie było łatwe (Grossman, Kimball 2009). Grossman prosiła osoby, które brały udział w jej badaniach do doktoratu, żeby przekazały jej rzecz, która kojarzy im się z okresem komunizmu. Namawiała je przy tym, żeby nie były to przedmioty wartościowe czy w zbyt oczywisty sposób „historyczne” (np. materiały propagandowe). W poszukiwaniu odpowiednich przedmiotów, mających osobistą historię, pomagała swoim rozmówcom i towarzyszyła im w szperaniu w domowych szpargałach. O znalezionych przedmiotach – były to między innymi dwie skarpetki, podwiązka, syfon, maszyna do pisania, kałamarz, porcelanowa figurka – ich właściciele opowiadali, a wywiady te były sfilmowane. Stworzone przez Grossman „Archiwum Pamięci” zostało wykorzystane do wykonania instalacji.

Warto podkreślić dwie kwestie. Po pierwsze, antropologiczno-artystyczna kooperacja Grossman i Kimball zaczęła się w połowie lat dziewięćdziesiątych, a projekt, który tu opisuję, nie był pierwszym zrealizowanym wspólnie przedsięwzięciem. Już w czasie studiów wymieniały się lekturami i uczęszczały razem na zajęcia (Grossman brała udział w zajęciach Kimball i odwrotnie), a wieloletnia, czasem mniej, a czasem bardziej formalna współpraca umożliwiła im stworzenie wspólnego języka i wypracowanie płaszczyzny porozumienia ponad dyscyplinami, które reprezentują, przy zachowaniu świadomości odmienności metodologicznej.

Po drugie, praca nad instalacją również była realizowana wspólnie (jej częścią była poklatkowa animacja, która „ożywia” przedmioty, sfilmowana przez Grossman i Kimball w Bukareszcie). Podkreślam te kwestie, gdyż niejednokrotnie współpraca artystów i etnografów w ramach „wspólnych” projektów realizowana jest praktycznie niezależnie i dzielą oni raczej wspólny budżet niż wiedzę i sposoby konceptualizowania czy tworzenia reprezentacji. W tym jednak wypadku była to współpraca *par excellence*. Stworzona przez ten duet instalacja i jej filmowa wersja (Grossman, Kimball 2012) eksploruje przestrzeń przecinania się pamięci jednostkowej i zbiorowej – tego, co indywidualne, i tego, co uniwersalne. To dialogi pamięci. Tworzywem są zarówno przedmioty, jak i narracje, a to, co materialne,

łączy się z tym, co niematerialne, by wyrazić niedyskursywną sferę codzienności – dialektykę pamięci i zapominania. Instalacja wykorzystująca dwa ekrany (film również operuje dwoma „oknami” wyświetlanymi obok siebie – ekranem przedzielonym na pół) pozwala na przełamanie linearnej opowieści. W przestrzeni muzeum zaistnieć mogą przedmiot, jego historia i ludzka pamięć jako nierozzerwalna triada, której manifestację (i materializację) trudno wyobrazić sobie w tekście naukowym czy nawet w filmie.

Przywołane tu dwa przykłady – tworzenia wystaw wykorzystujących techniki teatralne i literackie w amsterdamskim muzeum oraz współpracy antropolożki i artystki w ramach projektu dotyczącego niedyskursywnej sfery pamięci – stanowią wyzwanie dla tradycyjnie pojmowanego muzealnictwa. Kluczowe dla wytwarzania obiektów w tego typu projektach i uruchamianych trybów legitymizacji są dwa pojęcia i ich wzajemne relacje: biografie przedmiotów oraz obiekty biograficzne. Ten ostatni termin zaproponowała Janet Hoskins (1998). Pojęciem tym określiła przedmioty, które obdarzone są osobistymi cechami ich właścicieli, przedmioty lokujące się w ramach kontinuum między darami a towarami. Ich własne biografie są nierozzerwalnie splecione z losami tych, do których należą. Renata Tańczuk proponowała, by także całe autorskie kolekcje zbierane przez lata, niekiedy przez całe życie, traktować jako przedmioty biograficzne (2007, 2011). Drugie z pojęć, dobrze już spopularyzowane w naukach społecznych, wiąże się z badaniem historii rzeczy. Jeżeli „śledzimy” losy konkretnego przedmiotu – opisujemy jego biografię (Kopytoff 1986–2003, Dant 1999–2007: 143–163, Barański 2007). Odwołanie się do trybu narracyjno-biograficznego pozwala na wyjście z zakłętą kręgu taksonomii, wzorowanych na naukach przyrodniczych, i umożliwia spojrzenie na przedmiot w sposób bardziej holistyczny niż przez pryzmat jego głównej funkcji, jak chce go widzieć tradycyjne muzealnictwo (por. Barański 2010: 324–325).

/// Sztuka, nauka, kryzysy. I co dalej?

Polska narracja o kryzysie operująca figurą muzeum na rozdrożu, które albo pozostanie nietkniętą świątynią (dopuszczalny LED-owy lifting), albo stanie się miejscem rozrywki, nie dopuszcza możliwości zrealizowania trzeciego scenariusza. Jest on jednak możliwy. Sięganie po narzędzia sztuki pozwala na myślenie o tworzeniu kolekcji (wytwarzaniu obiektów) i prezentowaniu zbiorów w inny sposób niż ten podyktowany tradycyjnym modelem muzeum etnograficznego. Efektem zbliżenia antropologii i sztuki mogą być nieesencjalistyczne narracje, otwarte na nielinearne odczytania,

operujące materiałem biograficznym, a nie abstrakcyjnymi klasyfikacjami. Kultura może być zaprezentowana jako fenomen angażujący¹² różne zmysły (nie tylko zmysł wzroku) dzięki wykorzystaniu sfery dźwiękowej – myślenia o wystawie jako przestrzeni dźwięku (*soundscape*) – i umożliwieniu doznań haptycznych.

Wątpliwość może jedynie budzić to, czy sięganie do repertuaru sztuki – opowieść, performans, instalacja – jako swego rodzaju remedium, może być czymś więcej niż tylko chwilową inspiracją, tak jak to było w wypadku surrealizmu. Logika produkcji naukowej każe oczekiwać, że ponownie to, co przynależy do porządku sztuki, zostanie wykluczone i zepchnięte na odległe pozycje, a paradygmat naukowy – oczyszczony i skonsolidowany. Nim jednak to się stanie, sądzę, że czeka nas dekada – może nieco dłużej – poszukiwań, eksperymentów, których celem będzie zbliżenie praktyki kolekcjonerskiej i wystawienniczej do współczesnej etnografii i antropologii.

Praca powstała w ramach grantu NCN 2011/01/D/HS6/01971

Bibliografia:

/// Barański J. 2010. *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

/// Barański J. 2007. *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

/// Becker H. 1982. *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.

/// Carman J. 2010. *Promotion To Heritage: How Museum Objects Are Made*, [w:] *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, F. Bergevoet, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, A. Weij, Finnish National Gallery, s. 74-85. [dostęp online: http://www.lending-for-europe.eu/file-admin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf]

/// Clair J. 2009. *Kryzys muzeów*, tłum. J.M. Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Gdańsk.

¹² Właściwsze byłoby tu angielskie słowo *appeal*, które w tym kontekście nie ma dobrego polskiego odpowiednika.

/// Clifford J. 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dźurak i in. Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Czachowski H. 2009. *Przedmioty na horyzoncie: etnologia przeszłości czy współczesności?* „Etnografia Nowa” 2009, nr 1, s. 13–18.

/// Czyż P.P., Romeyko-Hurko M. 2011. „dMuseion: od bazy danych do muzeum cyfrowego”, „Polskie Biblioteki Cyfrowe 2009. Materiały z konferencji”, Ośrodek Wydawnictw Naukowych (IChB PAN), s. 21–29. <http://lib.psnc.pl/dlibra/docmetadata?id=360&from=publication>; dostęp: 27.12.2012.

/// Dant T. 2007. *Przedmioty w czasie nowoczesność a „biografia”*, tłum. W. Chodacz, O. Drenda, K. Niweliński, W. Wilk, S. Zgud, [w:] tegoż, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 143–164.

/// Dudek K. 2012a. *Dotknąć i poczuć to zrozumieć*, z Liesbet Ruben rozmawia Karolina Dudek, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.

/// Dudek K. 2012b. *W poszukiwaniu innej drogi*, z Rossellą Ragazzi rozmawia Karolina Dudek, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.

/// Dudley S. 2012. *Materiality Matters: Experiencing the Displayed Object*, Working Papers in Museum Studies Number 8 (2012), University of Michigan. http://ummsp.lsa.umich.edu/files2/8_dudley_2012.pdf; dostęp: 31.12.2012.

/// Dypa K. 2012. *Od kontemplacji do partycypacji – muzeum jako miejsce dialogu ze zwiedzającymi*, „Biuletyn Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej” 2012, s. 203–230.

/// Grossman A., Kimball S. 2009. *The Memory Archive: Filmic Collaborations in Art and Anthropology, “Reconstruction” 9.1*. <http://reconstruction.eserver.org/091/grossman&kimball.shtml>; dostęp: 31.12.2012.

/// Grzonkowska J. 2011. *Jean Clair, Kryzys Muzeów. Globalizacja Kultury*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2009. „Muzealnictwo” nr 52, s. 348–350.

/// Habich S., 2003. *Dialogic Museum Exhibits and the Process of Community Collaboration*, MSTD270: Curatorial Processes. http://www.gwu.edu/~mstd/Publications/2004/Sara_Habich.pdf; dostęp: 11.12.2012.

/// Hoskins J. 1998. *Biographical objects: how things tell the stories of people's lives*, Routledge, London–New York.

- /// Karp I., Mullen Kreamer C., Lavine S. 1992. *Museums and communities: the politics of public culture*, Woodrow Wilson International Center for Scholars, Smithsonian Institution Press, Washington.
- /// Kirschenblatt-Gimblett B. 2011. *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, „Etnografia Nowa” 2011, nr 3, s. 125–136.
- /// Kopytoff I. 2003. *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces, Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa.
- /// Kowalczyk W. 2010. *Celebrować, zabaniać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55–62.
- /// Krmpotich C., Anderson D. 2005. *Collaborative Exhibitions and Visitor Reactions: The Case of Nitsitapiisinni: Our Way of Life*, “Curator: The Museum Journal” 2005, Volume 48, Issue 4, s. 377–405.
- /// Kuo Wei Tchen J. 1992. *Creating a Dialogic Museum*, [w:] *Museums and Communities. The politics of Public Culture*, red. S.D. Lavine, I. Karp, C.M. Kreamer, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- /// Macdonald S. 2002. *Behind the Scenes at the Science Museum*, Berg, Oxford–New York.
- /// Maitresse F. 2010. *Collection Strategies Now!*, [w:] *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, F. Bergevoet, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkö, A. Weij, Finnish National Gallery, brak miejsca, s. 74–85. http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf; dostęp: 22.12.2012.
- /// Ogrodzki P. 2010. *Zabezpieczenie muzeów i ich zbiorów. Kierunki działań prewencyjnych w roku 2010*, „Cenne Bezcenne Utracone” kwiecień-czerwiec 2010, nr 2(63), s. 8–11.
- /// Piotrowski P. 2011. *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- /// Poprzęcka M. 2009. *Na oko: znowu o muzeach*, „Dwutygodnik” 2009, s. 16. <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/582>; dostęp: 22.12.2012.
- /// Rose G. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Sikora S. 1996. *Jak to się robi w Nowym Jorku? Wystawy*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, t. 50, z. 1–2, s. 76–79.
- /// Simon N. 2010. *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz.

/// Svašek M. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*, Pluto Press. Ann Arbor, London.

/// Święch I., Święch J. 2011. *Fluktuacja znaczeń pojęcia muzeum. Post scriptum do przemyśleń Piotra Szackiego*. „Etnografia Nowa”2011, nr 3, s. 105–114.

/// Tańczuk R. 2007. *Kolekcja jako przedmiot biograficzny*. „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”2007, Випуск 07, s. 150–160.

/// Tańczuk R. 2011. *Ars colligendi kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

/// Watson S. (red.). 2007. *Museums and their Communities*. Routledge. Oxon, New York.

/// Widacka-Bisaga A., Zaucha T. 2011. *Słowo i obraz. Digitalizacja zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Muzealnictwo”2011, nr 52, s. 102–114.

Filmografia

/// *Memory Objects, Memory Dialogues*, reż. Alyssa Grossman, Selena Kimball/ USA/Szwecja, 26 min, 2012.

/// Abstrakt

Pole nauki i pole sztuki – te same przedmioty umieszczone w każdym z nich będą się zachowywać zupełnie inaczej, tak jakby obowiązywały je zupełnie odmienne prawa fizyki. Czy naukę i sztukę, ujmowane niejednokrotnie jako opozycje, można połączyć, skrócić łączącą je linię w zapętloną wstęgę Möbiusa? Co się stanie wówczas z przedmiotami, które znajdowały się w polu nauki? Czy w obliczu kryzysu muzeów sięganie po narzędzia i metody sztuki może przynieść rozwiązanie choćby niektórych problemów? Autorka stara się odpowiedzieć na te pytania. Zaczyna od zarysowania specyfiki kryzysu muzealnictwa i spojrzenia na instytucję muzeum ze współczesnej perspektywy krytycznej. Opisuje wypracowane w muzeach etnograficznych tryby legitymizacji uruchamiane w procesie kulturowego wytwarzania obiektów. Wyjaśnia, w jaki sposób muzealnictwo etnograficzne czerpało i czerpie z inspiracji, które znajduje w polu sztuki, by w końcu zmierzyć się z pytaniem o to, na ile inspiracje te mogą być pomocne w praktyce etnograficznej zmagającej się z kryzysem.

Słowa kluczowe:

nowa muzeologia, muzeum etnograficzne, obiekty muzealne, kryzys muzealnictwa, instytucjonalna teoria sztuki

/// Abstract

Realm of science and realm of art – within each of those fields the state of things is different as if they were subject to different laws of physics. Could this pair, often presented as a dichotomy, be joined together to form a loop such as a Möbius strip? What would happen with the objects in the realm of science? Can artistic tools be somewhat helpful in the face of museum crisis? The Author tries to address these issues. She begins with a brief outline of the specific of the museum crisis and describes the museum in terms of modern critical theories. She analyses modes of ethnographic legitimation introduced in the process of cultural assembling of objects. She then focuses on ways in which ethnographic museums have drawn inspiration for their activities from the field of art. Finally, she tackles the question of how these artistic inspirations could be useful on the threshold of crisis.

Keywords:

new museology, ethnographic museum, museum objects, museum crisis, institutional theory