

Katarzyna Maniak

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
(doktorantka)

***Present perfect continuous* – przeszłość i terażniejszość w budowaniu kolekcji muzealnej**

Pogląd głoszący muzeum domem i schronieniem dla obiektów z przeszłości ukształtował się w XIX stuleciu. Mimo iż wcześniej kolekcjonowano dawne, starożytne obiekty, to dopiero XIX wiek z muzeum uczynił synonim czasem przeszłego, zbiór przedmiotów od wieków wartych zbierania. Wpłynął na to po części nowy historycyzm, traktowanie przeszłości jako „obcego kraju”, do którego nigdy nie można powrócić, ale również chęć ratowania tego, co szybko może zniknąć [Macdonald 2006: 88]¹. Obecnie czas „przyspiesza”, rzeczywistość jest zmienna, dynamiczna, a muzea stają przed wyzwaniem jej opisanie i reprezentacji. Badanie współczesności i kolekcjonowanie jej świadectw są coraz częściej dyskutowanymi zagadnieniami w środowisku muzeologów.

Międzynarodowy Komitet do Spraw Kolekcjonowania (*International Committee for Collecting COMCOL*) definiuje zbiory obiektów jako dynamiczne podmioty służące wypełnianiu misji instytucji, dwa terminy uznając przy tym za kluczowe: sieć oraz partycypację. Sieć, rozumiana tematycznie i/lub geograficznie, powinna obejmować kolekcjonerów (zarówno instytucjonalnych jak i indywidualnych) oraz przyczyniać się do rozwoju jakości kolekcji, natomiast zaangażowanie lokalnych społeczności jest priorytetem w jej budowaniu [Mensch, Mensch 2013: 8–9]. Przykładowym projektem, w którym są wykorzystywane postulowane hasła, jest międzynarodowa

¹ Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki tekstu.

sieć instytucji i muzeów z krajów europejskich *Entrepreneurial Cultures in European Cities (ECEC)* zorientowana na analizę kulturowego, społecznego i ekonomicznego zaplecza małych i średnich przedsiębiorstw. Jej celem były zarówno badania, jak i stworzenie reprezentatywnej kolekcji przedmiotów i historii oddających teraźniejsze funkcjonowanie punktów usługowo-handlowych. Istotnym w wyborze tematu przedsięwzięcia był fakt, iż przedsiębiorstwa te zajmują określoną pozycję w (życiu) lokalnej społeczności i wpływają na jej kształt, ale również powoli znikają z kolejnych dzielnic miasta m.in. na drodze procesów gentryfikacji bądź konkurencji z większymi firmami. Przemiany dotyczące małych przedsiębiorstw obrazowały więc procesy i zależności charakterystyczne dla współczesnego, wielokulturowego społeczeństwa. Duże znaczenie odgrywała w projekcie także chęć zaangażowania właścicieli i klientów przedsiębiorstw, którzy do tej pory nie byli odbiorcami oferty muzeów ani grupą w nich reprezentowaną.

W programie brały udział dwa muzea etnograficzne: *Museum of European Cultures*² w Berlinie oraz Muzeum Etnograficzne w Zagrzebiu. Obie instytucje skupiły się na przedsiębiorstwach prowadzonych przez imigrantów. Muzeum berlińskie za temat obrało m.in. punkty sprzedaży kebabu, regionalnej tureckiej potrawy, które pojawiły się w mieście w latach 70. XX wieku i ewoluowały do popularnego fast foodu. Na podstawie przeprowadzonych wywiadów sformułowano najważniejsze zagadnienia i stworzono kolekcję przedmiotów używanych w procesie przygotowania posiłku, m.in. strój – rękawiczki, fartuch, nakrycie głowy, buty, narzędzia – specjalny nóż do odkrawania mięsa, papierowe torby, a także ulotki promocyjne. Oprócz studium konkretnego przypadku starano się umieścić dane zjawisko w szerszym kulturowym kontekście, prezentując globalne wzorce żywienia, a także miejsce tureckiej społeczności w wielokulturowym Berlinie. Zabrakło jednak perspektywy klientów, mieszkańców Berlina korzystających z badanych punktów gastronomicznych. Zebrane przedmioty zaprezentowano (wraz z innymi obiektami pochodzącymi z badań nad przedsiębiorcami w Berlinie) na wystawie *Doner, Delivery and Design. Entrepreneurs In Berlin* (21.11.2009–28.02.2013).

² Powstałe w 1999 r. poprzez połączenie *Museum of (German) Folklore* i europejskiej części kolekcji *Ethnological Museum*.

W Muzeum w Zagrzebiu analizowano dotąd niezbadany styl życia skupiony wokół lokalnych kawiarni, w tym sposoby produkcji i konsumpcji kawy. Kawiarnie w Chorwacji mają szczególne znaczenie. Rozwijały się w latach 70. ubiegłego wieku jako pierwsze prywatne inicjatywy w czasach socjalizmu i główne miejsce spotkań. Badania i obserwacje były prowadzone w kafejkach, angażowały klientów, właścicieli i pracowników. Na bazie wielu prywatnych darowizn zgromadzono kolekcję kubków, filiżanek i sprzętów związanych z produkcją kawy. Firma Franck, pierwsze w Chorwacji przedsiębiorstwo zajmujące się sprzedażą kawy, przekazała muzeum kolekcję filiżanek produkowanych od 1960 r. Muzeum poprzez prowadzone badania odniosło się do posiadanego już zbioru eksponatów, rozszerzyło i uaktualniło jego zakres. Zebrane przedmioty zaprezentowano na ekspozycji *Let's Have a Coffee, Views of Zagreb Entrepreneurs on the culture of Coffee Consumption* (08.05–24.10.2010), do której włączono obiekty z istniejącej kolekcji muzeum, również ilustrujące kulturę produkcji i spożywania kawy. Na wystawie można było prześledzić zmiany w designie, metodach produkcji i zwyczajach – np. w latach 60. używano wyłącznie małych filiżanek do czarnej kawy, ale 20 lat później pojawiły się już różne wielkości dostosowane do nowych rodzajów kaw popularnych w całej Europie, takich jak cappuccino i latte. Obie instytucje realizując badania podejmowane w ramach programu *ECEC*, sięgnęły do metodologii badań etnograficznych, podkreślały partycypacyjny model współpracy z grupami, które zwykle nie odwiedzają muzeum.

Zaangażowanie odbiorców jest jednym z głównych celów przyświecających instytucjom muzealnym. Przedmiot staje się swoistym pretekstem do nawiązania kontaktu i aktywizacji społeczności. Kolekcjonuje się opowieści o obiektach, indywidualne historie z nim związane i prywatne dopowiedzenia. Na pierwszy plan wysuwa się relacja pomiędzy rzeczą a ludzkim doświadczeniem, często historie związane z obiektem stają się ważniejsze od samego przedmiotu.

Partycypacja – słowo klucz ostatnich lat – do środowiska muzeologii zostało wprowadzone przez Ninę Simon, która definiuje instytucję partycypacyjną jako miejsce, w którym publiczność może tworzyć, dzielić i łączyć się wokół zawartości muzeum. Tworzyć – dodawać własne idee, obiekty, kreatywną ekspresję; dzielić – dyskutować, przetwarzać, przekazywać innym; łączyć – socjalizować się z innymi widzami i pracownikami

muzeum. Sformułowanie „wokół zawartości muzeum” oznacza, iż aktywność odbiorców skupia się wokół idei oraz obiektów istotnych dla instytucji i ją tworzących [Simon 2010]. Badaczka wyróżnia cztery rodzaje projektów partycypacyjnych:

- *contributory*, w których odbiorcy dzielą się przedmiotami, historiami, ideami w sposób wyznaczony i kontrolowany przez instytucję,
- *collaborative* spełniane wówczas, gdy odbiorcy są aktywnymi uczestnikami określonych, ale również kontrolowanych przez instytucję projektów,
- *co-creative*, które traktują na równi publiczność oraz ekspertów, wspólnie i na równych prawach wypracowujących określone treści,
- *hosted* realizowane wówczas, gdy instytucja użycza swojej przestrzeni odbiorcom [Simon 2010: 187].

Simon nie wartościuje jednak żadnego z opisanych przez siebie modeli, zaznaczając, iż każde muzeum powinno wybrać wersję zgodną z własną misją i strategią działania. Przytoczona koncepcja dotyczy projektów wystawieniowych i edukacyjnych, autorka nie analizuje roli odbiorców w działaniach takich jak badania czy współczesne kolekcjonowanie. Jednak przykładając wyróżnione przez nią rodzaje partycypacji do projektów opartych na idei kolekcjonowania teraźniejszości, zauważamy, że większość z nich opiera się raczej na mechanizmach *contributed* i *collaborative* niż *co-creative*.

Markus Walz w tekście *The selection of cultural assets between research and plebiscite* analizuje procesy budowania i poszerzania kolekcji, wyjaśniając dlaczego praktyki te wciąż przypisywane są głównie ekspertom. W swoim artykule Walz omawia przewodnik *Significance 2.0* wydany przez *Collections Council of Australia*, autorstwa Roslyn Russell i Kylie Winkworth [Russell, Winkworth 2009]. Publikacja pokazuje krok po kroku, jak wartościować obiekty. Wśród kryteriów oceny wymienia znaczenie historyczne, artystyczne/estetyczne, badawcze/naukowe oraz społeczne. Dodatkowy wpływ mają: pochodzenie, kategoria rzadkości lub reprezentatywności, stan fizyczny, powiązanie z instytucją – jej misją i kolekcją. Proces badania oraz rozumienia znaczeń i wartości obiektów opiera się więc na analizie stanu obiektu, jego historii, pochodzeniu i kontekście, porównaniach z podobnymi obiektami i identyfikacji powiązanych przedmiotów, ale również konsultacjach z osobami, które mogą uzupełnić posiadane informacje. Istotne jest, by nie negować różnych punktów widzenia i nie decydować o ich słuszności bądź bezzasadności, ale zachować wielogłosowość. Markus

Walz proponuje poszerzenie wymienionych wyznaczników o kryterium autentyczności, wartości emocjonalnej obiektu, wartości nadawanej wraz z upływem czasu oraz obecności intencji upamiętnienia. Na koniec zauważa, iż większość z wymienionych kryteriów stosowanych przy ocenie wartości i znaczeń obiektów wymaga wiedzy eksperckiej, zwłaszcza opinie dotyczące pochodzenia, autentyczności czy rzadkości występowania, dlatego muzea niezwykle rzadko zrzekają się pełnego autorytetu w zakresie praktyk kolekcjonerskich [Walz 2013: 124–126].

Kolejną przywołaną inicjatywą jest *Doing kinship*, interdyscyplinarny projekt łączący perspektywy antropologów, etnologów, edukatorów i designera, badający współczesne praktyki odnoszące się do pokrewieństwa. Projekt opierał się na badaniach etnograficznych realizowanych w latach 2009–2011 w dwóch dzielnicach Wiednia³. Prace badawcze były prowadzone w trzech rodzajach miejsc: studiach fotograficznych, kafejkach internetowych i punktach telefonicznych, oraz w domach spokojnej starości. Analiza 30 przeprowadzonych wywiadów pokazała rosnącą rolę komunikacji za pomocą krótkich treści tekstowych przesyłanych telefonami komórkowymi (SMS), obowiązujący wizualny język rodzinnych zdjęć, a także konfliktogeny charakter określonych przedmiotów. Efektem badań była wystawa oparta na praktyce, działaniu i partycypacji, prezentowana w *Austrian Museum of Folk Life and Folk Art* w Wiedniu (12.11.2011–25.03.2012). Ekspozycja zatytułowana *Family makers: Capturing, Connecting, Divesting* odnosiła się kolejno do praktyk fotograficznych (*capturing* – schwywanie, przyciągnięcie uwagi), komunikacji (*connecting* – połączenie) oraz niechcianych przedmiotów rodzinnych (*divesting* – pozbycie, pozbawienie się czegoś). Podzielona na trzy części, nie proponowała gotowej treści, ale powstawała i rozwijała się wraz z udziałem odbiorców. „Logiczną konsekwencją projektu nie było pokazywanie wyników badań i wyjaśnianie czym rodzina jest, ale zaproszenie odbiorców do odtworzenia części swojej rodziny poprzez aktywny udział w wystawie” [Dankl, Mimica 2013: 27]. W części *Foto Studio* zorganizowano tymczasowe studio fotograficzne, w którym odbiorcy wykonywali rodzinne fotografie z konkretnym przeznaczeniem, np. do portfela, na kominek, na lodówkę. Planowane miejsce eksponowania fotografii określało sposób kadrowania i pozowania, co obrazowało uniwersalność pewnych konwencji

³ Założenia metodologiczne badań: <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/timm.pdf> s. 84–85.

i schematów. Wszystkie wykonane zdjęcia zostały zebrane w specjalnym albumie oddającym podział powszechnie stosowany w prywatnych archiwach fotograficznych (zdjęcia z wakacji, urodzin, uroczystości rodzinnych itp.). Zaprojektowano również specjalną szafkę na zdjęcia, które często nie znajdują swojego miejsca w albumie, są intymne, nieudane, powtarzają wcześniejsze ujęcie. Kolejny fragment wystawy, dotyczący współczesnej komunikacji, proponował możliwość dzielenia się treścią wiadomości tekstowych zwykle przesyłanych członkom rodziny. Ostatnia część ekspozycji została poświęcona niechcianym przedmiotom, które związane są ze wspomnieniami, ale nie ma już dla nich miejsca; przedmiotom, które chce i nie chce się wyrzucić. Znajdowały się na wystawie przynoszone przez odbiorców, którzy opisywali ich historie, towarzyszące im emocje, znaczenia. Tam mogły trafić w kolejne ręce, a nowy właściciel był zobowiązany zostawić notkę, która wyjaśniała powody przejęcia i opisywała nowe otoczenie/przeznaczenie przedmiotu.

Wystawa realizowana przez niezależny zespół w wiedeńskim muzeum unaoczniała pewne dylematy związane z współczesnym kolekcjonowaniem. Strategia przynoszenia obiektów do muzeum i możliwość ich wymiany zakłócała powszechną praktykę o „wiecznym” przechowywaniu posiadanych w zbiorach obiektów i wzbudziła wiele wątpliwość wśród pracowników muzeum. Podobną transakcję zaproponowano kilku austriackim instytucjom, skupiając się tym razem na przedmiotach z muzealnych magazynów. Choć pracownicy przyznali, iż magazyny są przepełnione i chętnie wymieniliby pewne obiekty, to jednak zamianę tę traktowali w kategoriach gry i idei, nie akceptowali jej faktycznej realizacji. Procesy de-akcesji oraz wymiany wymagają oczywiście określonych regulacji, ale przytoczone przekonania demonstrowają brak krytycznego przemyślenia istniejących kolekcji i kierunków ich rozwoju. Autorzy wystawy *Family makers...* dokonując jej ewaluacji, wypunktowują również nastawienia i opinie pracowników muzeum formułowane wobec „niechcianych przedmiotów” przynoszonych na wystawę. Pozytywnie oceniane były klasyczne pamiątki rodzinne posiadające aurę prywatnych historii, za mniej znaczące uważano przedmioty życia codziennego, m.in. wykorzystany bilet do teatru czy rachunek ze sklepu. Rozróżnienia te manifestują hierarchiczne wartościowanie obiektów, przekonania o niestosowności prezentacji w muzeum tych codziennych i współczesnych.

Przybliżają nas również do istotnych pytań zadawanych podczas procesu kolekcjonowania – pytań o to, które obiekty i opowieści wybierać z tak wielu dostępnych i możliwych? Czy skupiać się na przedmiotach tak codziennych, że aż niezauważalnych, czy poszukiwać rzeczy wyjątkowych, jedynych w swoim rodzaju? Poszukiwanie odpowiedzi powoduje zorientowanie nie na przeszłość czy przyszłość, ale właśnie na teraźniejszość. W praktykach gromadzenia obiektów ważniejsza od obsesyjnego uzupełniania encyklopedycznej wiedzy dla przyszłych pokoleń okazuje się konieczność opisanie współczesności, poznanie jej i zrozumienie. Działania skupione na teraźniejszości i wokół wspólnego dziedzictwa kulturowego dotyczą społecznie ważnych, często delikatnych i niejednoznacznych zagadnień. Szczególnie ważne, ale i trudne jest odejście od jednostronnego przedstawiania na rzecz bardziej złożonej/wieloaspektowej perspektywy.

Przytoczone zagadnienia i dylematy kolekcjonerstwa są charakterystyczne dla zachodniej muzeologii, polskie placówki mierzą się innymi wyzwaniem. Najważniejszym z nich jest rozszerzenie pola badań i zainteresowań na zjawiska współczesne i wykraczające poza kulturę ludową.

„Etnografia polska rodziła się w XIX w. jako mieszanka idei romantycznych dotyczących zwyczajów ludowych, pozytywistycznych metod zbierania danych empirycznych i ewolucjonistycznego poglądu na temat rozwoju kultury od form najprostszych do bardziej skomplikowanych” [Buchowski 2012: 12]. Znalazło to swoje odbicie w charakterze tworzonych muzeów etnograficznych, kształtowanych przez idee regionalizmu, przekonania o uformowaniu historii kraju na warstwie chłopskiej, a także przez wysiłki podejmowane przeciwko germanizacji i rusyfikacji. Bliski związek nauki i ośrodków akademickich z rozwijającym się muzealnictwem przyczynił się do zdecydowanego ukierunkowania na badania i reprezentację kultury ludowej. List Hugo Kołłątaja do krakowskiego wydawcy Jana Maja z 1802 r. traktowany jest jako inaugurujący ruch „chłopomanii”. Autor przedstawia w nim ideę stworzenia opisu ziem polskich, który powinien opierać się na dokumentacji szeroko rozumianego folkloru oraz „charakteru” ludności. Wiek XIX to okres intensywnych akcji kolekcjonerskich prowadzonych często przez amatorów – pasjonatów, kierujących się wskazówkami publikowanymi w czasopiśmie *Wiśła* i *Ziemia*. „Kolejne zatem szkoły i kierunki w etnologii wyznaczały trendy gromadzenia zbiorów w taki sposób, aby za

ich pomocą można było najpełniej kreować na ekspozycji muzealnej wizję rzeczywistości kulturowej, zgodną z ich teoretyczną wykładnią” [Święch 2009: 46]. Mimo różnorodności prądów teoretycznych nadrzędny cel zainteresowania – jakim była kultura ludowa, pozostał ten sam. Model tworzenia kolekcji został określony i ukształtowany przez Kazimierza Moszyńskiego w niewielkiej książce *Etnografia w muzeach regionalnych*, wydanej w 1928 r. Według badacza kolekcja powinna zawierać kolejno sekcje dotyczące: zbieractwa, łowiectwa, rybołówstwa, hodowli zwierząt, pszczelarstwa, bartnictwa, uprawy roślin, przygotowania strawy, obróbki surowców roślinnych, zwierzęcych, obróbki surowców mineralnych, odzieży, budowli, transportu i komunikacji oraz kultury duchowej i społecznej. W dwóch ostatnich działach powinny znajdować się: symbole władzy, lecznictwo, magia i religia, zwyczaje doroczne i przygodne, sztuka, zabobony oraz obrzędy rodzinne [za: Święch 2009: 46–47]. Ten precyzyjny model stał się podstawą konstruowania zbiorów muzealnych na kilka następnych dekad.

Dotkliwe zniszczenia i starty poniesione w wyniku II wojny światowej zmusiły etnografów do uzupełnienia utraconych kolekcji. Dawne poglądy korespondowały również z nowymi zadaniami wyznaczanymi przez ramy materializmu historycznego. Od etnografów spodziewano się badania warstw chłopskich (ludu pracującego) i dokumentacji przejawów ich kultury materialnej. Dostrzegano jednak nieadekwatność dawnych metod gromadzenia zbiorów i zdecydowano się na wprowadzenie linii granicznej, według której zaczęto gromadzić obiekty powstałe przed 1945 r., oraz te klasyfikowane jako sztuka ludowa. Efektem tej strategii był brak dokumentacji czasów transformacji oraz niezmiennie ograniczenie do zagadnień kultury ludowej. Nastąpił również rozdział pomiędzy teoretykami, akademickimi przedstawicielami etnografii a muzealnictwem, próby przełamania go podejmowane są na szerszą skalę dopiero współcześnie. *Ustawa o muzeach* z 1996 r. bagatelizowała rolę kolekcjonowania, dopiero nowelizacje z 2007 i 2012 r. wymieniają praktyki gromadzenia zbiorów jako jeden ze statutowych obowiązków muzeum. Ponadto od muzeów oczekuje się głównie popularyzacji kultury, co sprawia, iż w ewaluacji ich działań nadrzędną wartością nie jest praca badawcza, lecz statystyki odwiedzin i udziału publiczności. Dodatkowo sytuacja finansowa i redukcja budżetu instytucji powodują mniejszą alokację środków na potrzeby naukowe. Największy brak odczuwalny jest w dokumentacji współczesności oraz poszerzeniu zasięgu badań

na pozostałe pola kultury człowieka. Pojawiają się interesujące inicjatywy, które wyznaczają nowy kierunek w działaniach badawczych i ekspozycyjnych, jakim jest zainteresowanie teraźniejszością. Wymienić można projekt i towarzyszącą mu wystawę *Pamiętka z wojska. Opowieść o życiu prawdziwego mężczyzny* pod kuratelą Huberta Czachowskiego (Muzeum Etnograficzne w Toruniu, 1997 r.), gromadzącą kolekcję chust i kalendarzy żołnierskich, oraz projekty badawcze krakowskiego Muzeum Etnograficznego: *Dzieło – działka* oraz *Wesela 21* poświęcone odpowiednio współczesnym ogrodom działkowym oraz praktykom i zwyczajom weselnym. Podejmowane działania pokazują, jak ważne jest kolekcjonowanie współczesności, dokumentacja „pamiętka z wojska” dzisiaj byłaby niezwykle utrudniona lub niemożliwa ze względu na likwidację obowiązkowej służby wojskowej i zanik ich użycia, podobnie realizacja projektu *Dzieło – działka* zbiegła się z realnym zagrożeniem likwidacji ogródków.

Aby jednak badanie i kolekcjonowanie współczesności stało się zasadą polskich muzeów etnograficznych, potrzebna jest zmiana systemowa, która zniweluje ograniczanie się do kultury ludowej oraz umożliwi poszerzenie pola badawczych i kolekcjonerskich zainteresowań. Głównym celem muzeów etnograficznych jest opisywanie kultury człowieka, dlatego powinny dokumentować jej fenomeny i kolekcjonować ich świadectwa, które coraz szybciej znikają i odchodzą w niepamięć.

Bibliografia

I. Opracowania drukowane:

- Buchowski Michał
2012: *Etnologia polska: historie i powinowactwa*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Dankl Kathrina, Mimica Tena
2013: *Collecting the present by exploring Doing Kinship with Pictures and Objects*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.
- Macdonald Sharon
2006: *Collecting Practices*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, ed. S. Macdonald, Malden: Blackwell Publishing.

- Mensch Leontine Meijer, Mensch Peter
2013: *Participative strategies in collecting the present. Introduction*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.
- Simon Nina
2010: *The participatory museum*, Santa Cruz.
- Święch Jan
2009: *Współczesne problemy kolekcjonerstwa w muzealnictwie etnograficznym*, „Etnografia Nowa”, nr 1.
- Walz Markus
2013: *The selection of cultural assets between research and plebiscite. Five museological points dealing with <collecting 2.0>*, [w:] *Participative strategies in collecting the present*, ed. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, Berlin: Berliner Blatter, issue 63.

II. Strony internetowe:

- Russell Roslyn, Winkworth Kylie
2009: *Significance 2.0. a guide to assessing the significance of collections*, Collections Council of Australia, <http://arts.gov.au/sites/default/files/resources-publications/significance-2.0/pdfs/significance-2.0.pdf>, data odczytu: 1.04.2014.