

Ivan Gaskell

Bard Graduate Center

New York

Muzeum wielkich idei¹

1.

W *Poza dobrem i złem* (1886) Friedrich Nietzsche zamieścił całą serię zaskakujących, z pozoru paradoksalnych aforyzmów. Zwłaszcza jeden z nich, choć nie odnoszący się wprost do muzeum, niewątpliwie go dotyczy: „Im bardziej abstrakcyjna prawda, której chcesz uczyć, tym bardziej musisz jeszcze skusić do niej zmysły” [Nietzsche 2018: 101].

Muzea to osiemnasto- i dziewiętnastowieczny wynalazek Zachodu służący uczeniu abstrakcyjnych prawd. Te abstrakcyjne prawdy dotyczą porządkowania tego, co można by nazwać „tym światem” — świata, który ludzie mogą poznać i poznają za pomocą doznań zmysłowych. Te abstrakcyjne prawdy dotyczą rozróżniania — określania, że coś jest inne od czegoś — identyfikacji i porządkowania. Dotyczy to wszystkich rzeczy: skamieniałych kości dinozaurów, obrazów dawnych mistrzów czy bóstw z Oceanii. Instytucje, które ustalają takie abstrakcyjne prawdy w drodze badań, porównań i klasyfikacji — muzea — w oczywisty sposób przekazują je za pomocą kuszących zmysły wystaw, długo- czy krótkoterminowych. Wystawy to tylko jeden z elementów działalności muzeów — dzięki nim jednak muzea spełniają aforyzm Nietzschego.

¹Oryginał artykułu ukazał się w książce *Philosophy and Museums: Essays on the Philosophy of Museums*, red. Victoria S. Harrison, Anna Bergqvist i Gary Kemp, Cambridge: Cambridge University Press 2017, s. 55-75. Redakcja dziękuje Autorowi, redaktorom książki i jej wydawcy za zgodę na publikację tłumaczenia.

Pojawia się jednak pytanie: czy muzea nadal są zdolne do ustalania podstawowych abstrakcyjnych prawd, które przekazują? Czy nie stały się raczej przestrzenią, w której echo wzmacnia tylko i powtarza treści wytworzone gdzie indziej? I pomimo rozkwitu, który przeżywają, nie są to jednak stare instytucje od dawna pozbawione życia? Mówiąc „życie” mam na myśli życie naukowe, życie, które prowadzi do ustalenia abstrakcyjnych prawd. Czy nie są one „starymi instytucjami” w takim znaczeniu, w jakim używał tego określenia Henry David Thoreau? 19 sierpnia 1851 r. zapisał w swoim dzienniku:

Sposób, w jaki ludzie czepiają się starych instytucji, w których nie ma już życia — podobnie jak nie ma już życia w nich samych — przypomina mi te małpy, które wiszą na ogonach; a ich ogony zaciskają się wokół konarów — zarówno żywych, jak i martwych drzew — i zwisają nad głowami myśliwych, nadal poza ich zasięgiem, jeszcze długo po śmierci. [...] Dyskusowanie z takimi ludźmi nie ma sensu. [...] Ich intelekt jest niezdolny do uchwycenia rzeczy; jedyne, co mają, to chwytny ogon” [Thoreau 1990: 176].

Czy ludzie pracujący w muzeach — dyrektorzy, kustosze, kuratorzy, edukatorzy — mają jedynie chwytny ogony? A gdzie intelekt zdolny do uchwycenia rzeczy?

Na całym świecie buduje się coraz więcej muzeów. Co roku coraz więcej ludzi zwiedza muzea różnych rodzajów. Muzea reprezentują i ucieleśniają bardzo rozmaite interesy: od dumy narodowej dominujących krajów po własny wizerunek grup społecznych, których przetrwanie jest zagrożone; od badaczy naukowych po amatorów-entuzjastów; od wielkomięskich elit po społeczności lokalne; od wykształconych wręcz za wysoko po notorycznie niedokształconych. Jednak pomimo, że wszystko wskazywałoby na ich sukces, muzea borykają się z problemami. Krytyka ze strony przedstawicieli świata akademickiego, którzy już od dawna oskarżają muzea o to, że są jedynie narzędziem służącym zachowaniu porządku społecznego i narzucającym podzielane przez władzę normy ideologiczne to najmniejsze z tych zmartwień.

W 2011 r. *New York Times* opublikował artykuł zatytułowany *Możliwości nad Madison*, którego autor, krytyk sztuki Holland Cotter, tak podsumowuje te problem:

Pozytywną stroną muzealnego boomu ostatnich czterdziestu lat jest to, że wszyscy chodzą do muzeów. Negatywną zaś to, że tak naprawdę nikogo tam nie ma” [Cotter 2011]. (Oczywiście „wszyscy” to nie

tyle wszyscy, co „wszyscy czytelnicy *New York Timesa*, czy podobnie elitarnej grupy demograficznej). A „nikogo tam nie ma” nie tylko z powodu niedostatku uwagi przypisywanego przez Cottera stałemu dostępowi do nieprzerwanie płynącego strumienia danych, w którym muzea mają swój udział, lecz ponieważ spektakl podważył możliwości, a nawet zdolność myślenia². Jednak ci, których w muzeum „nie ma” — w sensie nieobecności duchem — to nie tyle zwiedzający, ile ich organizatorzy, dyrektorzy, a także wielu z tych, którzy im podlegają służbowo. Co się nie udało? I — jak pytał pewien człowiek wielkich idei w 1902 roku: Co robić? [Lenin 1948].

Muzea zawsze dostarczały zwiedzającym rozrywki, jak w kluczowym artykule z 1907 r. przyznał wielki antropolog i muzealnik Franz Boas [Boas 1907]. Nie ma w tym absolutnie niż zdrożnego. Odkąd muzea zaczęły stawać się instytucjami publicznymi, próbowały równocześnie bawić i uczyć, zgodnie z zaleceniem Horacego [Trzy poetyki klasyczne 1951: 83]³. Jednak w czasach, gdy w muzeach można oglądać motocykle i zdjęcia mody, a muzea historii naturalnej pokazują poruszane elektroniką modele dinozaurów naturalnej wielkości, czy rozrywka nie wzięła góry? Takie przykłady nie budzą we mnie specjalnego niepokoju, choć sądzę, że powinniśmy w muzeum oglądać rzeczy w sposób, który budzi nasze zdolności krytyczne, czyli tak, jak nie oglądamy ich nigdzie indziej. Powinno tak być niezależnie od tego, czy rzeczami tymi są motocykle, fotografie mody, czy modele dinozaurów naturalnej wielkości, skamieniałości pterodaktyli, majańskie stele, pierwsze komputery, czy obrazy dawnych mistrzów. Aby dobrze spełniać tę funkcję, muzea muszą być miejscami uprawiania nauki. Nie mogą zlecać myślenia instytucjom innego rodzaju. Same muszą wytwarzać idee. Ich organizatorzy i zarządcy powinni im to umożliwiać zarówno dzięki działaniom politycznym, jak i dostarczaniu środków. Mając odpowiednie możliwości i środki muzea różnego rodzaju całkiem dobrze sobie radziły i nadal radzą z samodzielnym wytwarzaniem idei, choć przez ostatnie sto lat na stosunkowo skromną skalę.

Znaczna część nauki wytwarzanej w muzeum przyjmuje postać wystaw, długo lub krótkoterminowych, oraz towarzyszących im katalogów. Mu-

²Wiele można by rzec w odpowiedzi na pełne żółci uwagi Guya Deborda w Społeczeństwie spektaklu [Debord 2006].

³Horacy (Quintus Horatius Flaccus), *Ars poetica*, wersy 343–344: “omne tulit punctum qui miscuit utile dulci/ lectorem delectando pariterque monendo” (“Wszystkie głosy uzyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością, bawiąc czytelnika a zarazem go ucząc”, za: *Trzy poetyki klasyczne* 1951: 83). Horacy pisze o tekstach, nie o muzeach

zealni naukowcy — kuratorzy, badacze, konserwatorzy — wnoszą coraz bardziej znaczący wkład w różne dyscypliny wiedzy, od antropologii po zoologię, a nawet animację filmową⁴. Tylko dzięki takiej pracy oni sami i ich koledzy — na przykład muzealni edukatorzy — docierają do coraz szerszej i bardziej zróżnicowanej publiczności, której powinny służyć zarówno zgodnie z ideami stojącymi za instytucją muzeum, jak i oczekiwaniami finansujących ich działanie. Aby osiągnąć ten cel, muzea starają się bawić i uczyć. Niemniej, podczas gdy te dwie sfery powinny pozostawać w równowadze, powinny też obie razem równoważyć realizację jeszcze innego celu: wywiązanie się z ciężącej na muzeach odpowiedzialności za wkład w ludzką wiedzę na poziomie podstawowym, a nie tylko jej pomnażanie ilościowe czy popularyzację.

Muzea powinny być generatorami wielkich idei. Przez „wielkie idee” rozumiem takie, które wyrastają ze stawiania podstawowych pytań, prowadzących do stawiania odważnych hipotez, ich uzasadniania, a w konsekwencji — do zmian epistemologicznych. Hipoteza Wielkiego Wybuchu to wielka idea; hipoteza, że rysunek uważany dotąd za dzieło Rembrandta jest w rzeczywistości pracą jego ucznia wielką ideą nie jest. Idee jednak raczej wpisują się w rodzaj continuum, niż dzielą na dwie kategorie idei wielkich i małych; a przyrost ilościowy idei, które wydają się małe, może przyczynić się do rozwoju wielkich idei. Muzea bywały generatorami wielkich idei; teraz już jednak nie są. Wielu dziewiętnastowiecznych gigantów nauki na różnych polach, jak Jean-Baptiste Lamarck (historia naturalna), Michel Eugène Chevreul (chemia), Johann David Passavant (historia sztuki), Henry De la Beche (geologia), Adolf Bastian (antropologia) to uczeni, którzy pracowali w muzeach. Jednak przez jakieś ostatnie sto lat naukowa działalność muzeów sprowadzała się w przeważającej mierze do gromadzenia coraz większej liczby informacji i nie odnosiła się niemal wcale do podstawowych pytań, fundamentalnych definicji i pojęć. Zadania te przeszły w ręce uniwersytetów i innych instytucji akademickich. Zamiast jednak skupiać się nad przyczynami tego stanu — inni historycy, jak Steven Conn, zaproponowali już przekonujące wyjaśnienia [Conn 1998] — chciałbym

⁴ Wystawa *An Adventure with Wallace & Gromit* w Muzeum Sztuki w Bostonie (marzec–sierpień 1998) w fascynująco dociekliwy sposób śledziła proces tworzenia animowanych filmów z udziałem glinianych figurek, czyli tandemu Wallace i Gromit: *Podróż na Księżyc* (1989), *Wściekłe gacie* (1993) i *Golenie owiec* (1995). Od czasu wystawy Aardman Animations wypuściło kolejne dwa filmy: pełnometrażową *Klatwę królika* (2005) oraz *Kwestię tycia i śmierci* (2008).

zastanowić się, jak mogłoby dojść do ponownego ożywienia potencjału wytwarzania wiedzy w oparciu o rzeczy materialne i jaką rolę w tej epistemologicznej zmianie mogłyby odegrać muzea.

Po zwrocie językowym oraz zwrocie kulturowym w naukach humanistycznych i społecznych obserwujemy obecnie zwrot ku materialności. Wiele aspektów zwrotu językowego, zwłaszcza od lat 60., wydaje się dziś niewybaczalnym redukcjonizmem, choć spostrzeżenia takich filozofów, jak Ludwig Wittgenstein (na przykład na temat gier językowych) nie straciły na trafności [Wittgenstein 2004]. Koncentrujący się na znaczeniu zwrot kulturowy nie przetrwał krytyki ze strony filozofii; podobnie jak konstrukcjonizm społeczny, który wszystkie znaczenia uznawał za kwestię społecznych konwencji. Filozofowie tacy, jak Ian Hacking i Simon Blackburn, zniweczyli roszczenia konstruktywizmu i relatywizmu [Hacking 1999; Blackburn 2005]. Jednak pokłosie publikacji wielu świetnych uczonych, którzy opierali się na tych zestawach założeń, pozostało nadal ciekawe i użyteczne. Na przykład wśród myślicieli rozwijających dalej dziedzictwo zwrotu językowego wskazałbym Giorgia Agambena i Daniela Heller-Roazena [Agamben 2008; Heller-Roazen 2012]⁵, których prace wydają mi się inspirujące i użyteczne. Natomiast radykalne poszerzenie obszaru zainteresowania dyscyplin krytycznych w konsekwencji zwrotu kulturowego jest czymś, od czego nie ma odwrotu, choć w istocie oznacza to jedynie doganianie antropologii, archeologii i historii, dla których takie spektrum materiałów od dawna było oczywiste.

Czym wobec tego jest zwrot ku materialności? Krótko rzecz ujmując: to powrót do wytwarzania wiedzy w oparciu o rzeczy materialne. Czym są rzeczy materialne? To rzeczy tego świata, których aspekt materialny jest dostępny dla naszych zmysłów. Część rzeczy jest zbyt mała, czy też z innych powodów nie dostępna dla ludzkich zmysłów — przynajmniej w sposób niezapśredniczony — a mimo to posiada aspekt materialny: należą do nich na przykład cząsteczki, albo czarne dziury. Używam sformułowania „rzeczy tego świata”, by odróżnić świat doświadczeń podzielanych przez ludzi od wszystkich innych możliwych światów, będących domeną eksperymentów myślowych, jak słynna Ziemia-Bliźniaczka Hilary’ego Putnama [Putnam 1991: 18–19]. Chciałbym też jednoznacznie wskazać, że rzeczy materialne

⁵ Ambitne badania Giorgia Agambena nad kondycją ludzką w sytuacjach wyjątkowych obejmują niezwykłą analizę ludzkiego poniżenia w książce *Co zostaje z Auschwitz* [Agamben 2008]. Daniel Heller-Roazen napisał zaś niezwykłą opowieść o utracie języka, która ma potężne implikacje historyczne [Heller-Roazen: 2012].

mogą posiadać pewne aspekty, czy to immanentnie w nich zawarte, czy też im przypisywane, które nie są materialne. Rzeczy materialne, jak cząsteczki czy czarne dziury, istnieją zwykle w bardzo złożony sposób i mogą być poznawane za pomocą swych rozmaitych aspektów, odnoszących się do siebie nawzajem w różnym stopniu i w różnym stopniu ze sobą powiązanych. Choć często bardzo głęboko naznaczone użyciem ludzkiego języka, nie są wyłącznie jego wytworami.

Szczególnie interesują mnie te rzeczy materialne, które zostały zgromadzone z muzeach i które mogą jeszcze do nich trafić. Oczywiście tworzą one bardzo ograniczony podzbiór rzeczy materialnych. Skala niektórych rzeczy materialnych uniemożliwia ich włączenie do muzealnej kolekcji: na przykład wyspy Galapagos; jeszcze inne pozostają w całości poza ludzkim zasięgiem, jak na przykład księżyc. A jednak ludzki pęd ku instytucjonalizacji może odnosić się także i do nich: dziewięćdziesiąt siedem procent powierzchni wysp Galapagos to ekwadorski park narodowy, stanowiący światowe dziedzictwo ludzkości UNESCO. Natomiast w wypadku księżyca ludzie podjęli próby uregulowania sposobów jego użytkowania, formułując w 1979 r. *Porozumienie regulujące działalność państw na księżycu i innych ciałach niebieskich* ONZ. Porozumienie to jednak zostało jak dotąd ratyfikowane przez piętnaście krajów, z których żaden nie jest operatorem załogowych lotów kosmicznych. Nawet zresztą, gdyby *Porozumienie* ratyfikowały wszystkie państwa ONZ, Księżyc nie stałby się międzynarodowym odpowiednikiem parku narodowego, a park narodowy, jak Galapagos, to nie muzeum, chociaż wiele go z muzeami łączy. Granica między instytucjami zajmującymi się ochroną, jak parki narodowe, a tymi, których zadaniem jest gromadzenie kolekcji, jak muzea, wcale — co ciekawe — nie jest taka ostra.

Chodzi mi tutaj o to, że bynajmniej nie wszystko, co jest na „tym świecie” (i poza nim, lecz poddane ludzkiemu poznaniu zmysłowemu) można by umieścić w muzeum i bardzo dużo siłą rzeczy pozostaje poza zasięgiem ich kolekcji. Po drugie, na tyle, na ile muzeum zbiera rzeczy, które przetrwały z przeszłości — czy są to kryształy mineralnego cyrkonu (krzemianu cyrkonu), które mają około 4,4 miliarda lat, czy dzieła artystów stworzone przed kilkoma tygodniami, czy nawet dniami — wiele rzeczy i wiele całych ich kategorii nie przetrwało. Ludzie potrafią celowo chronić i przechowywać niektóre rzeczy materialne i czynią to z bardzo różnych powodów, od praktyk religijnych przez uczucia po tożsamość grupową. Inne rzeczy celowo zostały ukryte — jak skarby — lub przypadkiem zgubione — tylko po to,

by zostać w drodze celowych działań odkryte przez archeologów, albo przypadkowo odnalezione na przykład podczas prac budowlanych. Wiele innych rzeczy materialnych znika bez ludzkiego działania i potrafią pojawić się ponownie przekształcone, czy to w postaci, w której można rozpoznać ich pierwotną formę — jak w wypadku skamieniałości — czy też w nie do poznanie zmienionej, jak ropa naftowa. Większość rzeczy organicznych ulega rozkładowi i traci pierwotną formę albo znacząco zmniejsza rozmiary. Na przykład ludzkie ciała pozostawione same sobie lub pogrzebane w ziemi w większości wypadków dość szybko zostają zredukowane do postaci szkieletu. Stosunkowo rzadko warunki, przypadkowe lub specjalnie stworzone, pozwalają na zachowanie tkanek miękkich w znaczącej ilości. Niektóre ludzkie społeczeństwa — najbardziej znane z nich to Egipt okresu dynastycznego — praktykowały celową mumifikację zwłok. W innych wypadkach ciała zachowały się przypadkowo w krańcowo suchym klimacie (wysoko w Andach) lub w środowisku bagiennie-torfowym, bogatym w taniny (w Danii). Takie ciała znajdują się w muzeach: w pierwszym wypadku to Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova w Ticarze, w Argentynie, w drugim Silkeborg Museum w Danii (słynny człowiek z Tollund)⁶. Oczywiście wiele rzeczy materialnych się nie zachowuje, lecz w niektórych sytuacjach zachowują się opisy. Ich lektura ujawnia rozmiary strat materialnych, przynajmniej w niektórych miejscach i czasie. Na przykład historyk Daniel Snail, który podczas badań archiwalnych na temat spłaty długów w średniowiecznej Marsylii i Lukce, analizował dokumenty dotyczące zajęcia za długi dóbr, a czasem nawet ludzi, odnajduje opisy takich samych rzeczy, jak te, które zachowały się w kolekcjach muzealnych, lecz także wielu takich, których tam nie ma, wśród nich stosunkowo nietrwałej odzieży⁷. W konsekwencji okazuje się, że bylibyśmy w poważnym błędzie zakładając, że wszystkie te niezliczone rzeczy w zbiorach muzealnych na całym świecie — od amonitów do kryształów cyrkonu, od wytworzonych przez człowieka artefaktów po ciała ich

⁶Zmumifikowane ciało kobiety pokazywano na ekspozycji Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova w Tikarze, kiedy je zwiedzałem w 1998 r., lecz, jak się dowiedziałem, już nie jest pokazywane. O człowieku z Tollund i innych ciałach zachowanych w duńskich torfowiskach zob. przede wszystkim Glob 1969.

⁷Daniel Lord Snail, *Good and Debts in Medieval Mediterranean Europe*, w druku. Inny przykład zachowanych w archiwach opisów odzieży, która się nie zachowała to wielowarstwowe ubrania noszone przez paryskich biedaków zamieszkujących wspólnie w jednej izbie, których zatopione ciała wydobyto z Sekwany; pisze o nich Richard Cobb w *Death in Paris: Records of the Basse-Geôle de la Seine, October 1795–September 1801, Vendémiaire, Year IV – Fructidor, Year IX* [Cobb 1978].

wytwórców — stanowią reprezentację całości „rzecowego” świata. Musimy ograniczyć się do tej niewielkiej jego części, którą dysponujemy, świadomi przypadkowości przetrwania w takim samym stopniu, jak przygodności zasad klasyfikacji stosowanych przez badaczy i muzealników.

Choć rzeczy w muzeach stanowią jedynie nikły ułamek tego, co ludzie używali i używają, to składają się na bardzo obszerny i niezwykle zróżnicowany zbiór, którego badania mają znaczenie z perspektywy wielu bardzo różnych dyscyplin naukowych, alfabetycznie od antropologii po zoologię. W antropologii na przykład badania rzeczy materialnych stwarzają możliwości przekształcenia stosunków między antropologami a społecznościami tubylczymi dzięki zainteresowaniu obu grup tymi rzeczami. Za przykład może posłużyć wypożyczenie w 2010 r. z Muzeum Pitta Riversa w Oksfordzie pięciu koszul Indian Niitsitapi (Czarnych Stóp), zakupionych przez zarządcę Kompanii Zatoki Hudsona w 1841 roku, do dwóch kanadyjskich muzeów: muzeum Glenbow w Calgary oraz muzeum Galt w Lethbridge w prowincji Alberta. Wypożyczenie zostało zorganizowane przez Laurę Peers z Muzeum Pitta Riversa i Alison Brown z Uniwersytetu w Aberdeen jako odwiedziny przodków i obejmowało spotkania z Niitsipi, podczas których mogli oni na swój sposób obcować z tymi rzeczami⁸. Poszerzona wersja projektu, obejmująca materiał z 2010 r. z Alberta, pokazano w muzeum Pitta Riversa w 2013 r.⁹

Na drugim końcu alfabetu zoologia — część historii naturalnej — która obecnie włącza w badania rzeczy materialnych pobieranie z okazów próbek DNA i ich analizę. Doprowadziło to do stworzenia klasyfikacji różnych od systemu Linneusza, w których drzewo życia opiera się nie na podobieństwach morfologicznych, lecz na związkach genetycznych i przynależności do kładów wywodzących się od wspólnego przodka genetycznego. PhyloCode (Międzynarodowy Kod Nomenklatury Filogenetycznej) zagraża linneuszowym kategoryzacjaom powyżej poziomu gatunków¹⁰. Baza danych sekwencji genetycznych amerykańskiego Narodowego Instytutu Zdrowia, GenBank, wymienia codziennie informacje ze swoimi japońskimi i europejskimi odpowiednikami w ramach Międzynarodowej Współpracy Baz Danych Sekwencji Nukleotydów¹¹. Wpływ to nie tylko na zoologię, lecz badania wszystkich istot żywych. Szczegółowe badania życia na poziomie mikrobów, w połączeniu

⁸ Jak można przeczytać na stronie muzeum Glenbow: <http://www.glenbow.org/exhibitions/past/2010-2011/index.cfm>. Zob. też Gaskell 2012: 93.

⁹ Zob. <http://www.prm.ox.ac.uk/blackfootexhibition.html>.

¹⁰ Wersja robocza dostępna pod: <http://www.ohio.edu/phylocode>.

¹¹ Zob. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/genbank>.

z analizą filogenetyczną doprowadziły do nowej koncepcji drzewa życia, które nie obejmuje dwóch królestw, jak dotąd, lecz trzy¹². Konsekwencja dla muzeów historii naturalnej jest taka, że kolekcje, które od lat marniały z powodu braku zainteresowania nagle stały się źródłem informacji genetycznej, nie do uzyskania w inny sposób. Niektóre muzea zareagowały na to, budując laboratoria i zatrudniając specjalistów od pobierania próbek DNA i ich analizy, jak utworzony w 2001 r. Instytut Genomiki Porównawczej Sacklera przy Amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej, czy Centrum Darwina w londyńskim Muzeum Historii Naturalnej, otwarte w 2009 r.

Choć kojarzone z konkretnymi kluczowymi dyscyplinami naukowymi, które powstawały w XIX w., muzea są z definicji instytucjami interdyscyplinarnymi. Biochemicy, mikrobiolodzy, taksonomiści i informatycy — wszyscy mają swoje miejsce w ważniejszych muzeach historii naturalnej. Większe muzea sztuki zatrudniają nie tylko historyków sztuki, lecz także naukowców-konserwatorów, którzy opracowują i stosują techniki analizy fizycznej, które wcześniej wykorzystywano być może w innych obszarach, na przykład w medycynie. Promienie Roentgena kojarzy się przede wszystkim z medycyną, podczas gdy obrazy prześwietlano już w ciągu pierwszego roku po ich odkryciu w 1895 r. Alan Burroughs z Muzeum Sztuki Fogga przy Uniwersytecie Harvarda uznał prześwietlenia promieniami Roentgena z niezbędny składnik badań nad dziełami sztuki. W 1926 r. wykonał prześwietlenia całej serii obrazów dawnych mistrzów z różnych muzeów i opublikował wyniki jako *Art Criticism from Laboratory* w 1938 [Bewer 2010: 94–104, 201]. Dziś wiele innych technik pozwala na szczegółową analizę dzieł sztuki umożliwiającą ustalenie niewykrywalnych wcześniej cech fizycznych, jak określenie rodzaju pigmentu i spoiwa w farbach. Jest wśród nich autoradiografia neutronowa, spektroskopia z transformacją Fouriera i reflektografia w podczerwieni. Badania techniczne koncentrują się na właściwościach rzeczy, które wcześniej były niedostępne, jak podrysy — rysunki wykonywane przed pokryciem powierzchni obrazu farbami — w niektórych rodzajach europejskich obrazów¹³.

Przechodząc od sztuki do historii naturalnej, powinniśmy pamiętać, że kolekcje materiału roślinnego przez długi czas były tworzone w innych celach niż systematyczna analiza botaniczna. Wykorzystanie roślin przy-

¹² Wprowadzone przez Carla R. Woese i George'a E. Foxa [Woese, Fox 1977]; zob. też Woese, Kandler, Wheelis 1990.

¹³ Zob. na przykład Faries, Spronk 2003. Dostępna on-line prezentacja badań technicznych jednego z takich obrazów, *Adoracji Baranka Mistycznego* Huberta i Jana van Eycków (tzw. Ołtarza Gandawskiego) zob. <http://closertovaneyck.kikirpa.be>.

noszących człowiekowi zyski skłoniły botaników muzealnych do badania potencjału gospodarczego hybrydyzacji roślin uprawnych, oraz kontrolą dostępnych w przyrodzie roślin potencjalnie użytecznych dla człowieka w celach medycznych i innych handlowych. Kauczuk jest doskonałym przykładem. Królewskie Ogrody Botaniczne w Kew pod Londynem były odpowiedzialne za rozmnożenia kauczukowca *Havea brasiliensis* z nasion wywiezionych potajemnie z Brazylii w 1876 r. przez Henry'ego Wickhama. Z kolei siewki pochodzące z tego wiodącego muzeum botanicznego zostały wykorzystane do założenia plantacji kauczukowca na obszarach tropikalnych należących do Imperium Brytyjskiego, przede wszystkim w południowych Indiach, na Cejlonie i Malajach, które złamały brazylijski monopol na kauczuk [Jackson 2008]. Wojna przyspieszyła poszukiwania materiałów roślinnych nadających się do zastosowań przemysłowych. W lipcu 1917 r. Narodowa Rada Badań Naukowych w Waszyngtonie powołała w tym celu Komisję Surowców Pochodzenia Botanicznego [East 1917].

Na przestrzeni dwudziestego wieku postęp w inżynierii chemicznej doprowadził do coraz szerszego stosowania syntetycznych odpowiedników surowców roślinnych. Na przykład Stacja Doświadczalna firmy DuPont wyprodukowała po raz pierwszy syntetyczny polimer nazwany nylonem w 1935 r. Pierwsze zastosowanie znalazł on w szczoteczkach do zębów i pończochach, zastępując w pierwszym wypadku świńską szczecinę, a jedwab w drugim [Ndiyae 2007]. W początkach dwudziestego pierwszego wieku, kiedy przeważają materiały syntetyczne, botaniczne eksponaty w herbariach oraz kolekcje botaniczne tworzone dla celów gospodarczych wydają się dogorywać. Jednak naukowcy przeszukują kolekcje botaniczne w poszukiwaniu nowych odmian, z których można by potencjalnie pozyskiwać biopaliwa, takie jak etanol, olej z glonów, czy nawet myco-diesel [Wigmosta, Coleman, Skaggs, Huesemann i Lane 2011]¹⁴. W tym nowym kontekście od dawna starannie prowadzone kolekcje żywych glonów, jak na przykład *Sammlung von Algenkulturen* (Kolekcja Kultur Glonów) na Uniwersytecie Jerzego Augusta w Getyndze w Niemczech zyskują nowe znaczenie. Badacze mają w niej do dyspozycji około 1600 gatunków glonów w około 2400 szczepach¹⁵. Liczba gatunków glonów nadal pozostaje

¹⁴ Dostępne pod: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1029/2010WR009966/epdf>. Streszczone przez Frances White, Study: *Algae Could replace 17% of U.S. Oil Imports*, Pacific Northwest National Laboratory news release, 13/04/2011. <http://www.pnl.gov/news/release.aspx?id=859>; Strobel, Knighton, Kluck, Ren, Livinghouse, Griffin, Spakowicz i Sears 2008.

¹⁵ Zob. <http://www.uni-goettingen.de/en/184982.html>.

nieznana, lecz w maju 2005 roku Kolekcja Glonów Narodowego Herbarium w amerykańskim Muzeum Historii Naturalnej w Waszyngtonie obejmowała 231 398 wysuszonych okazów¹⁶.

Kolekcje muzealne nadal są niezwykle istotne z perspektywy dalszych badań na wielu obszarach. Jednak na instytucje, które te kolekcje stworzyły, powiększają i prowadzą nad nimi podstawowe badania taksonomiczne, wywierany jest stale nacisk, by nie zajmowały się badaniami i nauką, lecz w całości poświęcały swój potencjał informowaniu i rozrywce coraz szerszej publiczności zarówno za pomocą wystaw, jak i w coraz większym stopniu, treści dostępnych w internecie. Bez wątplenia nauka powinna być dostępna w przystępnej formie dla szerokiego kręgu zainteresowanych odbiorców, niemniej żeby wiedza naukowa była dostępna, trzeba ją przede wszystkim najpierw stworzyć, a tego tworzenia nie można przekazać innym instytucjom. Muzea same powinny być miejscami, w których powstaje wiedza naukowa.

2.

Jak to się stało, że muzea znalazły się w takiej sytuacji? Co powinno się wydarzyć, by muzea mogły znów brać udział w tworzeniu i rozwijaniu wielkich idei? Czy potrafimy przywrócić im status miejsc, w których powstaje wiedza naukowa wnosząca wkład w idee, które zmieniają fundamentalne przekonania i otwierają nowe pola badawcze, zachowując jednocześnie swą ważną społecznie funkcję popularyzacyjną? Choć niezmiernie cenię mierzenie się z wielkimi ideami, sam nie potrafię udzielić wielkiej odpowiedzi, lecz jedynie przedstawić garść przykładów i skromnych propozycji.

Jak przekonująco sugeruje Steven Conn, epistemiczna zmiana w myśli zachodniej, do której doszło pod koniec dziewiętnastego wieku, sprawiła, że w badaniach naukowych doszło do przesunięcia ciężaru z obserwacji i zbierania oraz badań taksonomicznych i porównawczych na eksperymentalne testowanie hipotez. Nie znaczy to, że między siedemnastym a dwudziestym wiekiem nie prowadzono naukowych eksperymentów; niemniej jednak dopiero pod koniec dziewiętnastego stulecia zaczęto wielkie idee coraz bardziej łączyć z eksperymentami, by w końcu ograniczyć je do tej sfery. Uniwersytety, agencje rządowe i doświadczalne ośrodki badawcze całkowicie przejęły inicjatywę, jeśli chodzi o wytwarzanie wielkich idei. Muzea po prostu nie mogły z nimi konkurować,

¹⁶ National Museum of Natural History, Algae Research: <http://botany.si.edu/projects/algae/collection.htm>.

związane bardziej z paradygmatem obserwacji niż eksperymentu i działające w sferze rzeczy materialnych, a nie abstrakcyjnych pojęć i czynników niematerialnych. Conn w przekonującym wywodzie pokazuje, że symbolicznie muzea straciły autorytet, kiedy w 1905 r. antropolog Franz Boas przeniósł się z Muzeum Historii Naturalnej na Uniwersytet Columbia [Conn 1998: 102]. Muzea sztuki zachowały swą pozycję autorytetu — znów symbolicznie — jakieś sześćdziesiąt lat dłużej, czyli do chwili, gdy historyk sztuki Michael Baxandall odszedł z Muzeum Wiktorii i Alberta, gdzie był kuratorem rzeźby, na londyński uniwersytet do Instytutu Warburga¹⁷. Wiele muzeów próbowało dotrzymać kroku sprzyjając badaniom naukowym. Pracownicy tych muzeów nadal realizują intelektualnie ciekawe projekty, lecz w większości ich celem jest ilościowy przyrost wiedzy naukowej, a nie fundamentalne kwestie. Jednak teraz, gdy rzeczy materialne powracają do łask, w muzeach potrzebna jest ambicja, a przede wszystkim lotność umysłu. Mogłyby one wszak podjąć wyzwanie i wykorzystać okazję, jaką stwarza obecny zwrot epistemiczny ku rzeczom materialnym.

Przed wszystkim powinniśmy jednak przyznać, że zachodni uczeni myślą dziś w inny sposób, niż wówczas, gdy formalizowały się dyscypliny akademickie, często wraz z muzeami, w dziewiętnastym i na początku dwudziestego wieku. Stwierdzenie, że dziś kreatywne myślenie przekracza granice dyscyplin, to truizm, a łączenie kategorii, które wcześniej wydawały się całkowicie niewspółmierne, prowadzi do powstawania nowych dyscyplin, jak na przykład biotechnologia. Kolekcje muzealne tworzone w znacznym stopniu, by możliwa była praca w obrębie dyscyplin, które pod wieloma względami bardzo się zmieniły. Wielkie idee mają większe szanse pojawić się na przecięciu dyscyplin niż w obrębie bezpiecznych, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych granic dyscyplinarnych. Jak muzea miałyby stymulować takie myślenie, jeśli nadal — tak jak sto lat temu — dzielą się na muzea sztuki, historii naturalnej, nauki i techniki, antropologii czy historii¹⁸. Kolekcje tak zorganizowanych muzeów są oddzielone od siebie

¹⁷ Instytut Warburga sprzyjał badaniom Baxandalla, które zaowocowały książkami łączącymi wiedzę o materialnych dziełach sztuki z abstrakcyjnymi ideami: *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the discovery of Pictorial Composition*, Oxford: Clarendon Press 1971; *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Clarendon Press 1972; *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven: Yale University Press 1985; zwłaszcza książka o niemieckiej rzeźbie drewnianej odwoływała się bezpośrednio do kuratorskiego doświadczenia Baxandalla, nabytego podczas pracy w muzeum Wiktorii i Alberta.

¹⁸ Takie kategorie muzeów (obok muzeów przemysłowych) wymienia i opisuje George Brown Goode w *The Principals of Museum Administrations*, w sprawozdaniu z szóstego

niezwykle wysokim murem, w praktyce bardzo trudnym do przekroczenia. Śmiałe myślenie, które mogłoby opierać się na kolekcjach więcej niż jednego rodzaju — na przykład botanicznej, archeologicznej i zbiorach sztuki na raz — jest wbrew temu systemowi organizacyjnemu.

Nawet w dużych muzeach, gdzie kolekcje bywają stosunkowo zróżnicowane, bariery między działami czy sekcjami odpowiedzialnymi za rzeczy różnych rodzajów mogą być tak trudne do pokonania, jak między instytucjami. Na przykład Muzeum Metropolitan w Nowym Jorku ma dziewiętnaście działów opiekujących się zbiorami i odpowiada za poszczególne kolekcje: Dział Uzbrojenia, dział Malarstwa Europejskiego czy Dział Starożytnego Bliskiego Wschodu. Każdy realizuje własne projekty. Taki podział zbiorów zachęca do szczegółowych badań nad pojedynczymi eksponatami bądź grupami w obrębie ustalonych granic taksonomicznych; zniechęca jednak badania tematyczne obejmujące całość muzealnych zbiorów. Niewidoczne stały się nawet najbardziej oczywiste związki. Na przykład kustosz sreber w dziale Amerykańskich Sztuk Dekoracyjnych oraz kustosz sreber w dziale Rzeźby Europejskiej i Europejskich Sztuk Dekoracyjnych to wybitni badacze w swej dziedzinie; choć jednak łączy ich świetne relacje koleżeńskie, realizują oddzielne projekty badawcze i wystawy. Tal wyglądają bariery i blokady w obrębie jednej, nie da się ukryć, że ogromnej, instytucji muzealnej, której zbiory obejmują tylko jeden z obszarów ludzkiego działania, jakim jest sztuka. Jeszcze większa wydaje się bariera oddzielająca Metropolitan od mieszczącego się po sąsiedzku, pod drugiej stronie Central Parku, Amerykańskiego Muzeum Historii Naturalnej (AMNH), które posiada równie obszerne zbiory z zakresu historii naturalnej i antropologii. Badacze z obu tych instytucji nie korzystają nawzajem z ich zbiorów. Także w samym AMNH trudno jest pokonać bariery między poszczególnymi działami, które obejmują dział Antropologii, Nauk Fizycznych, Paleontologii, Zoologii Bezkręgowców i Zoologii Kręgowców. Pewne oznaki sugerują jednak, że w obu instytucjach coś się zmienia. Dyrekcja Metropolitan coraz bardziej stara się zachęcać do tworzenia projektów łączących poszczególne działy. Wystawa *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade 1500–1800* prezentowana w sezonie 2013/14 wykorzystwała całość zbiorów muzeum. Natomiast w AMNH są plany stworzenia nowej Sali Azjatyckiej, która połączyłaby w ramach jednej dużej

dorocznego zebrania Stowarzyszenia Muzeów w 1895 roku (*Museum Association Proceedings*, Londyn: Dulua & Co 1895, par. 4.).

wystawy eksponaty, które obecnie znajdują się w Sali Ssaków Azjatyckich oraz Sali Ludów Azjatyckich. Projektem kierują wspólnie kustosz sekcji ssaków w Dziale Kręgowców oraz kierownik Działu Antropologii, który jest równocześnie kustoszem azjatyckich zbiorów etnologicznych.

Oczywiście wszystko to budzi nadzieję, niemniej instytucje te działają według dziewiętnastowiecznym paradygmatów budowania kolekcji. Jak stworzyć warunki umożliwiające nowatorskie myślenie za pomocą rzeczy? Jak instytucje zajmujące się kolekcjonowaniem mają przezwyciężyć spe-tryfikowane podziały dyscyplinarne w odniesieniu do własnych zbiorów? Warto wspomnieć o dwóch metodach, które już wypróbowano. Pierwszą z nich jest interwencja artystyczna. Najczęściej cytowanym przykładem takiego podejścia jest wystawa *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, zorganizowana przez Lisę Corrin w sezonie 1992/93 w Towarzystwie Historycznym Marylandu przy udziale Muzeum Współczesnego z Baltimore. Wykorzystując eksponaty z magazynów, artysta umieścił je na wystawie prezentującej zbiory w charakterze komentarza. Nad luksusowymi srebrami umieścił na przykład metryczkę „Obiekty z metalu” i dodał poniżej kajdany, którymi skuwano niewolników. Projekt ten, wraz z podobnymi działaniami, uutorował drogę niezwykłym i skłaniającym do refleksji wystawom w wielu różnych muzeach. Jednak dość szybko okazało się, że tego rodzaju interwencje opierają się na postrzeganiu ich jako sztuki, w związku z czym funkcjonują na specjalnych prawach, których odmawia się wszystkim tym, którzy chcieliby zadziałać w podobny sposób, lecz nie są artystami. Etykieta „sztuka” pozwala bezpiecznie oddzielić takie zabiegi od zwykłych wystaw muzealnych kuratorów jako coś niezwykłego, co wymaga obecności artysty, a w związku z tym — de facto pozbawionego konsekwencji dla praktyk muzealnych jako takich. Myśl wyrażona przez sztukę jest być może głęboka, lecz pozostaje zamknięta we własnych granicach, odizolowana od działań muzeum. Tylko wówczas, gdy takie strategie staną się normalnym elementem praktyki kuratorskiej — bez konieczności odwoływania się do specjalnej *licentia artistica* — muzealne myślenie będzie miało szansę oswobodzenia z kategorycznych założeń, które te strategie stawiają pod znakiem zapytania. Jako sztuka utrwalają one jedynie konserwatywne założenia dotyczące wykorzystania muzealnych zbiorów. Założenia muszą się zmienić od wewnątrz, bez konieczności odwoływania się do sankcji sztuki.

Drugim przykładem tego, jak instytucje zajmujące się kolekcjonowaniem mogłyby przełamać spetryfikowane podziały dyscyplin w odniesieniu do własnych zbiorów, jest wystawa, która w założeniu nie opiera się na jednej dyscyplinie empirycznej, czy to zoologii, geologii czy historii sztuki, czy jeszcze innej, która w najbardziej oczywisty sposób odnosi się do pokazywanych materiałów, lecz wychodzi z założeń filozoficznych. Jedną z instytucji, która podjęła taką próbę, jest Fundacja Barnesa, przez długi czas mieszcząca się w Merion na przedmieściach Filadelfii, a od 2012 r. w centrum miasta, w nowej siedzibie mieszczącej wystawy. Albert C. Barnes tworzył swoje zbiory jako narzędzie edukacyjne, zainspirowany założeniami Johna Deweya. Dyrektorem edukacyjnym fundacji, utworzonej w 1922 r., był sam Dewey, choć codzienną pracę wykonywali kolejno jego dwaj byli studenci. Barnes wystawiał swoje zbiory zgodnie z wytycznymi Deweya, lekceważąc historię sztuki. Swoje największe poświęcone estetyce dzieło, *Sztuka jako doświadczenie*, Dewey zadedykował Barnesowi¹⁹. Oznacza to, że wśród gęsto powieszonych obrazów dzieła wielkich artystów europejskich, jak Cézanne, Matisse, Renoir, Seurat i Modigliani sąsiadują z dewocyjnymi przedstawieniami świętych z Nowego Meksyku (*santos*), drewnianymi rzeźbami z Czarnej Afryki, malowanymi skrzyniami pensylwańskich Holendrów i europejskimi wyrobami kowalskimi, jak klucze i zawiasy. Taka aranżacja przez długi czas była przyczyną frustracji konwencjonalnie myślących historyków sztuki, którzy pragnęli „uwolnić” obrazy wielkich impresjonistów i post-impresjonistów z tego „odwracającego uwagę” otoczenia. Jednak, zgodnie z tym, co stanowi testament Barnesa, nowy budynek fundacji w Filadelfii dokładnie odtwarza układ galerii z Lower Merion i powtarza jej wyrastającą z inspiracji filozoficznych aranżację, zorganizowaną według formalnych zasad linii, przestrzeni, światła i koloru, przy użyciu rzeczy z wielu kultur i epok, by wykazać postulowany uniwersalizm ludzkiej ekspresji. Jest bez wątpienia paradoksem, że aby wskazać sposób przekroczenia spetryfikowanych podziałów w muzealnych zbiorach musimy się odwoływać do spetryfikowanej aranżacji.

Interwencje artystyczne w wystawę oraz aranżacja eksponatów według założeń filozoficznych skłaniają mnie do postawienia dwóch tez: po pierwsze, żadna rzecz nie ujawnia o sobie wszystkiego niezależnie od warunków;

¹⁹ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie* [Dewey1975]; oryginał ukazał się w 1934 roku. Dewey wcześniej współpracował z Barnesem przy publikacji John Dewey, Albert C. Barnes i in., *Art. And Education*, Merion: Barnes Foundation Press 1929.

po drugie, to, co rzecz o sobie ujawnia, zależy bezpośrednio od warunków, w jakich się znalazła. Dalej postaram się rozwinąć tę argumentację.

Rzeczy materialne są niestabilne. Przede wszystkim zmieniały się fizycznie wraz z upływem czasu, niektóre radykalnie, inne w sposób niezauważalny. Wypreparowane i zamienione w eksponat zwierzę, które niegdyś wyglądało „jak żywe”, krzywi się i linieje. Obraz olejny ciemnieje i pęka. Poza tym, w miarę jak rzeczy zmieniają właścicieli, zmienia się często ich użycie. Bóg jednych jest dla innych idolem, a dla jeszcze innych eksponatem etnograficznym lub dziełem sztuki²⁰. Dobrze widać to w historii hawajskiego Kuka'ilimoku, czyli Kū z muzeum Peabody Essex w Salem w stanie Massachusetts. Na początku był bóstwem czczonym w świątyni, potem stał się etnograficzną osobliwością jako „idol”, później został dziełem sztuki, a dziś znów jest bóstwem²¹.

Niestabilność i wielowartościowość idą ręka w rękę. Zmiana zachodząca w rzeczy materialnej nie jest zwykłym następstwem kolejnych, odrębnych tożsamości: tożsamości trwają, nakładają się na siebie, a czasem są ze sobą sprzeczne. Sytuacje pozwalają na pojawienie się konkretnych tożsamości czy cech tożsamościowych. Umieszczenie dewocyjnych obrazów *santos* w kościele w Nowym Meksyku — na przykład w pielgrzymkowym kościele w Chimayó — podkreśla ich zupełnie inne cechy niż aranżacja podobnych obrazów w Fundacji Barnes'a. *Santos* w Chimayó są przedmiotem czci religijnej; obrazy w fundacji Barnes'a — przedmiotem uwagi estetycznej. Oczywiście obserwator może w każdym wypadku interpretować je „pod prąd”. Można się w istocie zastanawiać, czy beznamiętna, metodyczna obserwacja nie pozwala na uchwycenie wszystkich cech danego obiektu w każdej sytuacji²². Tak czy inaczej, manipulacja rzeczami materialnymi pozwala na selektywne ujawnianie ich różnych cech. To właśnie robią kuratorzy podczas wystaw: celowo wydobywają konkretne aspekty rzeczy dzięki ich rozmieszczeniu, aranżacji, zestawieniu, oświetleniu, barwie ścian i ekspozytorów. Jednak muzealna ekspozycja bynajmniej nie wyczerpuje całego zakresu sytuacji, w jakich rzecz może się w muzeum znaleźć, nawet jeśli te sytuacje są poza zasięgiem doświadczenia zwykłej publiczności. Niewielu zwiedzającym dane jest obejrzeć magazyny muzealne, które często bywają bardzo rozległe. Na przykład zobaczyć indiańskie kosze w magazynie to zupełnie co innego, niż oglądać je na ekspozycji. Nieliczni

²⁰ Piszę o tym w innym kontekście w Gaskell 2008.

²¹ Bardziej szczegółowy opis w Gaskell 2015.

²² Każda gruntowna refleksja nad tą kwestią musiałaby odnieść się do uwag Ludwiga Wittgensteina o aspektach, zwłaszcza tych z *Dociekań filozoficznych*, op. cit., cz. II.

zwiedzający widzą muzealną pracownię konserwatorską, podczas gdy amerykańskie kosze w tej pracowni to jeszcze coś innego.

Muzealnicy nie są więc bezradni wobec fizycznej niestabilności rzeczy materialnych, zmienności ich znaczeń kulturowych i ich potencjału manipulacji. Mogą nauczyć się z nimi pracować, choć są trudno uchwytnie. Niemniej trzeba przyznać, że jedną z głównych konsekwencji zmienności i niestabilności rzeczy materialnych jest sposób ich kolekcjonowania przez muzea i potrzeba przypisania ich do stałych kategorii — czy to na wielką skalę (sztuka, antropologia, historia naturalna) czy przez wpisanie w siatkę szczegółowych podziałów kategorialnych (gatunki Linneusza, różne techniki graficzne) — która, w bardzo istotnym sensie, jest sprzeczna z ich naturą. Pozostawiam innym dyskusję o tym, czy kategorie, na które dzielimy rzeczy, są zgodne ze stanem tego, co moglibyśmy nazwać „światem”, czy też pozostają wyłącznie konstrukcjami ludzi, lub są trochę jednym i drugim na raz, albo też żadną z tych rzeczy. Chciałbym tylko stwierdzić, że jeśli zachodnia nauka ma ożywić muzea jako miejsca generowania wielkich idei, to powinna jakoś poradzić sobie z brakiem elastyczności i inercją zwyczajowo przyjętych sposobów kategoryzacji wszelkiego rodzaju kolekcji muzealnych.

Wskazałem już, że interwencje artystyczne oraz aranżacje oparte na założeniach filozoficznych mogą stanowić przykłady podejść taksonomicznych odbiegających od tych, które są zwyczajowo przyjmowane. Oba te podejścia mają jednak poważne ograniczenia: pierwsze ze względu na sankcję sztuki, drugie z powodu swej skłonności do petryfikacji. Jak zatem pokonać te paraliżujące zahamowania? Jedną z odpowiedzi mogłaby brzmieć: dzięki współpracy między wiedzą naukową wytwarzaną w muzeach — taką, jaka jest — oraz tą, która powstaje na uniwersytetach — także taką, jaka jest. W istocie potrzebują się one nawzajem. Muzea i uniwersytety mogą połączyć swe zasoby, by skruszyć zwapniałe podziały dyscyplin i kolekcji. Oczywiście najszybciej mogłoby dojść do tego na tych uniwersytetach, które dysponują bogatymi i zróżnicowanymi kolekcjami muzealnymi.

Muzeum Hunteriańskie oraz Galeria Sztuki Uniwersytetu w Glasgow rozpoczęły ten proces, starając się przekroczyć podziały dyscyplinarne, które doprowadziły w dziewiętnastym wieku do podziału ich cudownie zróżnicowanych zbiorów, obejmujących zabytki rzymskie, osiemnasto- i dziewiętnastowieczne instrumenty naukowe, obiekty pochodzące z wypraw Jamesa Cooka na wyspy Pacyfiku, edukacyjne eksponaty anatomiczne Williama

Huntera oraz preparaty patologiczne, wielką kolekcję numizmatów oraz dzieła sztuki europejskiej. Strona internetowa muzeum ma umożliwiać kwerendę zbiorów, by uczeni zyskali dostęp on-line do informacji o jak największej liczbie eksponatów ze wszystkich kolekcji, niezależnie od kategorii, na które wcześniej zbiory były podzielone²³. Ma to w założeniu pobudzić badania interdyscyplinarne, które nie utrudniają fizycznie zarządzania zbiorami i opieki nad poszczególnymi kolekcjami.

Innym przykładem, jeszcze nieco mniej zaawansowanym, w którym z inicjatywy rektora uniwersytetu badane są nowe środki i sposoby wykorzystania muzealnych kolekcji jest Uniwersytet Jerzego Augusta w Getyndze. Niedługo po utworzeniu uczelni w połowie osiemnastego stulecia powstało uniwersyteckie muzeum, służące badaniom na różnych polach naukowych. W dziewiętnastym wieku zbiory podzielono na dobrze nam znane kategorie, oraz dodano nowe kolekcje, związane z tworzonymi jednostkami uniwersytetu. Obecnie testuje się ponowne połączenie wszystkich zbiorów — lub przynajmniej skoordynowane zarządzanie — i utworzono w tym celu specjalną pozycję profesorską oraz włączono w program Lichtenberg Kolleg, czyli uniwersytecki ośrodek studiów zaawansowanych. W tej chwili wszystkie kolekcje działają oddzielnie, niektóre z dużą energią, inne raczej nieśmiało. Najbogatsze są zbiory etnologiczne²⁴. Ich dwie podstawowe części składowe to kolekcja Cooka-Forstera, obejmująca największą grupę artefaktów przywiezionych z wysp Pacyfiku przez uczestników wszystkich trzech wypraw Cooka. Johann Reinhold Forster i jego syn Georg pełnili funkcję przyrodników podczas drugiej wyprawy Cooka w latach 1772–1775. Uniwersytet zakupił kolekcję od wdowy po Forsterze-ojcu po jego śmierci w 1798 roku. Jest to jedna z najbardziej znaczących kolekcji pochodzących z Oceanii. Drugą ze składowych jest kolekcja etnograficzna barona Georga Thomasa von Asch (1729–1807), który pozostawał w służbie rosyjskiej na Syberii i w rosyjskiej Ameryce. Nie zostało jeszcze postanowione, czy wszystkie kolekcje wejdą w skład jednego muzeum, czy też przyjęte zostanie jakieś inne rozwiązanie. Niemniej otwiera się możliwość nowych form współpracy łączącej naukowców z muzeum i uniwersytetu, zachęcająca do odkrywczego przekraczania granic między kolekcjami i dyscyplinami.

Historia proponuje nam nieco inny niż filozofia sposób myślenia o przyszłości muzeów, ich zbiorów oraz wiedzy naukowej, do której wniosły

²³ Zob. <http://www.gla.ac.uk/hunterian>.

²⁴ Zob. <http://www.uni-goettingen.de/de/28899.html>.

wkład. Chodzi o to, jak rzeczy materialne mogą zostać użyte jako źródła historyczne. Z perspektywy rozważań nad potencjałem rzeczy materialnych atrakcyjność historii polega na jej rozległym zasięgu. Historia może dotyczyć wszystkiego, co się w przeszłości wydarzyło i miało związek z działaniami ludzi. Wszystkie rzeczy w muzeum odnoszą się zatem historii choćby tylko dlatego, że znalazły się tam na skutek ludzkich działań. W ostatecznym rozrachunku także przemieszczenia i użycia rzeczy materialnych w muzeum to materiał do historycznych rozważań, niezależnie od tego, czym te rzeczy są. Niemniej, zdecydowana większość tych rzeczy istniała — często w sposób bardzo złożony i różnoraki — zanim do muzeum trafiła. Rzeczy materialne umożliwiają dostęp do przeszłości niezwykle bogaty i zróżnicowany, a ta świadomość ma także potencjał ożywienia wszelkiego rodzaju kolekcji muzealnych.

W tym kontekście chciałbym przywołać cztery przykłady z dużego projektu wystawienniczego na Uniwersytecie Harvarda w 2011 r., w ramach którego wspólnie z historyczką Laurel Thatcher Ulrich rozmieściliśmy piętnaście obiektów pochodzących z różnych harwardzkich kolekcji na istniejących wystawach. Paletę malarza Johna Singera Sargenta z Muzeum Sztuki Fogga ulokowaliśmy na ekspozycji instrumentów do badania widzenia barw w Kolekcji Historycznych Instrumentów Naukowych. Szklany wazon Louisa Comforta Tiffany’ego w formie stylizowanej łądy roślinnej (także z Muzeum Fogga) umieściliśmy na wystawie słynnej kolekcji szklanych kwiatów — sfinansowanej przez panię Ware kolekcji szklanych modeli roślin wykonanych przez Rudolfa Blaschkę (Ware Collection of Blaschka Glass Models of Plants) — w Muzeum Historii Naturalnej. Kamień żółciowy usunięty operacyjnie w 1809 r. (z Muzeum Anatomicznego Warrena) znalazł się czasowo na ekspozycji w Muzeum Mineralogicznym. Wycięty z blachy znak w postaci ptaka błękitnika, używany przez sufrażystki z Massachusetts podczas kampanii o prawa wyborcze w 1915 r. — przechowywany w zbiorach Biblioteki Historii Kobiet w Ameryce im. Schlesingerów — znalazł się w gablocie z prawdziwymi błękitnikami na wystawie poświęconej kolorom w przyrodzie w Muzeum Historii Naturalnej. Te — oraz jedenaście innych interwencji — które zaaranżowaliśmy razem z Laurel Ulrich nie wyrażały wielkich idei, lecz stanowiły próbę zawłaszczenia przez kuratorów strategii, której dotąd używali tylko artyści, jak Fred Wilson. Stanowiły element rozumowanej prowokacji — powiedziałbym nawet prowokacji z podtekstem filozoficznym — wobec sztywnych norm kategoryzacyjnych

w muzeach. Działają one zgodnie z przytoczonym na początku aforyzmem Nietzschego: „Im bardziej abstrakcyjna prawda, której chcesz uczyć, tym bardziej musisz jeszcze skusić do niej zmysły”. Są też zgodne z innym aforyzmem, pochodzącym od protestanckich myślicieli i poetów, wypisanym kawałkach tkanin pozszywanych w skomplikowany patchwork, który w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku zrobiła dla swych siostrzenic osiemdziesięcioletnia wdowa z Massachusetts (i który znalazł się na harwardzkiej wystawie). Brzmi on: „Wielkie przedmioty [myśli] czynią umysł wielkim”²⁵. To zdanie z *Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* Edwarda Younga stanowiło od dawna jedną z moich inspiracji w podejściu do rzeczy materialnych, a działania z Laurel Ulrich dały początek książce [Thatcher Ulrich, Gaskell, Schechner, Carter 2015], która — jak mamy nadzieję — będzie skromnym wkładem w muzealnictwo jako część potężnej, choć jeszcze słabo rozpoznanej zmiany epistemicznej dotyczącej roli rzeczy materialnych w wytwarzaniu wiedzy²⁶.

tłum. Ewa Klekot

Bibliografia

Agamben Giorgio

2008: *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Warszawa: Sic!.

Bewer Francesca G.

2010: *A Laboratory for Art.: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900–1950*, Cambridge, MA: Harvard Art Museums i New Haven: Yale University Press.

²⁵ Edward Young, *Night Thoughts on Life, Death and Immortality: Night the Ninth, The Consolation*, 1745: „[...] jak wielkim, Jak wspaniałym jawi się wówczas człowieczy umysł, Gdy w nim wszystkie gwiazdy i planety krążą! A czym się zdaje, tym jest. Wielkie przedmioty czynią Umysł wielkim, tym większy im szersza perspektywa spojrzenia; Tamte coraz bliższe Bogu, a ten coraz bardziej boski”. Zob. Edward Young, *Night Thoughts*, wyd. Stephen Cornford, Nowy Jork: Cambridge University Press, 1989, s. 257. Patchworkowa koidra, dzieło Sarah Henshaw Ward Putnam (1800–1894), znajduje się w Muzeum Domu Generała Artemasa Warda w Shrewsbury, Massachusetts, należącego do Uniwersytetu Harvarda.

²⁶ Chciałbym podziękować Annie Bergqvist, Victorii Harrison i Gary’emu Kempowi, organizatorom sympozjum na Uniwersytecie w Glasgow, podczas którego przedstawiłem wcześniejszą wersję tego artykułu. Korzystałem z afiliacji badawczej przy Peabody Museum of Archaeology and Ethnology na Uniwersytecie Harvarda oraz American Museum of Natural History w Nowym Jorku. Za pomoc w pracy nad filozoficzną i historyczną warstwą artykułu i moich badań podziękowania zechcą przyjąć: Marie Luisa Allemeyer, Ulrike Beisiegel, Mungo Campbell, David Carrier, Sarah Anne Carter, Michael Conforti, Lisa Corin, A.W. Eaton, David Gaimster, Martin van Gelderen, Samantha van Gerbig, Garry Hagberg, Sherri Irvin, Laurel Kendal, Ross MacPhee, Andreas Pantazatos, Jeffrey Quilter, Sara Schechner, Daniel Lord Smail, Sue Spaid, Laurel Thatcher Ulrich i Peter Whiteley. Jak zawsze najsurowszym krytykiem moich prac pozostaje Jane Whitehead, wobec której mam wielki dług i której ogromnie dziękuję.

Blackburn Simon

2005: *Truth: A Guide*, Oksford: Oxford University Press.

Boas Franz

1907: Some principles of Museum Administration, „Science”, N.S. 25/650 (1907), 921–933.

Cobb Richard

1978: *Death in Paris: Records of the Basse-Geôle de la Seine*, October 1795–September 1801, Vendémaire, Year IV — Fructidor, Year IX, Oksford i Nowy Jork: Oxford Univeristy Press.

Conn Steven

1998: *Museums and American Intellectual Life, 1876–1926*, Chicago: University of Chicago Press.

Cotter Holland

2011: Opportunity on Madison, „New York Times. Art and Leisure”, 31.07.2011, 1, 20.

Debord Guy

2006: *Społeczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Dewey John

1975: *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław: Ossolineum.

East Edward M.

1917: The Scope and work of the Botanical Raw Products Committee, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America”, 3/12 (1917), 731–733.

Faries Molly i Ron Spronk (red.)

2003: *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitation, and Perspectives*, Cambridge, MA: Harvard Art Museum i Turnhout: Brepols.

Gaskell Ivan

2015: *The Life of Things*, [w:] *Museum Media*, red. M. Henning, Oksford: John Wiley, 2015.

2012: *Museums and philosophy — of art. And many other things. Part II*, „Philosophy Compass” 7/ 2 (2012).

2008: *Ethical judgements in museums*, [w:] *Art and Ethical Criticism*, red. G. L. Hagberg, Oksford i Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 229–241.

Glob P. V.

1969: *The Bog People: Iron Age Man Preserved*, tłum. R. Bruce-Mitford, Londyn, Faber.

Hacking Ian

1999: *The Social Construction of What?*, Cambridge, MA i Londyn: Harvard University Press.

Heller-Roazen Daniel

2012: *Echolalie. O zapominaniu języka*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Jackson Joe

2008: *The Thief at the End of the World: Rubber, Power, and the Seeds of Empire*, Nowy Jork: Viking.

Lenin Włodzimierz Iljicz

1948: *Co robić? Palące zagadnienia naszego ruchu*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”.

Ndiyae Pap A.

2007: *Nylon and Bombs. DuPont and the March of Modern America*, tłum. E. Foster, Baltimore: John Hopkins University Press.

Nietzsche Friedrich

2018: *Poza dobrem i złem*, tłum. P. Pieniążek, Łódź: Oficyna.

Putnam Hilary

1981: *Brains in a vat*, [w:] *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, 1–21.

Strobel Gary A. Berk Knightnon, Katreena Kluck, Yuhao Ren, Tom Livinghouse,**Meghan Griffin, Daniel Spakowicz i Joe Sears**

2008: *The Production of Myco-Diesel Hydrocarbons and their Derivatives by the Endophytic Fungus Gliocladium roseum (NPRL 5072)*, „Microbiology” 154 (2008), 3319-28.

Thatcher Ulrich, Laurel, Ivan Gaskell, Sara Schechner i Sara Anne Carter

2015: *Tangible Things: Making History through Objects*, Oksford i Nowy Jork: Oxford University Press.

Thoreau Henry D.

1990: *The Writings of Henry David Thoreau, Journal Volume 3; 1818–1851*, wyd. Robert Sattelmeyer Mark. R. Patterson i William Rossi, Princeton University Press.

Trzy poetyki klasyczne

1951: tłum. T. Sinko, Wrocław: Ossolineum.

Wigmosta Mark S., André S. Coleman, Richard J. Skaggs, Michael H. Huesemann**i Leonard J. Lane**

2011: *National Microalgae Biofuel Production Potential and resource Demand*, “Water Resource Research” 47, 3, 2011.

Wittgenstein Ludwig

2004: *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe, część I.

Woese Carl R. i George E. Fox

1977: *Phylogenetic structure of the prokaryotic domain: The primary kingdom*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 74/11 (1977), 5088–5090.

Woese Carl R., Otto Kandler i Mark L. Wheelis

1990: *Towards a natural system of organisms: proposal for the domains Archaea, Bacteria, and Eucarya*, „Proceedings of the National Academy of Science” 87/12 (1990), 4576–9.

Ivan Gaskell

Museum of Great Expectations

Although museums of all kinds continue to proliferate, they have lost the capacity to generate big ideas that characterize epistemic shifts, such as evolution, the labour theory of value, or relativity. They have become echo chambers for ideas proposed elsewhere. The development of the Tangible Turn in scholarly thinking is leading to a reinvigoration of knowledge claims derived from material things. Museums are well placed to participate in such reinvigoration. Yet, to do so they must overcome the taxonomic and systematic divisions that in the nineteenth century stimulated, but now inhibit creative thinking. The article suggests that the disciplinary ossification could be overcome and points at possible models and examples.

Keywords: Museum, Material turn, Research, Interdisciplinary

