

11



Piotr Jakub Fereński



**Obecność
nieobecności.
Przyczynek
do badań
nad muzeami
fotografii**

Niniejszy tekst stanowi jedynie zapowiedź obszerniejszej publikacji dotyczącej projektu badawczego, na który w roku 2012 otrzymałem od macierzystej jednostki naukowej grant¹ pozwalający przeprowadzić wstępne analizy. Otóż od dłuższego już czasu intryguje mnie pytanie o to, co zawiera się pod nazwą „muzeum fotografii” – co gromadzą, porządkują, badają i prezentują instytucje występujące pod tym szyldem. Podążając tropem greckiego *mouseion*, możemy powiedzieć, że chodzi tu niewątpliwie o patronowanie pamięci, a dalej – sztuce i nauce. Ale w przypadku fotografii właściwie czemu? Samym obrazem (zdjęciom)? Temu, co przedstawiają? Epoki i technikom, dzięki którym powstawały odbitki? Ich autorom? Co tak naprawdę zbieramy, archiwizujemy, dokumentujemy, co chcemy poznać, co ocalić?

To jedna grupa zagadnień. Druga, nie mniej ważna, również wchodząca w zakres studiów nad wizualnością, obejmuje problematykę dotyczącą tego, czym w istocie są owe instytucje, jak funkcjonują, w jaki sposób zostały zorganizowane, w jakim celu, przez kogo, na czym w rzeczywistości zasadza się ich obecna aktywność, jak opracowują i przechowują swoje zbiory, gdzie i jak je eksponują, jak wygląda przestrzeń wystawiennicza, co w niej dominuje, jakie tryby narracyjne zastosowali twórcy ekspozycji – innymi słowy: o czym i jak opowiada nam muzeum². Nie idzie więc tylko o to, że otrzymywanie przy użyciu określonego typu układu optycznego względnie trwałych obrazów stanowi niezwykle obszerne i zróżnicowane spektrum praktyk, ani też o to, co robi się w wymiarze ochrony owych wytworów kultury, badań nad nim, edukacji w ich zakresie oraz prezentowania wartości estetycznych fotografii. Jako istotne rysują się bowiem także zmiany dotyczące ekonomicznych zasad działania muzeów, „otwartość” na nowych odbiorców oraz wpływ na muzealnictwo współczesnych technologii komunikacyjnych³.

Otóż początkowe słowa *Art. 1.* obowiązującej w Polsce *Ustawy o muzeach* mogą dziś już brzmieć nieco zaskakująco⁴: *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku*⁵. Podobnie rzeczona niekomercyjność podkreślana jest w definicji kolekcji, jaką w jednej ze swych książek podaje wybitny polski historyk, badacz dziejów muzeów, Krzysztof Pomian. W jego perspektywie kolekcja to *każdy zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym,*

*przystosowanym do tego celu [...]*⁶. W obu przypadkach akcentowana jest swoistość i autoteliczność praktyk kulturowych (polegających na zbieraniu obiektów), a przynajmniej ich niezależność czy odrębność względem prawidłowości, jakimi rządzi się porządek ekonomiczny. Pozostaje to zresztą zbieżne do pewnego stopnia z myśleniem o sferze kultury w kategoriach względnej jej autonomii, zwłaszcza gdy powiąże się ją ontologicznie z wartościami⁷.

Poszukiwanie, gromadzenie, badanie, dokumentowanie, opracowywanie i publiczne eksponowanie – wszystkie te wymienione czynności łączą się z poświadczaniem istnienia tego co już minione bądź z ukazywaniem najważniejszych rysów teraźniejszości, która, jak dawno już zauważył św. Augustyn, natychmiast odchodzi w przeszłość. Mamy więc do czynienia z zabiegami utrwalającymi pamięć o postaciach, wydarzeniach, ideach i wierzeniach, zwyczajach, przedmiotach. Z upamiętnieniem bycia, czy, jak kto woli, naszego dziedzictwa. Owa powinność czy potrzeba i towarzyszący jej zbiór przekonań wydaje się zasadzać na odniesieniu do zespołu takich wartości, których nie sposób zaliczyć do czynników sprawczych ludzkich zachowań zorientowanych na przydatność – o charakterze utylitarnym, konsumpcyjnym.

Tymczasem, co dobitnie ukazuje choćby praca Jeana Claira *Kryzys muzeów*⁸, muzealnictwo (i kolekcjonerstwo) w ramach procesów globalizacyjnych zaczyna ulegać tym samym mechanizmom rynkowym, jakie przeobrażają inne dziedziny naszego życia. „Otwartość” o jakiej była mowa, przejawiająca się poszukiwaniem nowych odbiorców i partnerów do współpracy (współfinansowania), coraz częściej oznacza przekształcanie publicznych zbiorów ze świadectw historii czy jej pamięciowych obrazów w rozrywkę i skutkuje ich powszechnym utowarowieniem. Poszerzanie dostępu do zbiorów, ich popularyzacja czy swoista demokratyzacja aktywności kulturalnej powoduje transformację w zakresie doświadczania przestrzeni muzealnej i znajdujących się w niej obiektów. Radykalnie przedstawia ową sytuację Clair: *Porzucenie wiary w obrazy i ich moc, ignorancja co do zawartych w nich sensów, pociągnęły za sobą przemianę miejsca, które było im poświęcone, czyli muzeum publicznego. Czemu dziś służy muzeum? Im mniej rozumiemy obrazy, tym chętniej chcemy im się przyjrzeć. Przyjemność zwiedzania zamieniła się ostatecznie w mękę: niekończąca się kolejka, a potem tłum, zamęt i tumult. Zamiast rajy – piekielny hałas i za chwilę szum w uszach, jak w poczekalni*⁹.

Zmianie ulega także „zewnętrzny” wizerunek ekspozycji i ich najważniejszych / najcenniejszych eksponatów. Same wystawy stają się folderowymi atrakcjami turystycznymi, a obiekty je konstytuujące są masowo reprodukowane / powielane i kolportowane na najróżniejsze sposoby. Przybierając postać ozdobnika, „pustego”, nieodsyłającego do niczego ikonicznego cytatu, zostają zawłaszczone przez kulturę popularną, a właściwiej rzecz ujmując, przez produkcję przemysłową, reklamę i handel. Komercjalizacji sprzyjają nowe formy komunikacji społecznej, choć to może one właśnie w coraz większym stopniu wymuszają wdrażanie kolejnych rynkowych czy marketingowych strategii działania.

Z drugiej strony, trudno jednak przecież zaprzeczyć, że takie środki komunikacji, jak globalna sieć komputerowa, służą również celom, które przyświecały powołaniu instytucji muzealnych. Rozmaite inicjatywy, sięgając po ukryte głęboko przed świadomością świadectwa dziejów, pomagają przywracać pamięć o trudnych, niekiedy bardzo bolesnych wydarzeniach. Wydobywają z meandrów czy mroków historii to co zatarte, zasłonięte. Ukazują procesy, zdarzenia, rzeczy, które nigdy nie doczekały się właściwej reprezentacji, budując, odbudowując, redefiniując w ten sposób tożsamość. Za pośrednictwem nowych mediów upominają się o nierozpoznane dotąd obszary rzeczywistości społecznej. Ocalając je od zapomnienia, tworzą alternatywne obrazy przeszłości oraz współczesności i prowokują szerszą publiczną dyskusję na poruszane przez siebie tematy¹⁰.

Jak zatem jest ze zbiorami fotografii? Czy swymi przedstawieniami patronują pamięci, czy też raczej hołdują wszechwidzialnej ręce rynku? A może w jakiś sposób godzą jedno i drugie lub po prostu w wielkim spektrum sztyldowej działalności różnią się od siebie tak, iż jedne gromadzą, archiwizują, opracowują, wystawiają, publikują i edukują, inne zaś, eksponując przede wszystkim wartości estetyczne zdjęć, wpisują się w trakt muzealny oferujący rabat przy kupnie biletu obejmującego wstęp do kilku kolekcji. Ale co wówczas z niewielkimi muzeami (i galeriami) prezentującymi sztukę fotograficzną mniej znanych artystów bądź fotografię obrazującą głównie lokalne życie w peryferycznych względem globalnych centrów regionach? Opiswane przez Claira przemiany nie obejmują z pewnością działalności wszystkich muzeów, co tyczy się także i tych ukazujących fotografię i jej historię. Za to, bez wątpienia, zwiedzając te ostatnie, zawsze mamy do czynienia z warstwą obrazową, z którą łączą się

treści i ich interpretacje, techniki i okoliczności powstawania zdjęć, a także portrety fotografów. Zawsze wkraczymy do jakości zdefiniowanej przestrzeni, zawierającej pogrupowane i porozmieszczane w określony sposób eksponaty; (prawie) zawsze twórcy czy kuratorzy wystaw starają się nam coś opowiedzieć.

Przedstawię teraz kilka krótkich uwag, które przybliżą nieco perspektywę badawczą, jaką przyjmuję. Sygnalizowane poniżej kwestie swe rozwinięcie i ilustracje zyskają w zapowiadanej tu pracy.

Pamięć mimo wszystko. Zaczniemy od związków fotografii i przeszłości. Możemy łatwo wyobrazić sobie kolekcję przedmiotów nie mającą nic wspólnego z próbami poświadczania czy upamiętnianiem tego, co minione. Zbiór to przecież pewna grupa obiektów zestawionych ze sobą ze względu na jakąś wyróżnianą i przypisywaną im cechę. Zbieranie oznacza czynność polegającą na gromadzeniu czegoś, co z definicji musi być rozproszone lub dostępne w sposób niepozwalający na jego analizę, przetwarzanie czy wykorzystanie w określonym celu. W przypadku kolekcjonowania, nienakierowanego na użyteczność (korzyść), mamy oczywiście do czynienia z rozproszeniem. Jeśli ktoś zbiera puste metalowe puszkę zawierające wcześniej napoje i kryterium, jakim się przy tym posługuje, nie wiąże się ani z chęcią osiągnięcia zysku z ich przetwórstwa, ani też z drugiej strony, dajmy na to, z wolą unaocznienia przemian w zakresie wizualnej identyfikacji produktów (czyli znaków i symboli, którymi posługiwali się wytwórcy), to chodzi mu przecież najczęściej o możliwie największą różnorodność i reprezentatywność zbioru. Myślenie o poświadczaniu przeszłości czy dokumentowaniu teraźniejszości nie pozostaje tu z pewnością priorytetowe.

Inaczej wydaje się być z fotografią. W niej zawsze obecna jest nieobecność. Posługując się słowami Rolanda Barthesa, można powiedzieć, że powiela ona w nieskończoność coś, co *miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie mogło się egzystencjalnie powtórzyć*¹¹. Jak dopowiada autor Światła obrazu *fotografia niekoniecznie mówi, że coś już nie istnieje, ale na pewno mówi: to było. Takie zróżnicowanie jest podstawowe. Postawiona wobec zdjęcia, świadomość nie postępuje koniecznie po nostalgicznej drodze wspomnienia (ileż fotografii znajduje się poza czasem indywidualnym). Ale zawsze, wobec każdego zdjęcia na świecie, istnieje pewność: istotą Fotografii jest potwierdzenie tego, co przedstawia*¹². Możemy o jakimś zdarzeniu zapomnieć, jednak gdy tylko widzimy je na zdjęciu, natychmiast zysku-

jemy pewność, że miało ono miejsce. Obraz poświadcza z całą mocą o istnieniu przeszłości – ludzi, obiektów, sytuacji. Stanowi certyfikat autentyczności. Nawet jeśli zwodzi nas odnośnie rozumienia znaczenia przedstawianych przez siebie rzeczy, to mimo wszystko wciąż niezbitnie dowodzi ich egzystencji. Choć przeszłość, którą uobecnia, jest wynikiem przyległości i przypadkowości, to wszak upewnia nas co do jej bycia w takim stopniu, iż owa przeszłość staje się dla nas równie realna jak terażniejszość.

Dla Barthesa fotografia nie jest kopią minionej rzeczywistości, ale jej emanacją, bardziej magią niż sztuką, zaś siła potwierdzania, jaką została obdarzona *nie odnosi się do przedmiotów, lecz do czasu. Z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczenia autentyczności bierze w Fotografii górę nad zdolnością przedstawiania*¹³. Polska filozofka kultury i teoretyczka sztuki Beata Frydryczak w swej analizie „fotografii czasu przeszłego”, nawiązując do uwag Siegfrieda Kracauera (a także Johna Bergera i Rolanda Barthesa) pisze o klichach i odbitkach jako o osadzie ogarniającym „resztki” czy pozostałości historii¹⁴. Zwraca uwagę, że choć korzeni fotografii można doszukiwać się w pamięci, to jednak w przeciwieństwie do wspomnień, które zachowują to, co znaczące (mają charakter selektywny i arbitralny) obrazowa reprezentacja stanowi wyimek z kontinuum faktów, jest śladem przyszłości służącym konstruowaniu sensów.

Zatem, jak chciał Barthes, związek fotografii i tego, co minione posiada w sobie coś ze zmartwychwstania. Zdjęcia wskrzeszają przeszłość, do której widzowie mogą się odnosić. Dotyczy to w moim przekonaniu zarówno indywidualnych aktów percepcji, jak i dobrze zorganizowanych machin narracyjnych, czyli instytucji muzealnych gromadzących, przechowujących i wystawiających obiekty związane z historią fotografii. Inaczej niż w przypadku metalowych puszek, konstytutywna dla obrazu fotograficznego dyspozycja do poświadczenia istnienia decyduje o stałej obecności przeszłości. Dlatego badając działalność muzealniczą wyjść trzeba od kwestii pamięci.

Dalszy kierunek opisu to charakterystyka typów praktyk mne-mologicznych. Jak wspomniałem na wstępie, towarzyszy temu pytanie o to, co kolekcjonujemy, co chcemy poznać i ocalić. W pierwszej kolejności należy przeanalizować, jakimi artefaktami muzeum się zajmuje, co dominuje w jego zbiorach, co jest eksponowane. Jedne instytucje będą skupiały się na konkretnej technice fotograficznej, inne na jakimś okresie w dziejach rozwoju fotografii. Kryterium

wyboru może tu również obejmować obszar kulturowy, w którym zdjęcia powstawały (włączając w to także dorobek pozwiązywanych z owym obszarem artystów). Dla jednych muzeów szczególnie ważna okaże się tematyka przedstawień (przyroda, kultura regionu, przemiany społeczne, produkcja, życie codzienne, moda, doniosłe wydarzenia czy uroczystości, zamieszki, wojny), dla drugich zaś – historia sprzętu fotograficznego (*camera obscura*, układ optyczny, materiały światłoczułe, budowa aparatów, ich rodzaje, marki, modele).

Dalej – zamierzam przyglądać się funkcjonowaniu muzeów, przede wszystkim w aspekcie modeli aranżacji przestrzeni wystawienniczej, opisów przedmiotów posiadanych w zbiorach oraz zachowań zwiedzających. Ponadto postaram się scharakteryzować również działania w zakresie budowania wizerunku instytucji, strategii marketingowych, organizacji ekspozycji czasowych i przedsięwzięć okołowystawowych. W końcu zapytam o miejsce muzeów fotografii w ramach globalnych procesów gospodarczych.

- 1 Chciałbym przy tej okazji podziękować władzom Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego za przyznanie funduszy na prowadzone przeze mnie badania nad teoretycznymi i praktycznymi aspektami wystawiennictwa związanego z fotografią.
- 2 Przedmiotem moich badań nie jest jednak historia muzealnictwa czy też samych muzeów fotografii. Jeśli chodzi o dzieje kolekcji i kolekcjonerstwa jako aktywności kulturalnej, należy się tu odwołać oczywiście do prac Krzysztofa Pomiana, ale warto wspomnieć także nazwiska innych, mniej znanych rodzimych badaczy. Wśród publikacji autorów z bliskiego mi środowiska kulturoznawczego na szczególną uwagę zasługują: M. Krzemińska, *Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, PWN, Warszawa 1987; R. Tańczuk, *Ars colligendi*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- 3 Zob. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, New York 2000.
- 4 Może należałoby powiedzieć raczej „konfundująco”.
- 5 *Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów – Art. 1 ustawy z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach, Dz. U. z 2007 r., nr 136, poz. 956, z późn. zm.).*

- 6 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 18.
- 7 Zob. S. Pietraszko, *Kultura. Studia teoretyczne i metodologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- 8 J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, tłum. J. M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- 9 Tamże, s. 29.
- 10 Projekty, o których tu mowa, często mają postać hybrydyczną. Platformą dla rozpowszechniania idei jakie przyświecają ich twórcom są strony www, nie znaczy to jednak, iż nie prezentują oni swych zbiorów w przestrzeniach „fizycznych”, tj. muzeach, galeriach sztuki, klubach, a nawet centrach komercyjnych (biurowych, usługowych, handlowych). Przykładem inicjatyw rozwijanych przede wszystkim dzięki technologii internetowej mogą być portal Wirtualny Sztetl czy WratislaviaeAmicihttp://www.sztetl.org.pl/pl/; /http://dolny-slask.org.pl/
- 11 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9.
- 12 Tamże, s. 144.
- 13 Tamże, s. 150.
- 14 B. Frydryczak, *Fotografia: między wspomnieniem a spojrzeniem*, [w:] A. Sobota (red.), *Estetyka i racjonalność fotografii*, Oficyna wydawnicza Atut, Wrocław 2002, ss. 83-84.

Piotr Jakub Fereński

The Presence of Absence. A Supplement to the Study on Museums of Photography

The article is a trailer of bigger publication in the field of visual studies on museums of photography. The author analyzes the objectives and tasks of such institutions which include the problems of remembering different events (trends, etc) and attitudes toward the past, and their effort to categorize objects in museum collections. Also, he addresses the issues related to the organization and functioning of the museums, as well as exhibiting and storing their collections. The analysis also shows the scope of changes affecting the functioning of museums, which are forced to raise funds and find new groups of visitors. They have to consider new policies connected with essentially market-oriented ideas of “openness”.