

Jak to się robi w Nowym Jorku?

Wystawy

Sławomir Sikora

Pretekstem dla tego tekstu jest drukowany powyżej artykuł Justyny Laskowskiej. Ale jednocześnie od dawna chciałem napisać o wystawach, które obejrzałem w Nowym Jorku¹ (na przełomie października i listopada 1994 roku), choć tak naprawdę, to o jednej z nich – wystawie fotograficznej. Niech zatem te dwa miejsca stanowią punkt wyjścia i dojścia niniejszego tekstu.

Nowy Jork jest miastem zupełnie niezwykłym i wyjątkowym, które jakby samo w sobie było jednocześnie muzeum i happeningiem kultur świata, miastem zwiariowanym, gdzie sklepy (wedle obwieszczenia) potrafią być otwarte nawet dwadzieścia pięć godzin na dobę. Ale właśnie dzięki temu szaleństwu można chyba uważać Nowy Jork za alchemiczny tygiel, gdzie – by odwołać się do słów poety – wśród zagrożenia rodzi się ratunek.

James Clifford poświęca krótki esej opisowi pozytywnego doświadczenia jakim dla Claude'a Lévi-Straussa był pobyt w Nowym Jorku. „Nowy Jork – stąd brał się jego czar i rodzaj fascynacji, którą budził [pisze à propos roku 1941 sam Lévi-Strauss] – był wtedy miastem, gdzie wszystko wydawało się możliwe. Wzorem tkanki miejskiej tkanka społeczna i kulturalna miała mnóstwo dziur. Wystarczyło je wybrać i wśliznąć się przez nie, żeby, niczym Alicja po drugiej stronie lustra, znaleźć światy tak czarodziejskie, że wydawały się nierzeczywiste.”² „Przecinając ulicę trafiało się do innego kraju.”³ „Antropologiczny *flâneur* – komentuje Lévi-Straussowskie doświadczenie Clifford – jest zachwycony, zdumiony, ale także zakłopotany chaosem pojawiających się równocześnie możliwości. Ten Nowy Jork ma coś wspólnego z pchlim targiem dadaistów i surrealistów z początku wieku, ale też pewną odmienność. Nowojorskie *objets trouvés* nie są już tylko okazją do zadumy i zamyślenia. Są z pewnością również tym, ale także znakami znikającego świata. Niektóre spośród nich to skarby, dzieła wielkiej sztuki.”⁴

Nowy Jork to także miejsce, gdzie – jak pisze Clifford – zaciera się, przynajmniej przestrzenna, dystynkcja między centrum i peryferiami, pierwszym i trzecim światem, to miasto zawieszane pomiędzy bezładem przeszłości i zunifikowaną przyszłością, miejsce gdzie jest się permanentnie poza domem, *dépaysé*, tak w czasie jak i przestrzeni. A słowa te przywodzą myśl charakterystykę kondycji etnologa w *Smutku tropików* Lévi-Straussa. Zawieszony pomiędzy azyłem a misją, etnolog „jest w pewien sposób stale wyrwany ze swego środowiska, nigdy i nigdzie nie może czuć się u siebie”⁵. Można by zatem rzec, podążając dalej tym tropem, że Nowy Jork, który w czasie wojny stał się dla Lévi-Straussa azyłem, okazał się dla niego również miejscem misji, tam przecież, na skutek między innymi kontaktów z Jakobsonem, powstały podstawy antropologii strukturalnej. Clifford pisze zresztą *expressis verbis*, że „Być może Nowy Jork był jedynym prawdziwym 'badaniem terenowym' Lévi-Straussa.” A nieco wcześniej pada chyba jeszcze bardziej znaczące zdanie: „Zasoprzestrzeń Nowego Jorku prefiguruje antropologię.”⁶

Ale powróćmy do punktu wyjścia. W swoim bardzo ciekawym artykule Justyna Laskowska cytuje i relacjonuje wiele materiałów dotyczących nowych myśli związanych z ideą

muzeum, czy może bardziej: nowymi tendencjami pracy w muzeach. Wśród tych licznych głosów pojawiają się też znaczące głosy autorów polskich. Chciałbym zatrzymać się na chwilę przy dwóch z nich. Idzie o Janusza Byszewskiego i Wojciecha Michere, których to autorów Laskowska – moim zdaniem – nazbyt mocno przeciwstawia.

Byszewski powiada paradoksalnie, że muzeum można sobie wyobrazić bez obiektów, ale nie może ono funkcjonować bez widza. Zdanie to musi być, z powodów oczywistych, traktowane metaforycznie. Bo czy naprawdę możemy sobie wyobrazić muzeum bez eksponatów?

Profesor Zygmunt Bauman, w trakcie seminarium dotyczącego kultury ponowoczesnej, zorganizowanego w Instytucie Kultury (1995/6), przytoczył co prawda przykład Ivesa Kleina, który zaprosił ludzi do pustej galerii. Dla Baumana to ilustracja tego, że dziś nawet NIC może stać się sztuką. Dla mnie jest to jednak właśnie skrajny przykład na znamienne przesunięcie charakterystyczne dla dzisiejszych czasów, przesunięcia uwagi z dzieła, jako „obiektywnego” faktu, eksponatu, rzeczy, na artystę, jego działanie, tudzież samego widza. Nikt nie przyjdzie do pustej galerii dopóki nie uzyska zaproszenia-zachęty od Artysty. To, co zaprezentuje artysta, jest dziełem. To między artystą a publicznością lub dziełem i publicznością rozgrywa się akcja, ma miejsce wymiana znaczeń. Dzieło/obiekt jako „obiektywny” „sam w sobie” fakt traci na znaczeniu. Uwagę przesuwa się na oglądającego „subiekta” i znaczenia, które można by nazwać subiektywnymi, na to jak widz rozumie to, co się przed nim, w jego obecności, dzieje. Stąd tak wielka waga performance'u w dzisiejszych czasach, wydarzenia, które bez widza po prostu nie ma sensu.

Przytaczane przez Autorkę głosy wskazują na wielorakość funkcji muzeum. Można by – ryzykując pewnym przeinterpretowaniem – powiedzieć, że muzeum powraca do swojego źródłowego znaczenia, staje się świątynią Muz, miejscem twórczości (a nie tylko przechowywania twórczości), przynajmniej w tym znaczeniu, że „zmusza” do twórczego myślenia a nie tylko przyswajania, biernego oglądania, chce ono uniknąć wizyty Różewiczowskich „japończyków”⁷.

Ale kiedy się czyta tekst Laskowskiej, to może się wydawać, że jedynie dzieci chodzą do muzeów, a przynajmniej to one stanowią trzon widowni. Tak pewnie nie jest, a przynajmniej być nie powinno. Znacząca większość przytaczanych własnych i cudzych doświadczeń odnosi się właściwie do pracy z dziećmi lub do sprowadzania widza do roli dziecka. Laskowska polemizuje z tekstem Michery, i można chyba przyznać rację jej zastrzeżeniom co do referencyjności „odprawianego obrzędu” w muzeum w Biskupinie i w cerkwi w Czarnym (ale na ten brak referencyjności wskazuje sam Michera). W tych „obrzędach” akcent położony jest na zgoła co innego. To, co się tu liczy, to przecież nie próba powołania do życia „abstrakcyjnego obrzędu”, lecz próba doświadczenia obcości, wyobcowania, odcodziennienia oglądanych artefaktów (przedmiotów – ?; czy ciało w muzeum musi być przedmiotem?). Próba dostrzeżenia, czy też wykreowania „inności” przestrzeni muze-

alnej, relatywizacji samego siebie, „wyrzucenia” widza z roli „tradycyjnego” widza. Kiedy Autorka dla porównania przywołuje przykład prawdziwych obrzędów odprawianych w muzeach przez Indian Amerykańskich, to jest to argument z serii łatwych. Łatwych dlatego, że w sposób oczywisty słusznych. Nie mówi on jednak wiele o naszej dziś już z góry niezręcznej sytuacji, z którą jakoś musimy sobie poradzić: że muzea już są i że często mają one przecież postać nekropolii, nekropolii przedmiotów i kultur, ale czasem także nekropolii autentycznych ciał ludzkich.⁸ Ciał, które możemy minąć obojętnie, jak mijamy powtarzane nagminnie w mediach informacje o śmierci cudzej, lub też próbować coś z tą sytuacją uczynić, zainteresować się nią zgodnie z źródłostwem tego słowa (inter-esse), stanąć pomiędzy, a nie tylko przed...

Można by powiedzieć, że o ile Laskowska chce uczynić bliską (czytaj: interesującą) przestrzeń muzealną przez elementy swojskie, o s w o j e n i e, to Michera pragnie „uatrakcyjnić” tę przestrzeń czyniąc ją – odwrotnie – obcą. Paradoksalnie bliską przez obcość. Jeśli można odwołać się do muzeum jako świątyni, to należałoby powiedzieć, że Michera chce by, nawet jeśli nie potrafimy odprawiać tam już stosownych obrzędów, miejsce to zachowało swój charakter *tremendum et fascinans*. I żeby ta świątobliwość nie sprowadziła się jedynie do tabliczki-napisu: „Nie dotykać eksponatu” (jak wiadomo dotykanie świątobliwości może być groźne). I właśnie dlatego, jak mi się wydaje, w muzeum powinno się znaleźć miejsce także dla takich, jak proponuje Wojciech Michera, działań. Co więcej na poziomie praxis (a do tego poziomu tu się tylko odwołuję) działania Michery znakomicie dadzą się „pomieścić” w obrębie przestrzeni wykreowanej przez metaforyczne zdanie Byszewskiego.

Dzisiejsza antropologia przesycona jest lękiem przed mówieniem za innego, lękiem przed przyjęciem choćby w najmniejszym stopniu postawy autorytamej. I jest to pewnie lęk uzasadniony, ale trzeba także pamiętać, że czasem ci inni sami nigdy nie przemówią. Dziś potomkowie ludów tubylczych odwołują się i studiują sporządzone przez białych zapisy dotyczące ich własnej kultury.⁹ Za przodków Indian Amerykańskich mogą przemówić ich dzisiejsi potomkowie, zdecydować, czy ich zagrabione dobra, zwłoki powinny, czy też nie powinny pozostać w muzeum. Kto ma podjąć taką decyzję za szczątki ludzkie z muzeum w Biskupinie, czy też za ludzi z bagien Jutlandii, prawdopodobne ofiary przemocy własnego społeczeństwa, własnej kultury. Nad tym niejasnym statusem zwłok w muzeum zastanawia się też wielki poeta:

Ktoregoś dnia wybiorę się do Aarhus,
Obejrzeć jego głowę, brunatną
Jak torf, delikatne strąki powiek,
Spiczastą czapkę z futerka.

W tej płaskiej krainie, w pobliżu
Miejsca, gdzie go wykopano z ziemi
Z ostatnią papką z ozimego ziarna
Skrzepta w żołądku,
Nagiego, jeśli nie liczyć
Czapki, przepaski i pętli,
Będę stał długo.
Oblubieniec bogini:

Zacisnęła na jego szyi
Swoją naszyjnik, otwarła swój moczar,
Ciemne soki, które go trawiły,
Aż stał się zabalsamowanym świętym,
Skarbem (...)

Mógłbym zaryzykować bluźnierstwo,
Uznać kotty trzęsawisk za nasze
Miejsca święte, modlić się do niego,

Aby sprawił, że wszędzie kielki (...)

(Seamus Heaney, *Człowiek z Tollund*)

A o innym „znalezisku”, człowieku z Graubelle napisze wprost:

Kto nazwie trupem
ten odlew, w którym trwa życie?
Kto powie „zwłoki”
o tym niejasnym spoczynku. (...)

(Seamus Heaney, *Człowiek z Graubelle*)¹⁰

Z punktu widzenia, który moglibyśmy nazwać obiektywnym, nie ma wielkiej różnicy pomiędzy anonimowym szkieletem sprzed tysięcy lat, fascynującym człowiekiem z Tollund, „atrakcją” (!?) muzeum w Aarhus, i szkieletem wystawionym w Muzeum Historii Naturalnej, w którym Minik, eskimoski chłopiec, rozpoznaje szczątki swojego ojca. A jednak Heaney pisze poruszające wiersze o ludziach z bagien, zaś scenę z eskimoskim chłopcem, która pojawiła się w *Talabocie*, przedstawieniu Odin Teatret opartym na życiu duńskiej antropolog, Kirsten Hastrup, w swoim artykule-komentarzu do przedstawienia, nazywa ona „wyjątkowo niepoehlebnym przykładem antropologicznego kanibalizmu”¹¹.

Większość przytaczanych przez Laskowską prób nowej pracy w muzeach można by zinterpretować jako usiłowania „poruszenia”, „uruchowienia” statycznych w swojej budowie wystaw. W tekście tym chciałbym opisać przykłady takich ekspozycji, w których konstrukcję niejako wbudowana jest próba zaangażowania widza, nakłonienia go do samodzielnej decyzji i pracy, stawiania pytań i konfrontowania różnych prawd; wystawy te chcą ukazać, że to od widza zależy jaki kształt w rzeczy samej będzie miała wystawa, której on może, lub wręcz musi być współkreatorem.

Kiedy się zwiedza muzea i wystawy Nowego Jorku to można odnieść pozytywne wrażenie, że ich organizatorzy poznali dobrze obecne tendencje w antropologii, nauce o kulturze, muzealnictwie. I dotyczy to nie tylko programowych wystaw takich jak *Exhibition-ism. Museums and African Art*¹² zorganizowanej przez The Museum for African Art, która chwilami mogłaby się wydawać tradycyjnym sposobem przedstawiania sztuki i rzemiosła (? – w sprawie tego rozróżnienia porównaj dalej) z Afryki, a która jednocześnie przełamuje i neglżuje te konwencje. Przed gablotami z eksponatami spotykamy konwencjonalny muzealny podpis, informujący nas o proveniencji i datowaniu obiektu, daje nam on do zrozumienia z jak znaczącym, wielkim czy reprezentatywnym „dziełem” obcujemy (eksponat muzealny powinien przecież być oryginałem, świadectwem kultury; oryginalność i archaiczność wskazują na nie-skażenie, mocniej niejako zaświadczać o znaczeniu i funkcji artefaktu), ale jednocześnie jesteśmy zachęcani do wysłuchania innego, zazwyczaj obszerniejszego głosu (umieszczonego po przeciwnej stronie gabloty), często poddającego w wątpliwość ten pierwszy; ten drugi głos wskazuje na liczne wątpliwości: na przykład co do oryginalności danego artefaktu, niejasności jego proveniencji, datowania, funkcji, czasem zaś wyjawia kulisy historii, czy też ciemne strony związane z pozyskaniem eksponatu. Ale już sam fakt umieszczenia informacji z różnych stron obiektu skłania do oglądania go od różnych stron, krążenia wokół niego. „Frontalny” wygląd już nie wystarcza.

Wybranych obiektów możemy dotykać, inne oglądać z różnych stron i w różnym oświetleniu – sami manipulując ich położeniem, a zmieniając oświetlenie, bawić się, na przykład, ich „plastycznością”, a tym samym „przemieniać” je ze „świadcetw kultury” w „dzieła sztuki”. To oczywiście tylko niektóre z zastosowanych technik, by zwiększyć „nasz własny wkład” w wystawę, zachęcić do „bliższego oglądu”, kreatyw-

ności, myślenia, stawiania eksponatom, a jednocześnie samym sobie pytań, które potrafią wzburzyć i ukazać niejednoznaczność prawdy, wielość równorzędnych (?) punktów widzenia, gdzie wśród szerokiego spektrum możliwości możemy doszukiwać się także naszej własnej prawdy.

W oddzielnej gablocie wystawione są dodatkowe obiekty, które czekają na nasze życzliwe zainteresowanie: możemy domagać się by i one trafiły na zasadniczą wystawę i objawiły swą prawdę w wielorakim oświetleniu. Tym samym ekspozycja w trakcie trwania ulega metamorfozie. Podobny pomysł zastosowany był na wystawie *Labirynt* Niny i Janusza Boguckich w kościele na Ursynowie (1989), gdzie dowieszane i rearanżowane fotografie, tworzące labirynt, unaoczniały (i tym samym jak gdyby pogłębiały) jego istotę – ciągłą zmienność i pewnego rodzaju amorficzność. Labirynt nie jest przecież drogą, którą możemy raz na zawsze poznać, w swojej źródłowej postaci zawiera element błędzenia, czy może, by zabrzmiało to pozytywniej – poszukiwania.

Podobnie bardzo interesująco wyglądała świeżo otworzona wystawa (X 1994) w National Museum of the American Indian poświęcona Rodowitym Amerykanom. W słowach otwierających katalog-reklamówkę mówi się, że: „The Smithsonian's National Museum of the American Indian służy przechowywaniu, badaniom i wystawiennictwu sposobów życia, języków, literatury, historii i sztuki Rodowitych Amerykanów (...) Muzeum współpracuje z ludami tubylczymi Zachodniej Półkuli w celu zachowania i opiekowania się ich kulturami, chce na nowo utrwalić tradycje i wierzenia, zachęcić do twórczości artystycznej i wzmocnić głos Indian.” Wystawa często przybiera formę polifoniczną: na temat danego eksponatu czy zjawiska możemy wysłuchać kilku głosów, np. antropologa, historyka sztuki i członka kultury, z której dany obiekt czy zwyczaj pochodzi. W ten sposób spotykamy się z głosami, które się wzajemnie uzupełniają (choć niekoniecznie), ukazując, że na jedno zjawisko można patrzeć z bardzo różnych perspektyw. Także i tu możemy dotykać niektórych obiektów, słuchać i oglądać Indian mówiących na temat rzemiosła, sztuki, zwyczajów, wierzeń itd. Głosy te nie narzucają się nam jednak. Na ekranie monitora dotykiem wybieramy interesującą nas opcję. Gdy nie chcemy, głosy te pozostają nieme.

Na tej wystawie najbardziej zainteresował mnie jednak zaaranżowany na końcu trasy zwiedzania „współczesny-tradycyjny” salon indiański. Trochę starych i podniszczonych już zwykłych mebli, nienajnowszej generacji lodówka z coca-colą, szeroka kanapa, zachęcająca by zająć wygodne miejsce przed – to clou salonu – monitorem video, gdzie można obejrzeć około czterdziestominutowy program. Bardzo śmieszny, dowcipny, a przy tym mądry i pouczający. Były w nim zabawne scenki parodiujące kulturę białych, takie jak na przykład stewardesa w indiańskich liniach lotniczych, która zblazowanym głosem wygłasza konwencjonalne formułki wypowiedziane w liniach lotniczych, czy lekcja aerobiku. Ale nie tylko. Niektóre sceny w „pigulce” – rzecz by można – unaoczniały problemy, wcześniej przedstawione na ekspozycji: problem nieprzystawalności pojęć i kategorii związanych z odmiennymi kulturami. Tak na przykład w operującym ostrymi zbliżeniami i oddaleniami video potężny Indianin prostując i zginając gwałtownie ręce zbliżał i oddalał ozdobny, kuty srebrny pas (?), powtarzając na przemian słowa: sztuka, rzemiosło, sztuka, rzemiosło... – sugerując tym samym jednoznacznie nie i e p r z y k ł a d a l n o ś ć tych europejskich kategorii do twórczości Indian.

Ale najmocniejsza i najbardziej chyba przemawiająca była scenka przedstawiająca zawite i kłopotliwe położenie współczesnych Indian, fakt, że dziś nie da się ich kultury „wypreparować” z wszechobecnej kultury białych, że kultury te „skazane” są na koegzystencję. Scena ta wskazywała również

daleko idącą samoświadomość i dystans, na jaki wobec samych siebie potrafia zdobyć się rodowici Amerykanie.

Spotykają się dwie Indianki. Jedna pyta drugą, czy naszyjnik który (druga) nosi, jest indiański. Następnie seria pytań i odpowiedzi, w których pierwsza Indianka kwestionuje indiańskość drugiej. W końcu pada kluczowa kwestia: „Sister, show me your ID, please.” (Siostrzo, pokaż mi swój dowód tożsamości). Tak oto paradoksalnie dokument wystawiony przez białych staje się koronnym argumentem indiańskości. Pikanterii dodaje fakt, że opisana scena rozgrywa się najprawdopodobniej przed gmachem omawianego Muzeum. Trudno byłoby klarownie, w tak esencjonalny sposób ukazać jak bardzo dziś kultura Indian zanurzona jest w kulturze białych, zależna od niej i trudna do „wypreparowania” w postaci czystej, takiej o jakiej czasem mogliby marzyć i naukowcy, i sami Indianie.

Wystawa, która mnie osobiście wydała się jednak najbardziej frapująca i pomysłowa, to *Talking Pictures. People speak about the photographs that speak to them (Mówiące obrazy. Ludzie mówiący o obrazach, które mówią do nich)*, zorganizowana przez Marvin Heiferman i Carole Kismaric w International Center of Photography (Nowy Jork). Zamysł prosty, a jednak poruszający. 54 fotografiom – czarno-białym i kolorowym – towarzyszyły mniejsze zdjęcia ludzi, którzy je wybrali, oraz numerki, które można było z kolei wystukać na specjalnym słuchawko-magnetofonie, by usłyszeć głos osoby, która daną fotografię wybrała jako najważniejszą, czy też najbardziej poruszającą dla siebie, a także zgodziła się o niej mówić. Osoby te mają różne profesje, wykształcenie, pochodzenie. W ten sposób spotykamy się z bardzo różnymi typami zdjęć: wykonanymi przez znanych fotografów (np. André Kertész, W. Eugene Smith, Cartier-Bresson czy August Sander – choć są one w mniejszości), zdjęciami „naukowymi”, a także zwykłymi „niedzielnymi” fotkami. Znacząco różni się język opisu. Abigail Solomon-Godeau, znana krytyczka fotografii, zestawiona jest z kimś, dla kogo fotografia jest zwykłym przypomnieniem rzeczywistości, pamiątką, przypomnieniem jakiegoś faktu z życia, lub też po prostu kojarzy się z określonym znaczącym faktem. Wytrawny język analizy, którym posługuje się Solomon-Godeau, dociekając tajemnicy w wybranym zdjęciu, zastanawiając się m.in. nad tym, czy fotografia Margrethe Mather, *Semi-Nude* (1923), przedstawia ciało kobiety czy mężczyzny, „sąsiaduje” z opowieścią Phillis Gangel-Jacob (sędzia), której „łazienkowe” zdjęcie nieznanego fotografa przedstawiające tubki pasty i szczoteczki do mycia zębów, przypomina czas, kiedy zetknęła się ona z wyposażeniem „biednych” łazienek emigrantów, co było dla niej przeżyciem prawie traumatycznym. Top-modelka, Naomi Campbell, wybiera fotografię Josephine Baker, Jackie Joyner-Kersey (lekkoatletka) – swoje zdjęcie z olimpiady w Barcelonie (1992), lekarz medycyny – dagerotyp Indianina z Wenezueli z rakiem szczęki (1848), wykonany przez dr Eliseo Acosta, pewien producent i dyrektor – zdjęcie z obozu w Auschwitz. Wszystkie te różne wybory odwołują się przede wszystkim do znaczenia danych fotografii, niepomniernie rzadziej do kategorii estetycznych. Znaczenie to jest, oczywiście, rozumiane bardzo różnie – może pozostawać niejako w obrębie fotografii, i wiązać się z zdjęciem jako formą obrazowania, ale też niesłuchanie często „wychodzić” poza fotografię. Fotografia staje się metonimicznym śladem rzeczywistości, o której chce się mówić (Naomi Campbell mówiąca o Josephin Baker, Boby Cunningham mówiący o swojej ważnej decyzji życiowej, z którego to czasu pochodzi zdjęcie, więzień mówiący o utrwalonych na fotografii bliskich), lub też – jeśli można tak się wyrazić – śladem metaforycznym (piłarka Martha Steward, mówiąca o fotografii Edwarda Kostyry, ukazana na niej praca w polu staje się metaforą polskości – z Polaki pochodzili jej rodzice; czy wspomniane już wcześniej anonimowe

zdjęcie „łazienkowe”). Zdjęcia stają się więc często pretekstem do mówienia o własnych doświadczeniach, jak również marzeniach i fantazjach. Ale wszystkie przykłady wskazują też na coś bardzo ważnego, że znaczenie rodzi się zawsze dla kogoś, dla określonej osoby, że tym samym nie ma znaczeń w pełni obiektywnych.

Wśród tych różnych obrazów i głosów możemy swobodnie krążyć, przerywać wypowiedzi, które nas nie zadowolają lub nudzą, przesłuchiwać po raz kolejny głosy, które wzbudziły naszą ciekawość. Na tej wystawie nasze, widzów, moce „kreatorskie” sięgają bardzo daleko. Możemy przecież zaszczycić jakieś zdjęcie muśnięciem oka, możemy mu poświęcić wnikliwą (?) uwagę, wejść w świat, który współtworzą fotografia i mówiąca o niej osoba, konfrontować nasze myśli z myślami innych ludzi. Poza wysłuchaniem głosu autora danego wyboru, możemy przecież snuć własne interpretacje, zestawiać ze sobą dowolne fotografie na wystawie, zestawiać dowolne głosy. W ten sposób każdy widz tworzy swoją własną trasę podróży, swój własny labirynt, badając cudzą i własną wrażliwość emocjonalną, intelektualną, estetyczną. Poszukując może niekoniecznie prawdy ile swojej Ariadny – by odwołać się do znanego powiedzenia Nietzschego o człowieku labiryntu.¹³ To doświadczenie przypomina przeżycia Aniołów, które w *Niebie nad Berlinem* Wima Wendersa, krąży po bibliotece i wsłuchują się w ludzkie myśli. Ludzie w tym jednym miejscu myślą o tak różnych rzeczach. Ludzie wobec tej jednej rzeczy, Fotografii, myślą o tak różnych rzeczach, czy – co chyba ważniejsze – myślą w tak różny sposób. Na każdym niemal kroku odkrywamy (podobnie jak i na wcześniej opisanych wystawach), że za światem obiektywnym, kryją się światy subiektywne, że światy te zachodzą na siebie, choć wcale nie muszą się pokrywać.

Koncept wystawy nie jest zresztą całkowicie oryginalny. Nosi znaczące podobieństwo do pomysłu Agnès Vardy. W roku 1983 zrealizowała ona w telewizji francuskiej cykl zapisów, w których za każdym razem przez minutę można było oglądać jedną wybraną fotografię, o której przez czas trwania emisji mówiła jedna znana bądź nieznaną osobą. Pojawili się przedstawiciele różnych zawodów, ludzie profesjonalnie związani z fotografią i sztuką, mówieniem i pisaniem, politycy, ale także reprezentanci wielu innych zawodów, bez których trudno wyobrazić sobie normalnie funkcjonujące społeczeństwo. Wy-

powiedzi wskazywały na znaną prawdę (Pierre Bourdieu), że większość osób postawiona wobec fotografii koncentruje się na tym, co na niej widzi, traktując ją jak rzeczywistość, a także – ewentualnie – próbie interpretacji danej sceny.

Mimo pozornego podobieństwa między tymi pomysłami istnieje też bardzo znacząca, powiedziałbym nawet – radykalna różnica: na wystawie to ludzie sami wybierają zdjęcia, o których chcą mówić; ten osobisty wybór powoduje też znaczące przesunięcie w wypowiedzi, wywody znacznie częściej koncentrują się na problemach osobistych, które dane zdjęcie poruszyło, nie zaś na „obiektywnym” opisie tego, co się widzi i ewentualnej interpretacji oglądanej sceny. Tym samym wystawa w zadziwiający sposób dowodzi prawdziwości rozróżnienia, jakie badając fotografie uczynił Roland Barthes. Wyróżnił on dwa typy podejścia do zdjęć: *studium* i *punctum*. To pierwsze wiązał z takim podejściem do fotografii, jakie narzuca nam nasza kultura, nasza wiedza. To obszar wiedzy w znacznym stopniu wspólnej, tej którą możemy dzielić z innymi osobami o podobnym wykształceniu, „spojrzeniu”, doświadczeniach. Ale przecież spora część fotografii na wystawie może nam się wydawać mało interesująca; to dopiero głosy osób, które je wybrały, odsłaniające motywy wyboru, odwołujące się do osobistych doświadczeń i przeżyć, mogą spowodować, że spojrzymy na te zdjęcia „innymi oczami”. „Pewne detale mogą mnie przesycać”¹⁴ – powiada Barthes właśnie o elemencie, który nazwie *punctum*, elementem trudnym do zdefiniowania, czasem nawet sprawiającym trudność w werbalizacji samemu „poruszonemu” widzowi. *Punctum* to słowo etymologicznie wiążące się z raną, bolesnym miejscem. *Punctum* często odnosi się do osobistych przeżyć, wspomnień, jest spoza kultury. Z takich właśnie „nie – obiektywnych” momentów składa się ta wystawa, może nawet przede wszystkim takich, by wspomnieć tylko fotografię „łazienkową”.

Jednocześnie, co trzeba wyraźnie podkreślić, nigdzie nie spotykamy głosu autorów wystawy. Oczywiście, to oni wybrali ludzi, którzy mówią o „swoich” fotografiach. Ale wielość profesji tych ostatnich pozwala niejako zapomnieć o tym pierwszym (autorskim) wyborze, przesunąć go niemal w obręb anonimowej statystyki.

We wszystkich opisane przeze mnie wystawy (choć najbardziej w tę ostatnią) wpisany jest element uczestnictwa. Trudno na nich pozostać jedynie „niemym obserwatorem”. Skłaniają one, by od obserwacji przejść do partycypacji.

PRZYPISY

¹ Pragnąłbym w tym miejscu wyrazić swoją wdzięczność Instytutowi Sztuki PAN, który moją podróż do USA sponsorował, Leszkowi Opioli, który mnie gościł podczas mojego tygodniowego pobytu w Nowym Jorku, a także Ewie i Tomkowi Dzurakom, którzy gościli mnie pod Bostonem i bez których pomocy i zachęty wyjazd ten pewnie nie doszedłby do skutku.

² C. Lévi-Strauss, *Nowy Jork post- i prefiguratywny*, przeł. W. Grajewski, (w:) *Spojrzenie z oddali*, PIW, Warszawa 1993, s. 421

³ Tamże, s. 419

⁴ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard Univ. Press 1988, s. 238

⁵ C. Lévi-Strauss, *Smutek tropików*, przeł. A. Steinberg, PIW, Warszawa 1964, s. 51

⁶ J. Clifford, op. cit., cytaty odpowiednio ze stron 245 i 241

⁷ U Różewicza są oni pisani małą literą, z nazwy własnej stają się nazwą pospolitą, która obejmuje zespół przymiotów i zachowań, stereotypowo przypisanych japońskim turystom, choć niewątpliwie nie odnoszących się jedynie do nich: „pamiętam, że kiedyś/oglądałem kilku japończyków/nałożonych na uśmiech Mony Lisy/byli bardzo ruchliwi”. T. Różewicz, *Francis Bacon czyli Diego Vélézquez na hotelu dentystycznym*, „Twórczość” nr 7/8, 1995

⁸ „Żwłoki ludzkie, przedmioty pogrzebowe, artefakty religijne i obrzędowe, zbiorowa własność plemienna, a także wszelkie nabytki pozyskane nielegalnie będą zwrócone na żądanie indywidualnych potomków albo grup plemiennych, którzy potrafią przedstawić kulturo-

we powiązania i zasadność żądań wobec kwestionowanej własności.” – powiada tekst w broszurce wprowadzającej do nowo otwartej wystawy poświęconej Indianom Amerykańskim (National Museum of the American Indian).

⁹ Por. J. Clifford, *O autoryteci etnograficznym*, tłum. I. Iracka i S. Sikora, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1995, np. przyp. 9

¹⁰ Tłum. S. Barańczak, (w:) S. Heaney, *44 Wiersze*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 45 i 67

¹¹ K. Hastrup, *Out of Anthropology. The anthropologist as an object of dramatic representation*, 1988 (maszynopis). Artykuł opublikowany w „Cultural Anthropology” w 1992 roku.

¹² Przetłumaczenie nazwy wystawy nastęrcza wielu problemów. *Exhibition* to oczywiście wystawa; *Exhibitionism* to, jak podaje słownik oxfordzki „skłonność do ekstrawaganckich zachowań, mających na celu skierowanie na siebie uwagi”, pisany zupełnie inną czcionką *ism* jest znaczący i odsyła pewnie do różnych dwudziestowiecznych „izmów”. Znajdujemy się więc pomiędzy *wystawiennictwem* a *ekshibicjonizmem*. Widzimy eksponaty, ale odsłaniane są przed nami również kulisy, czy też – żeby powiedzieć mocniej i bardziej adekwatnie – „zakryte sprawy” związane z wystawiennictwem.

¹³ Por. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions du Seuil 1980, § 30

¹⁴ Tamże, § 10. O książce Barthesa pisałem więcej w artykule *Fotografia – pamięć – wyobraźnia*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, 1992