

Marianna Michałowska  
Instytut Kulturoznawstwa  
Uniwersytet im Adama Mickiewicza  
Poznań

## **Kolekcje i archiwa jako temat ekspozycji – kilka uwag o znaczeniu rzeczy**

### **Collections and archives as the subject of exhibitions – notes on the meaning of things**

#### **Streszczenie**

W tekście przedstawiam motyw kolekcjonowania jako temat praktyki artystycznej. Zakładam, że popularność dyskursu poświęconego kolekcjom wymaga od badaczy kultury rozważenia współczesnego statusu rzeczy. Pokazuję trzy strategie, które wobec rzeczy stosują artyści. Są to: zagęszczenie wystawianych rzeczy, wyodrębnienie i indywidualizacja.

W każdym z analizowanych w tekście przykładów – wielkim projekcie Roberta Kuśmirowskiego, w pracy Sophie Calle, realizacji Bownika, fotografiach Andrzeja Kramarza, a nawet strategiach wystawiania na pchlich targach samo wystawianie kolekcji rzeczy staje się dziełem sztuki.

**Słowa kluczowe:** fotografia, kolekcjonerstwo, wystawiennictwo, Bownik, Robert Kuśmirowski, Karol Wilczyński

Tematem artykułu są kolekcje rzeczy przetworzone w dzieła sztuki. Od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku kolekcjonowanie i wystawianie kolekcji jako autonomicznych dzieł sztuki zyskuje na popularno-

ści. Lecz przecież już wcześniej, chociażby w awangardowej Duchampowskiej *La Boîte-en-valise*, czy multiplikacyjnych praktykach Marcela Broodthaersa, odnajdowaliśmy tendencję do artystycznego dysponowania obiektami sztuki. Postmodernistyczna refleksja nad postępującą muzealizacją (Hermann Lübbe, Umberto Eco, Jacques Derrida) jeszcze pogłębiła tę tendencję. W analizie współczesnych praktyk kulturowych, które są tematem prezentowanego tu artykułu, do problemu muzealizacji rzeczywistości dołączyć należy koncepcje odnoszące się do statusu ontologicznego rzeczy oraz do relacji wobec nich człowieka. Interesują mnie strategie, które wobec pokazywania rzeczy stosują artyści. Wyodrębniam trzy spośród wielu możliwych: zagęszczenie wystawianych rzeczy, wyodrębnienie poszczególnego przedmiotu spośród innych oraz indywidualizację, przypisującą rzeczom podmiotowość. Zdając sobie sprawę, że w artykule nie zdołam odnieść się do wszystkich możliwych kontekstów kolekcjonerstwa współczesnego, skupiam się na analizie kilku zaledwie przykładów: *Masywu kolekcjonerskiego* Roberta Kuśmirowskiego, *Rewersu* Pawła Bownika oraz projektu MOMF Karola Wilczyńskiego. Prezentowany tu tekst jest fragmentem planowanej książki opowiadającej o praktykach współczesnej fotografii.

### 1. Zagęszczenie

„Ucieleśniając w nich [rzeczach] ludzką prywatność i napełniając je naszą własną osobowością, uczymy rzeczy. Jeśli mówią, słyszymy tylko nasze własne głosy”<sup>1</sup>.

Pierwsze ujęcie pokazuje figurkę czerwonego diabełka zamkniętego w szklanym słoju. Jestem w gali galeryjnej – w złożonych ramach pocztówki i zdjęcia. Dalej kamera prowadzi mnie przez kolejne sale wypełnione gablotami pełnymi zabawek, moździerzy, miniaturowych maszyn do szycia, modeli samolotów. W wirtualnym spacerze zstępuję niżej klatką schodową, której ściany wyklejono sreberkami po słodyczach. Czystość białych ścian zastępuje ciemność piwnicy. Podążam korytarzami oddzie-

---

<sup>1</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

lona metalową siatką od boksów wypełnionych warsztatami, półkami wypełnionymi butelkami, kartonami i książkami, sama nie wiem, czym innym. Uwija się w wśród nich mężczyzna w niebieskim kombinezonie. Wreszcie przechodzę do sali wypełnionej komputerami. Oglądam film, którego celem było dać mi wyobrażenie, co w 2009 roku znalazło się na wystawie w Bunkrze Sztuki w Krakowie<sup>2</sup>. Nie mam już dostępu do przedmiotów, które zgromadził Robert Kuśmirowski, pozostał film i obrazy przedmiotów. Reprodukcje przeobrażają świat realnych rzeczy, czyniąc z tych muzealnych inscenizacji symboliczne kompozycje.

Renata Tańczuk pisze o Kuśmirowskim, że sam widzi w sobie raczej zbieracza niż kolekcjonera. „Inaczej niż kolekcjonerzy, traktuje przedmioty jako narzędzia potrzebne do wykonania kolejnej pracy”<sup>3</sup>. Znaczy to, że przedmioty ważne są dla niego tylko w odniesieniu do określonej pracy artystycznej, a nie kolekcji jako całości samowystarczalnej i pełnej.



1. Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski*, reprodukcja okładki katalogu, fot. M. Michałowska

---

<sup>2</sup> R. Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

<sup>3</sup> R. Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018, s. 244.

W postaci, w której do mnie dotarł – *Masyw* był katalogiem, w którym zinwentaryzowano inne rzeczy i sam był przedmiotem – książką na błyszczącym, kredowym papierze oraz płytą CD, enigmatycznym obiektem, którego zawartość pozostanie nieznana, dopóki nie umieścimy jej w odtwarzaczu. Na zdjęciu z okładki światło wydobywa z mroku zarysy stołu pokrytego narzędziami. Niby w pomieszczeniu panuje bałagan, lecz fotografia je porządkuje na pierwszoplanowe, umieszczone w świetle i te, mniej istotne, skryte w cieniu. Fotografia nie może obyć się bez rzeczy, obiektów, egzemplarzy, eksponatów. Nadaje im wagi, nie zwiększając ciężaru. Tak samo jest z *Masywem kolekcjonerskim* Kuśmirowskiego. Widoki obiektów powielone, zmultiplikowane, czy po prostu wymieniane mają urok halucynogeny, opisują pasję kolekcjonera – fenomen (kulturowy, psychologiczny, socjologiczny czy przypadłość psychiatryczną), będący przedmiotem namysłu wybitnych badaczy – od Waltera Benjamina po Krzysztofa Pomiana, Jeana Baudrillarda czy (nie mogło go tu zabraknąć) Umberto Eco<sup>4</sup>. Kolekcjonowanie nie może się obyć bez spisu inwentarza, który zastępuje fizyczne obiekty. W ujęciu Eco – na spisie bazuje literatura, lecz też fotografia. Wyróżniłabym trzy strategie, które stosują artyści wobec przedmiotów: pierwsza polegałaby na zagęszczeniu, czyli zmasowaniu liczby przedmiotów, aż utracą swoją wyrazistość; drugą nazwę wyodrębnienie – przedmioty pokazywane są razem, lecz są rozpoznawalne, osobne; trzecia to indywidualizacja – pokazanie rzeczy osobno, jednostkowo, są osobnymi bohaterami zdjęć. Motyw kolekcjonowania to przykład zagęszczenia, *Rzeczy* Andrzeja Kramarza wyodrębniają przedmioty ze zbioru, natomiast *Rewers* Bownika indywidualizuje fotografowane przedmioty.

---

<sup>4</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012; U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009; B. Frydryczak, *Sztuka jako kolekcja*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002. Dodajmy jeszcze *Kochanka wulkanów* Susan Sontag – powieść o kolekcjonerze, mecenasie British Muzeum i dyplomacie z epoki Napoleońskiej Williamie Hamiltonie, S. Sontag, *Kochanek wulkanów*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1997.

## 2. Wyodrębnienie

W *Szaleństwie katalogowania* Eco podaje przykłady specyficznych kolekcji literackich zbudowanych za pomocą słów. Pośród licznych przytoczonych fragmentów znajdujemy spisy przedmiotów, czynności i osób wymienianych przez Homera, Rabelais, ale też Szymborską (u niej pojawia się wykaz możliwości). Do katalogu kolekcji literackiej moglibyśmy dodać jeszcze *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza:

„Słabo oświetlone, ciemne i uroczyście ich wnętrza pachniały głębokim zapachem farb, laku, kadzidła, aromatem dalekich krajów i rzadkich materiałów. Mogłeś tam znaleźć ognie bengalskie, szkatułki czarodziej-skie, marki krajów dawno zaginionych, chińskie odbijanki, indygo, ka-lafonium z Malabaru, jaja owadów egzotycznych, papug, tukanów, żywe salamandry i bazyliuszki, korzeń mandragory, norymberskie mechanizmy, homunculusy w doniczkach, mikroskopy i lunety, a nade wszystko rzad-kie i osobliwe książki, stare folianty pełne przedziwnych rycin i oszoła-miających historii”<sup>5</sup>.

Listy obiektów – czy to z książki włoskiego semiotyka czy też z utwo-ru drohobyckiego poety – są niezwykle plastyczne. Skumulowanie nazw sprawia, że rzeczy zjawiają się w naszej wyobraźni, lecz ponieważ są to tylko pojęcia, to każdemu z czytających ich obraz objawia się inaczej. Do-kumentacja *Masywu kolekcjonerskiego* Kuśmirowskiego fotograficznie konkretyzuje wyobrażone przedmioty, lecz pokazuje je zawsze zmasowa-ne. Inaczej jest w przypadku serii zdjęć, których temat stanowią przed-mioty, lecz są one starannie wyodrębnione i odróżnialne.

Przykładem mogą być tu *Rzeczy* (2007) Andrzeja Kramarza, fotogra-fie obiektów z targów staroci. Fotograf pokazuje zestawienia obiektów pozornie ze sobą niepowiązanych. Obok srebrnych sztucców – maczeta, obok aparatu fotograficznego – poroże jelenia, na srebrnej tacy reliefowy profil Hitlera. Czy jest w ich układzie jakiś sens poza tym, że trafiły w ręce sprzedawcy? Kompozycje krakowskiego fotografa zachęcają jednak, by jakiegoś związku między nimi szukać. Fotografie Kramarza oddają fenomen przyciągania, które ma w sobie pchli targ. Chodzi się tam nie tylko

<sup>5</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010, s. 28.

po to, by kupić obiekt, ale raczej nasycić wzrok obrazami tych wszystkich przedmiotów, które nabierają dziwnego uroku poprzez uwolnienie ich od funkcjonalności. Stąd zapewne, jak przypomina Agnieszka Taborska, brało się upodobanie surrealistów do targów staroci. Można było na nich znaleźć rzeczy, które „wyzwolone z pęt narzuconej im użytkowości” nadawały się do przeobrażenia w „zwiastuny nowej rzeczywistości. [...] Wywoływały w widzu niepokój. Wyrażały niewyraźne”<sup>6</sup>. Zbiory kłamek, które nie służą już zamykaniu drzwi, sprężyny z niewiadomo jakich urządzeń. Pchli targ wygląda niekiedy jak stragany, przedstawiane w postapokaliptycznym świecie gier i filmów, gdzie zamiast wytwarzania nowych rzeczy pozostało tylko ich przetwarzanie.

Jak ocenić wartość przedmiotów z targu staroci? Czy są one już kolekcją? Jeśli zastosujemy podpowiedź Krzysztofa Pomiana – „gromadzenie przedmiotów, by następnie wystawić je do oglądania”<sup>7</sup> – to tak, mamy tu do czynienia z kolekcją, jednak przywołująca raczej gabinet osobliwości niż współczesne tematyczne kolekcje muzealne. Inaczej jednak do kolekcji, przedmiotów z targów staroci nie łączy z właścicielem emocjonalna więź (ów „gust kolekcjonera”), będący podstawą zbioru. Niewątpliwie także targi staroci mają swoją hierarchię. Najwyżej w niej znajdują się sklepy z antykami, wyrafinowane miejsca drugiego obiegu przedmiotów, wyczyszczonych, naprawionych, których cenę wyznaczają specjaliści. Obok nich znajdują się stragany kolekcjonerskie, prowadzone przez zapaleńców dla zapaleńców.

---

<sup>6</sup> A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 179.

<sup>7</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, s. 16.



12. *Targ staroci*, Bukareszt 2019, fot. M. Michałowska

Najniżej w hierarchii są rozłożone na byle jakich stolczkach lub na kocach zbiory częściowo zdegradowane i nieodróżnicowane (jak te fotografowane przez Kramarza) i wreszcie na samym dole – wystawki, kolekcje przedmiotów niepotrzebnych. Ostatni ratunek dla przedmiotów, by nie zginąć na śmietniku (do wystawek powrócę nieco dalej). Targowiska pozbawiają zbiory rzeczy cech kolekcji, bo uniezależniają je od zbieracza. Przywykliśmy jednak do patrzenia na przedmioty przez pryzmat ich właściciela.

Pisze o tym związku psychiatra Bronisław Habrat uznając, że kolekcjonowanie może przybrać cechy uzależnienia:

„Typowy dla uzależnień system iluzji i zaprzeczeń u kolekcjonerów występuje powszechnie. Minimalizowanie problemu jest częste, a racjonalizowanie może być na tyle spójne i rozwinięte, że może sprawiać trudności w racjonalnym (logicznym) prowadzeniu dyskusji lub perswazji. Racjonalizowanie bardzo często polega na dowartościowywaniu kolekcji poprzez:

- zawyżanie jej wartości materialnej i/lub przecenianie wartości użytkowej;
- łączenie przedmiotów kolekcji ze szczególnymi osobistymi, choć materialnie niewymiernymi emocjami i wspomnieniami;
- przeformułowanie kryteriów estetycznych”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> B. Habrat, *Zbieranie, kolekcjonowanie, zbieractwo, patologiczne zbieractwo*, [w:] Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009, s. 148.

Z przedmiotami nie możemy się rozstać. Są one jednocześnie źródłem przyjemności i cierpienia. W naszej relacji z przedmiotami dochodzi do ich oswojenia i uzależnienia od właściciela, który rzutuje na przedmiot swoje życie. W fotografii przekonanie o tym, że przedmioty reprezentują osobę, istnieje od dawna. Wymienić można by choćby kilka przykładów: wielki nieukończony projekt Augusta Sandera *Ludzie XX wieku* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*), w którym fotografował swoich modeli wraz z reprezentującymi ich społeczną rolę przedmiotami (mogły to być przedmioty kuchenne, książki, lub tylko pusty pejzaż wiejski); *Zapis socjologiczny* (1978–1990) Zofii Rydet, pokazujący ludzi w ich domach; prace Weroniki Łodzińskiej (*Pokoje panieńskie*, 2007) oraz Łodzińskiej i Andrzeja Kramarza (*1,62 cm<sup>2</sup> domu*, 2004; *Hobbyści*, 2005). Łączy je wszystkie antropocentryczne oczekiwanie, że przyglądając się rzeczom, dowiemy się, kim są ludzie wśród nich żyjący. Rzeczy są tu traktowane jako środek prowadzący do wiedzy o człowieku<sup>9</sup>. To zatem założenie paradetywistyczne. Każda rzecz to dowód w śledztwie. Tak też fotografię traktuje Sophie Calle. W cyklu dwunastu dyptyków zatytułowanych *Hotel* z roku 1981 Calle stosowała konsekwentnie tę samą metodę. Górna rama zawiera barwną fotografię pokazującą zaścielone łóżko w pokojowym wraz z opisem znajdujących się w nim przedmiotów, dolna mieści dziewięć czarnobiałych zbliżeń pokazujących obiekty. Artystka jest tu podglądaczką, tajną agentką, śledzącą losy osób, które pozostaną dla niej anonimowe i których nie spotka. Calle komentuje:

„W poniedziałek, 16 lutego 1981 roku, zatrudniłam się na trzy tygodnie jako pokojówka w weneckim hotelu. Przydzielono mi dwanaście sypialni na czwartym piętrze. Sprzątając, skontrolowałam osobiste przedmioty gości hotelowych i poprzez ich detale obserwowałam ich życie,

---

<sup>9</sup> Podobny wydzźwięk miał wspólny projekt Katedry Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i Instytutu Socjologii UAM *Formy zamieszkiwania*. Artyści i badacze wspólnie przyglądali się przestrzeniom, zamieszkiwanym i oswojonym przez poznaniaków. Zob. *Formy zamieszkiwania: domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy*, red. P. Wołyński, R. Drozdowski, S. Decyk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010; *Formy zamieszkiwania: publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. P. Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.



które pozostawało dla mnie nieznanne. W piątek, 6 marca, moja praca dobiegła końca”.<sup>10</sup>

Czy można uwolnić rzecz od władzy człowieka, jak próbowali uczynić to surrealiści? Takie marzenie sprzyjało fotografii awangardowej. Na zdjęciach Brassai'a pęknięcia ściany ujawniają formy organiczne, Man Ray w trzepaczkę do piany widzi kobietę (jakże to mizoginistyczne, swoją drogą). Rzeczy mają własne życie, do którego człowiek nie ma dostępu. (Wiedział o tym Hans Christian Andersen pisząc bajkę-horror o dzielnym ołowianym żołnierzyku, lub w wersji złagodzonej – twórcy amerykańskiego *Toy Story* odpowiadając na pytanie, co robią zabawki, gdy na nie nie patrzymy?) Teoretyczną reakcją na przecucie o prywatnym życiu rzeczy miał być nurt zwany „zwrotem ku rzeczom”<sup>11</sup>. Arjun Appadurai zachęcał do badania „kulturowych biografii” i „społecznych historii” przedmiotów. Także jednak dla autora *The Social Life of Things* podstawą jest relacja rzeczy i człowieka, bowiem Appadurai patrzy na to, jak „przechodzą przez różne ręce, konteksty i użycia, przez co gromadzą określoną biografię lub zestaw biografii”<sup>12</sup>. Innego badacza, Igora Kopytoff'a interesuje to, jak przedmioty z towaru zaczynają obrastać wartością kulturową.<sup>13</sup> Pyta: „Skąd rzecz pochodzi i kto ją zrobił? Jakie, jak dotąd, były jej koleje losu i jaki los ludzie uznają za właściwy dla takiej rzeczy? Jakie są rozpoznane „epoki” lub okresy w „życiu” rzeczy?”<sup>14</sup> „Nie chodzi tu zatem o antropomorfizowanie rzeczy (jak w filmach Disneya, w których dzbanuszki i szafy tańczą z bohaterami, lecz o znalezienie relacji czło-

<sup>10</sup> S. Calle, *Hotel, Room 28*, 1981, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301> (dostęp 25.07.2018).

<sup>11</sup> Za prekursorów „rehabilitacji” kulturowej refleksji o rzeczach w kulturze uważa się m.in. Waltera Benjamin, Martina Heideggera, Bruno Latoura, Michela Serresa czy Toma Ingolda, jednak nie znaczy to, że analiza kultury materialnej była pomijana. Archeologia i etnografia poświęcały rzeczom nadzwyczaj wiele uwagi.

<sup>12</sup> A. Appadurai, *Introduction: commodities and the politics of value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 34.

<sup>13</sup> I. Kopytoff, *The cultural biography of things: commodityzation as process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge UK 1986, s. 68.

<sup>14</sup> Tamże, s. 66.

wieka wśród rzeczy i uznania, że czasem jego „ja” nie jest najważniejsze. Kramarz, komentując *Rzeczy* mówił, że chce pozostać na drugim planie jako fotograf, sprawić, by widz „pozostał z rzeczami”<sup>15</sup>. Można więc nie uciszać rzeczy. I uczynić to za pomocą słów lub obrazu. Do czego może być to przydatne? Chociażby do tego, by zbadać, jakie są skutki narastającej od połowy dziewiętnastego wieku liczby przedmiotów wokół. Robi to swoją instalacją Kuśmirowski, sprawiając, że kolekcjoner ginie gdzieś w natłoku obiektów i Kramarz fotografiami – pokazując świat rzeczy wyzwolonych od ludzkiego nadzoru.

### 3. Indywidualizacja



3. Bownik, *Rewers 14 (Śląsk, początek XX wieku)*, Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie, 140 cm x 178 cm, 2017, dzięki uprzejmości autora

Dodajmy do tych dwóch autorów, trzeciego – Bownika. Fotografa zawsze interesowała analiza obiektów. W *Demontażu (Disassembly)*, (2015) dokonywał rozbioru na części pierwsze roślin, by następnie złożyć je w formy nieistniejące w naturze. W nowym cyklu, zatytułowanym *Rewers* (2018) fotografuje muzealne kostiumy. Jednak odwraca je i pokazuje

---

<sup>15</sup> T. Szerszeń, *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o „Rzeczach” i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, rok LXIV, nr 1 (288), s. 172.

„od podszewki”. Rewers nadaje każdej ze sfotografowanych rzeczy indywidualność. W pierwszej części wystawy pokazuje proces portretowania kostiumów pochodzących z kolekcji muzeów historycznych i etnograficznych. Druga część wystawy zawiera wielkoformatowe fotografie-portrety rzeczy. Widzimy najpierw, jak krząta się w studiu ustawiając światła i aranżując obiekty na neutralnym tle. Użyłam określenia „portretowanie” i trudno uniknąć mi tu tego antropomorfizującego terminu. Fotograf zachowuje się bowiem jak dobry portrecista, którego celem jest nie tylko reprodukcja, lecz także wydobyć z modelu tego, co skrywa pod maską. Wewnętrzna „twarz” rzeczy ujawnia się poprzez obrócenie kostiumu. Może jednak niepotrzebnie chcę widzieć w fotografiach Bownika odniesienie do twarzy ludzkiej? Warto pamiętać, że rewers to nie tylko odwrócenie, lecz także inwentaryzacyjny dokument potwierdzający tożsamość przedmiotu. Stroje oglądane od podszewki radykalnie różnią się od swoich wyglądków zewnętrznych. Widzimy łąty, szwy, odszycia. Fotograf robi to, co architektura dekonstrukcjonistyczna – ujawnia konstrukcję obiektu (pamiętajmy, że istniał także w modzie w latach 90. dekonstrukcjonizm w krawiectwie – obracanie ubrań szwem na wierzch). Tożsamość przedmiotu nie jest równoznaczna z metaforami ludzkimi: portretowaniem, mimiką. Ich porządek to numerowanie, szczegóły tkaniny, haftek i szwu.

*Rewers* ponownie każe nam prześledzić utopię „powrotu do rzeczy”. Czy bowiem w komunikacji z przedmiotami możemy obyć się bez ludzkiej ingerencji? Przedmioty same nie przemawiają, one są zmuszane do mówienia przez ludzi. Bownik nie zmusza jednak rzeczy do niczego, jedynie je zachęca, by pokazały swoje ukryte oblicze. Między rzeczami i człowiekiem jest przepaść, ale być może można ją pokonać. Archeolog Bjørnar Olsen wierzy, że to możliwe dzięki medializacji. „Rzeczy zawierają również swoje artykulacje dające się zarówno przełożyć na język, jak i zapośredniczyć przez środki ekspresji”<sup>16</sup>. „Zobaczyć od podszewki” to poznać prawdę. Jaką prawdę podaje nam Bownik? Historia przedmiotów przestaje być oczywista. Widzimy szwy, łątki, naszycia – to wszystko, co

---

<sup>16</sup> B. Olsen, *W obronie rzeczy*, s. 30.

skrywa się dla uzyskania idealnej fasady. To zatem nie tylko opowieść o rzeczach, lecz o historii.

### **Zakończenie – przywracanie resztek życia**

Pasja kolekcjonerska może zyskać także inne oblicze – gdy chcemy ocalony przez nas przedmiot „przywrócić życiu”. Tak robi Karol Wilczyński, inicjator Małego Objazdowego Muzeum Fotografii (MOMF), prywatnego zbioru aparatów fotograficznych obejmującego obiekty, z których najstarsze datowane są na lata osiemdziesiąte dziewiętnastego wieku.



4. Aparat atelierowy, wielkoformatowy, studyjny, statywowy ze zbioru Karola Wilczyńskiego, dzięki uprzejmości kolekcjonera

Komentarz: „Prawdopodobnie Falz & Werner. wykonany w Lipsku lub „Klimax” Studio Camera, c. 1910 produkowana przez Klimax Harbers. Format: 24 x 30 cm Lens: Carl Zeiss Jena Achromat Tessar 1:10 f = 64cm Aparat należał do Stanisława Drązkowskiego (1885–1945 r.) fotografa z Chełmży, a potem do jego córki Adeli Drązkowskiej, która po śmierci ojca przejęła zakład fotograficzny”.

Rzecz w tym jednak, że aparaty trafiające do kolekcji nie tylko są opisywane, a ich historia rekonstruowana w sposób staranniejszy niemal od niejednej ludzkiej biografii. Przywracane jest im działanie. Wilczyński to

nie tylko kolekcjoner, także majsterkowicz odtwarzający i wytwarzający obrazy nowe. Obok archeologicznego podejścia proponuje rekonstrukcyjne. Wykonane zmartwychwstałymi maszynami fotografie są inne od obrazów z epoki – bardziej estetyczne, przekształcone stosownie do naszych dzisiejszych gustów. Patrząc na nie wiem, że nie jest ważne odtworzenie doskonałego obrazu „kiedyś”, lecz stworzenie relacji „kiedyś” z „teraz”, opowiedzenie w kadrze obrazu ważnego dla nas dzisiaj.



5. Karol Wilczyński, Fotografia z cyklu *Polska w pejzażach*  
Negatyw: papier fotograficzny 6 x 12 cm, Aparat: własnej  
konstrukcji – GreenWolf Eva-lution 2011, Format kopii:  
120 x 60 cm, dzięki uprzejmości autora

Na fotografii Wilczyńskiego wykonanej aparatem własnej konstrukcji widzimy pejzaż żywcem wyjęty z tradycji piktorializmu, lecz jednocześnie widzimy zaświecenia, odciski palców – całą tę pracę fotografa, którą zwykło się ukrywać. Estetyczny efekt jest równie ważny jak proces powstawania obrazu, konstruowanie aparatu i radość jego używania. To nie jest racjonalizowanie kolekcji, o którym pisał Habrat. Tutaj kolekcja staje się przedmiotem gry, pasją i obsesją, lecz jak mógłby powiedzieć Walter Benjamin – nie tą melancholijną, skierowaną w przeszłość, by przejąć w posiadanie obiekty, lecz radosną – skierowaną w przyszłość, by z przedmiotami prowadzić dialog i zmieniać je wraz z własnym rozwojem.

## Bibliografia

### Druki zwarte

Appadurai A., *Introduction: commodities and the politics of value*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

*Formy zamieszkiwania: domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy*, red. P. Wołyński, R. Drozdowski, S. Decyk, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.

*Formy zamieszkiwania: publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. P. Wołyński, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2010.

Frydryczak B., *Sztuka jako kolekcja*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002.

Habrat B., *Zbieranie, kolekcjonowanie, zbieractwo, patologiczne zbieractwo*, [w:] Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

Kopytoff I., *The cultural biography of things: commodityzation as process*, [w:] *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, red. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge UK 1986.

Kuśmirowski R., *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

Sontag S., *Kochanek wulkanów*, przeł. J. Anders, PIW, Warszawa 1997.

Pomian K., *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2012.

Schulz B., *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Warszawa 2010.

Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 2003.

Tańczuk R., *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

### **Periodyki**

Szerszeń T., *O niezwykłych portretach i niezwykłym życiu Stefanii Gurdowej, o „Rzeczach” i o fotografii etnograficznej – zapis rozmowy z Andrzejem Kramarzem*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2010, rok LXIV, nr 1 (288), s. 168–172.

### **Strony www**

Calle S., *Hotel, Room 28*, 1981, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301> (dostęp 25.07.2018).

### **Summary**

In the text, I present the theme of collecting as a topic of artistic practice. I assume that the popularity of the discourse dedicated to collections requires that researchers investigate the contemporary status of things. I show three strategies, which artists apply to things. These are: density of exhibited items, separation and individualization.

In each of the examples analyzed in the text – in a great project by Robert Kuśmirowski, in the work of Sophie Calle, Bownik’s realization, Andrzej Kramarz’s photographs and even in the strategies of exhibiting at the flea markets, the display of a collection of things becomes a work of art.

**Keywords:** photography, collecting, exhibiting practices, Bownik, Robert Kuśmirowski, Karol Wilczyński

