

RENATA TAŃCZUK

# RAPSODIE NA TEMAT MUZEUM HISTORII NATURALNEJ

MARKA DIONA DYLETANCKIE GRY  
Z EKSPOZYCJAMI PRZYRODY<sup>1</sup>

## RENATA TAŃCZUK

Kulturoznawczyni, doktor hab., profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania z zakresu studiów nad rzeczami i kolekcjonowaniem, *sound studies* i *soundscape studies*. Interesuje się kondycją współczesnej humanistyki oraz nowymi obszarami badań humanistycznych. Autorka monografii *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej* (2011) oraz *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu* (2018), a także współredaktorka między innymi takich pozycji, jak *Audiosfera Wrocławia* (2014) i *Sounds of War and Peace: Soundscapes of European Cities in 1945* (2018). ORCID: 0000-0002-9880-8846.

**K**rytyczna refleksja nad przeszłością muzeum przyrodniczego prowadzi do ukazania go, podobnie jak to czyniono w przypadku innych rodzajów muzeów, jako uwikłanego politycznie, ideologicznie, na przykład kolonialnie, jako medium wiedzy i narzędzie władzy<sup>2</sup>, przestrzeń materializacji klasycznej i nowoczesnej *episteme*<sup>3</sup>, a także rytuałów wiedzy<sup>4</sup>. Muzeum historii naturalnej stanowi element „kompleksu wystawienniczego”, specyficzny aparat wystawienniczy konstruuujący sposoby widzenia przyrody i relacji pomiędzy nią a człowiekiem<sup>5</sup>, jest miejscem

1 W tytule parafrazuję użyty przez Lawrence’a Weschlera w wywiadzie z Markiem Dionem zwrot „rapsodie na temat pojęcia klasyfikacji” (*The Irritated Cloud. Mark Dion in conversation with Lawrence Weschler*, [w:] Oakland Museum of California, *The Marvelous Museum. Orphans, Curiosities and Treasures. A Mark Dion Project*, Chronicle Books, San Francisco 2010, s. 24). Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

2 Zob. E. Hooper-Greenhill, *The museum in disciplinary society*, [w:] *Museum Studies in Material Culture*, red. S.M. Pearce, Leicester University Press, London–New York 1989; Z. Melosik, *Tożsamość, ciało i władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Edytor, Poznań–Toruń 1996, s. 29–41.

3 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

4 A. Wieczorkiewicz, *Muzeum jako miejsce rytuałów współczesności*, [w:] *Religia i kultura w globalizującym się świecie*, red. M. Kempny, G. Woroniecka, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 1999.

5 T. Bennett, *Kompleks wystawienniczy*, tłum. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 10/2015, <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/issue/view/14/showToc> (12 sierpnia 2020).

wytwarzania muzealnej/ekspozycyjnej przyrody<sup>6</sup>, a także obiektów epistemicznych, estetycznych i będących elementami dziedzictwa, których status wydaje się trudny do podważenia. W krytycznym ujęciu zwraca się także uwagę, że niejako wbrew teorii ewolucji, która zdetronizowała człowieka z jego pozycji korony bytów i rządcy świata, a która stanowi fundament współczesnego przyrodoznawstwa, ekspozycje muzeów historii naturalnej nie naruszały hierarchicznych relacji między człowiekiem a przyrodą, raczej podtrzymywały instrumentalne, eksploatacyjne podejście do przyrody<sup>7</sup>. Nowoczesne muzeum przyrodnicze z tego właśnie powodu można traktować jako antropologiczną matrycę wzmacniającą różnicę gatunkową, swego rodzaju „maszynę antropologiczną”<sup>8</sup>.

Nie negując wartości krytycznej refleksji, warto spojrzeć na przeszłość, ale także i przyszłość muzeów historii naturalnej przez pryzmat konsekwencji antropocenu, a więc zachodzących zmian klimatu, utraty bioróżnorodności, coraz większych nierówności i wojen klimatycznych. Z tej perspektywy stają się one relikwiarzami i archiwami ginących gatunków, do których utraty sami się przyczyniliśmy, są

*swoistą „ostoją” dokumentującą istnienie niektórych gatunków roślin i zwierząt spotykanych jeszcze do niedawna w środowisku naturalnym. Okazy przyrodnicze w zbiorach muzealnych, obok funkcji dokumentów naukowych, służących głównie poznaniu określonych zjawisk i procesów oraz upowszechnianiu wiedzy przyrodniczej, zyskują nowy wymiar. Podobnie jak jednostkowe dzieła sztuki, unikatowe zabytki archeologiczne czy historyczne chronione są w muzeach dla utrwalenia i przekazywania najwyższych wartości cywilizacyjnych i artystycznych dokonań człowieka, tak niektóre muzealne obiekty przyrodnicze stają się niepowtarzalnym świadectwem świata natury. Można by tu dodać, że – niestety – również niechlubnym potwierdzeniem dramatycznych zniszczeń i zagrożeń, jakie niesie ze sobą eksploatacyjna koncepcja rozwoju. W tym aspekcie współczesne muzea przyrodnicze stawać się mogą równocześnie miejscem humanistycznej refleksji o meandrach i pułapkach historycznie ukształtowanych formacji cywilizacyjnych oraz filozoficznej zadumy nad przyszłością otaczającego nas świata<sup>9</sup>.*

Traktowane jako archiwa dokumentujące zarówno badania przyrody, jak i wpływ wywierany na nią przez człowieka oraz traconą bioróżnorodność, muzea przyrodnicze zachęcają do postawienia pytań o to, jak można je eksplorować, odczytywać, wykorzystywać, ramować ich kolekcje, aby sprowokować dyskusję nad konsekwencjami konstruowanych koncepcji przyrody, naglącymi ekologicznymi

6 Przyjmując koncepcję kulturowego konstruowania natury i wielości przyród Phila Macnaghtena i Johna Urry’ego, można – jak sądzę – mówić także o muzealnych, ekspozycyjnych przyrodach. Zob. P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005.

7 Zob. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 86. Ten instrumentalny stosunek do przyrody ujawnia się w ekspozycjach, które dzielą gatunki roślin i zwierząt na pożyteczne i szkodliwe, przede wszystkim dla człowieka.

8 G. Agamben, *Otwarte*, tłum. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 15/2008.

9 K. Jakubowski, *Muzea przyrodnicze w obliczu przemian i wyzwania współczesności*, „Muzealnictwo” 33/1990, s. 23–24.

kwestiami i etycznymi powinnościami wobec bytów nie-ludzkich i następnego pokolenia. W jaki sposób kolekcje naturalistów i muzealne instrumentarium, takie jak dioramy, witryny, szafki na okazy, etykiety, sposoby aranżacji obiektów i wypracowane reżimy patrzenia, cała ta muzealna *mise-en-scène*, a także procedury badawcze i taksonomie mogą nam pomóc w „odwidzeniu” konstrukcji natury i człowieka, które są przyczyną kryzysów, z jakimi się dziś zmagamy, oraz w uwidocznieniu antropocenu i „postnaturny”, w której żyjemy?<sup>10</sup> Jednym słowem: jak zaprząć muzealną przeszłość do pracy na rzecz przyszłości, jak subwersywnie wykorzystać strategie muzealne nie tyle do krytyki samego muzeum, ile do jego zmiany, do przekształcenia go w agorę, na której toczy się debaty i wypracowuje sposoby rozwiązywania pilnych problemów dotyczących naszej kruchej rzeczywistości i coraz bardziej niepewnej przyszłości?

### DYLETANCKIE PRAKTYKI MARKA DIONA

Poszukując odpowiedzi na te pytania, warto przyjrzeć się twórczości Marka Diona, amerykańskiego artysty urodzonego w 1961 roku w New Bedford, którego twórczość Maria Popczyk włączyła w krytyczny nurt sztuki inspirowany praktykami muzealnymi nazwany przez nią „sztuką muzeum”<sup>11</sup>. W tym nurcie można umieścić artystów, którzy już w latach sześćdziesiątych uprawiali krytykę tej instytucji, jak na przykład Marcel Broodthaers (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*) czy Robert Smithson (*Nonsite*)<sup>12</sup>. Dion trafnie dzieli na dwie grupy twórców, którzy uczynili muzeum zarówno tematem swojej sztuki, narzędziem działań artystycznych, jak i pracownią<sup>13</sup>. Pierwszą stanowią ci, którzy dokonują krytyki instytucjonalnej, zwracają uwagę na ideologiczne uwikłanie muzeum, związek z klasą rządzącą, metropoliami, kapitałem. Druga grupa to artyści tacy jak Fred Wilson czy David Wilson, twórca Museum of Jurassic

10 Nawiązuję tu do rozważań Nicholasa Mirzoeffa z jego książki *Jak zobaczyć świat* (N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Karakter, Kraków–Warszawa 2016, s. 220–261), a także do pojęcia postnaturny użytego przez Brunona Latoura w *Czekając na Gaję...* (B. Latour, *Czekając na Gaję. Jak sztuka i polityka mogą pomóc w komponowaniu wspólnego świata. Wykład w Instytucie Francuskim związany z otwarciem SPEAP [Programme d'expérimentation en arts et politique] w Londynie*, tłum. P. Juskowiak, [w:] *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, <https://msl.org.pl/media/user/pdf/ekologie-ebook-pdf.pdf> [12 sierpnia 2020]). Na temat przyszłości muzeum historii naturalnej w dobie antropocenu zob. *The Future of Natural History Museums*, red. E. Dorfman, Routledge, London–New York 2018.

11 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji...*, dz. cyt., s. 102. Warto zaznaczyć, że autorka pokazała projekty tego artysty jako odsłaniające muzealne praktyki konstruowania obrazów przyrody w muzeum, estetyzację epistemologiczną, która najczęściej jest niedostępna zwiedzającym (tamże, s. 89–91), a także „treści wyparte, takie jak śmierć” (tamże, s. 102, 106). W związku ze znaczeniem archiwum jako źródła dla zrozumienia zmian zachodzących w antropocenie Bergit Arends analizuje pracę Diona *A Yard of Jungle* (1992). Archiwum jest przez Arends rozumiane szeroko, „jako zarówno przestrzeń organizacyjna, jak i metafora pamięci i epistemicznej produktywności”, obejmuje dokumenty i obiekty jako repozytorium historyczne, środowisko wraz z warstwami geologicznymi i materiałami kopalnymi, biosferą i atmosferą oraz ludzkie ciało, pamięć i procesy mnemoniczne (B. Arends, *Contemporary art, archives and environmental change in the age of the Anthropocene*, Royal Holloway, University of London, Geography, wrzesień 2017, [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29208085/2017\\_ArendsB\\_PhD.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29208085/2017_ArendsB_PhD.pdf), s. 18 [12 sierpnia 2020]).

12 W tym miejscu warto wspomnieć wystawę *The Museum as Muse: Artists Reflect* zorganizowaną w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1999 roku, na której prezentowano prace podejmujące refleksję nad kolekcjonowaniem i muzeum. Wśród dzieł artystów takich jak Marcel Duchamp, Joseph Cornell, Claes Oldenburg, Daniel Buren znalazła się również praca Marka Diona.

13 *The Irritated Cloud...*, dz. cyt., s. 31.

Technology, którzy w pewnym stopniu identyfikują się z oświeceniowymi korzeniami muzeum, z jego przemianami. Dion zalicza do niej także siebie. Są to twórcy, którzy podejmują działania w i z muzeum po to, aby zmieniać je w lepsze, bardziej demokratyczne, angażujące i interesujące miejsce. W wywiadzie udzielonym Lawrence'owi Weschlerowi Dion mówił:

*My nie chcemy wysadzać muzeów w powietrze – po prostu chcemy uczynić je lepszymi i ciekawszymi. Zasadniczo identyfikujemy się z rolą muzeum: nauczać, zadawać pytania, intrygować, motywować. Niektóre muzea robią to niewiarygodnie dobrze, a niektórym przydałby się zastrzyk pobudzający. Sądzę, że jesteśmy częścią tej misji.*

*Jeśli chodzi o mnie, to wiem, że dzięki moim spotkaniom z muzeami jestem lepszą osobą. Mam większą wiedzę, zwiększyła się moja wrażliwość, ogromnie wzrosło moje poczucie osobistej przyjemności. I chciałbym, żeby to doświadczenie stało się dostępne dla innych – żeby naprawdę wypromować to jako program. Przyklasnałem muzeum, że postawiły wszystko na jedną kartę i robiły pewne ryzykowne rzeczy, i że zajęły stanowisko. Oto, co muzea powinny robić: bronić i promować swą kulturę nauki, wiedzę, piękno i złożoność<sup>14</sup>.*

Dion ściśle współpracuje zarówno z muzeami historii naturalnej, sztuki, historii, jak i uniwersytetami. W przywołanym wywiadzie podkreśla, że nie działa przeciw muzeom przyrodniczym, lecz wspólnie z nimi, szuka innego słownictwa do tych samych co muzealne cele, „do promowania odpowiedzialnej kultury natury”<sup>15</sup>. W kontekście refleksji nad wymieraniem gatunków zwraca uwagę na to, że „muzeum nie jest mauzoleum” i że bardzo pesymistyczne jest wyobrażenie go sobie jako miejsca, które będzie dotyczyło „tylko tego, co było i było niedawno, i czego z naszego powodu zasadniczo już nie ma”<sup>16</sup>. Można powiedzieć, że uznając oświeceniową tradycję muzeum, Dion podkreśla znaczenie autorytetu nauki i edukacji, racjonalnej debaty nie tylko dla wiedzy o przyrodzie i naszego w niej miejsca, ale także dla tworzenia odpowiedzialnych relacji ze światem więcej-niż-ludzkiem. Pamiętając o krytyce Oświecenia, związanych z nim ideałów postępu i racjonalności, nie możemy pomijać dziś głosów, które właśnie w obliczu kryzysu klimatycznego zwracają uwagę na potrzebę powrotu do Oświecenia i rewaloryzacji rozumu<sup>17</sup>.

Dion wielokrotnie wskazywał na obszary swoich zainteresowań, którymi są: historia, historia naturalna, nasze relacje ze światem natury, relacja sztuki do

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże. Warto dodać, że kwestie kryzysu klimatycznego są podejmowane przez Dionia od początku jego działalności artystycznej. Znamienny pod tym względem był wspomniany projekt *A Yard of Jungle*, przygotowany na wystawę *Arté Amazonas* w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro. Powstał w związku z Konferencją Narodów Zjednoczonych „Środowisko i Rozwój” w Rio de Janeiro w czerwcu 1992 roku. Więcej na temat tego projektu zob. B. Arends, *Contemporary art, archives and environmental change...*, dz. cyt.

<sup>17</sup> Na przykład D. Chakrabarty, *Klimat historii. Cztery tezy*, tłum. M. Szcześniak, „Teksty Drugie” 5/2014, s. 185. Pytanie o powrót do Oświecenia stawia Jan Kieniewicz w tekście *Ekohistoryk wobec wyzwania przyszłości* (J. Kieniewicz, *Ekohistoryk wobec wyzwania przyszłości*, „Przegląd Humanistyczny” 1/2014).

prawdy, rzeczywistego świata, a także wystaw, eksponatów i artefaktów<sup>18</sup>. Tym, co zajmuje go przede wszystkim, jest współczesne pojmowanie świata natury. Jak mówi: „moja praca nie dotyczy natury – ona dotyczy idei natury”<sup>19</sup>, a co za tym idzie – możemy dodać – instytucji, tekstów, postaci, które przyczyniły się do jej powstania i utrwalenia. Pytając o ideę natury, Dion stawia również pytanie o instytucje takie jak uniwersytety, towarzystwa naukowe i muzea, które wytwarzają i przekazują wiedzę.

Jego prace mają bardzo zróżnicowany charakter. Są to przede wszystkim wystawy-instalacje plastyczne<sup>20</sup>, rysunki, fotografie, rzeźby, performanse i projekty, które z powodu braku odpowiedniej nazwy określiłabym mianem „ekspedycji artystyczno-badawczych”. Taki charakter miały na przykład *On Tropical Nature* (1991), *A Yard of Jungle* (1992), *Tate Thames Dig* (1999), *A Tale of Two Seas* (1996) czy *Systema Metropolis* (2007) zrealizowany w Muzeum Historii Naturalnej w Londynie. Jego prace często są tworzone zespołowo, angażują innych artystów, kuratorów, studentów, wolontariuszy, właścicieli sklepów ze starzyzną, specjalistów reprezentujących różne dyscypliny wiedzy: zoologów, botaników, entomologów, archeologów, biologów molekularnych, a także pracowników muzeum<sup>21</sup>. Można powiedzieć, że jego działania mają charakter transdyscyplinowy, zarówno jeśli weźmiemy pod uwagę proces ich realizacji, jak i rezultat. Praktyka artystyczna Diona jest ściśle związana z kolekcjonowaniem, katalogowaniem, przeszukiwaniem archiwów, targów staroci, strychów, eksploracją, podróżami i wykopaliskami: „Gromadząc, aranżując i wykorzystując materialność, osiąga [on – przyp. R.T.] rodzaj równowagi, w której wszystkie okresy historyczne (włączając przyszłość) zbiegają się i przygniatają samoświadomą terażniejszość”<sup>22</sup>. Zapraszany do pracy ze zbiorami muzealnymi, także tymi, które pozostają niewidoczne, bo są przechowywane na zapleczu, aktywizuje kolekcje, problematyzuje muzealne kategoryzacje i interpretacje, odsłania to, co ukryte za fasadą stałych wystaw<sup>23</sup>.

Realizując swoje projekty, Dion wciela się w rolę badacza naturalisty, archeologa, ornitologa czy entomologa, jednocześnie podkreśla: „nie jestem ichtologiem, archeologiem, ekologiem, informatykiem, ornitologiem, restauratorem sztuki, ale wiem wystarczająco dużo, aby naśladować ich metodologię”<sup>24</sup>. Najchętniej określa się jako amator, *dilettanti*, przywołując Johanna Wolfganga von Goethego

18 *The Irritated Cloud...*, dz. cyt., s. 19.

19 Tamże, s. 20.

20 Charakter tego rodzaju prac opisał Grzegorz Sztabiński (G. Sztabiński, *Sens sztuki instalacji*, „Format: Pismo Artystyczne” 3–4/1998, s. 2–4).

21 Petra Lange-Berndt pisze, że współpraca jest głównym aspektem artystycznej praktyki Diona: „W jego pracach kultura materialna jest zawsze powiązana z relacjami społecznymi oraz instytucjonalnymi ramami i historiami” (P. Lange-Berndt, *Of collectivities and emergent possibilities: mildred's lane*, [w:] *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, red. R. Erickson, The Institute of Contemporary Art / Boston in association with Yale University Press, New Haven-London 2017, s. 86).

22 A. Gordon, *Lost worlds (In the jungle with Mark Dion)*, [w:] *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, dz. cyt., s. 149.

23 Ciekawa pod tym względem jest wystawa *Mark Dion – The Natural History of the Museum* (2007). Zob. *Mark Dion: The Natural History of the Museum*, Archibooks, Paris 2007.

24 I. Blazwick, *Introduction*, [w:] *Theatre of the Natural World / Mark Dion*, Whitechapel Gallery, London 2018, s. 7.



i Friedricha von Schillera, ale – jak sądzę – nieobce mu jest także osiemnastowieczne Towarzystwo Dyletantów – dżentelmenów, miłośników wiedzy, wśród których byli kolekcjonerzy, badacze natury, antykwariusze, archeologowie. Podobnie jak brytyjscy dyletanci, Dion podejmuje ekspedycje badawcze, udając się niekiedy tropem wielkich przyrodników, na przykład Williama Beebe'a czy Williama Bartrama. Niektóre z jego prac nawiązują do naturalistów, których dzieła zmieniały nasze myślenie o przyrodzie (takich jak: Arystoteles, Georges Cuvier, Karol Linneusz, Alfred Russel Wallace, Henry Walter Bates, Karol Darwin, Rachel Carson). Jego praktyki artystyczne moglibyśmy nazwać dyletanckimi, nawiązując do siedemnastowiecznego pozytywnego znaczenia włoskiego słowa *dilettante*, używanego jako określenie osób oddających się z zamiłowania, amatorsko „szlachetnym zajęciom” takim jak nauka, muzyka, poezja, ale też sport czy myślistwo<sup>25</sup>.

Na czym polega wspomniane przez Diona „naśladowanie metodologii” naukowych? Artysta, podobnie jak naukowcy, kolekcjonuje i klasyfikuje, wyprawia się na ekspedycje, pracuje w terenie i edukuje. Jak pisze Ruth Erickson, kuratorka wystawy artysty *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist* w The Institute of Contemporary Art w Bostonie (2017):

*W swojej ponadtrzydziestoletniej karierze Dion, według mnie, korzystał z trzech podstawowych metod: pracy w terenie, wykopalisk i kultywacji. Każda z nich jest związana z nieprzemijającą skłonnością artysty do kolekcjonowania i wystawiania. I każda prowokuje do działania, które rzuca go w teren. Dion nie wyjmuje bezkrytycznie tych metod z [...] etnografii, archeologii i biologii, on przydaje im opozycje. Dlatego też podróżuje za granicę, aby pomyśleć o swoim sąsiedztwie, wykopuje przeszłość, aby rozważyć teraźniejszość, wykorzystuje śmierć, aby pomyśleć o życiu<sup>26</sup>.*

Wspomniane metodologie i działania kryją się za każdą kolekcją i ekspozycją muzeów naukowych. Stosując je i przepuszczając przez pryzmat sztuki, Dion dokonuje przesunięcia znaczeń, co powoduje zaskoczenie, zaciekawienie i wytrąca z utartych schematów myślenia. Robiąc to samo, robi jednak nie to samo. Jego działania nie są po prostu naśladownictwem, są powtórzeniem wprowadzającym zmianę, generującym nowe znaczenia. Dion w rozmowie z Weschlerem opisywał, jak chciałby, aby jego prace działały – powinny wyrwać nas z utartych schematów myślenia, zaskoczyć, podrażnić<sup>27</sup>. Odwiedzamy muzea przyrodnicze nie po to, by obcować ze sztuką, oczekujemy przygotowanej przez naukowe autorytety ekspozycji, swego rodzaju wizualnego wykładu o przyrodzie. Spotkanie z pracą Diona (artysta chciałby, abyśmy nie wiedzieli, że to jego praca) powinno skłonić nas do refleksji, do pracy interpretacyjnej, do nadawania sensu temu, co w tej

25 Z. Żygulski, *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 33.

26 R. Erickson, *Into the field*, [w:] *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, dz. cyt., s. 23. Prace Diona związane z jego wyprawami artystyczno-badawczymi i kultywacją wymagają osobnego rozważenia. Wprowadzają one wiele zagadnień istotnych dla odpowiedzi na postawione w tym tekście pytania o sposób funkcjonowania muzeum przyrodniczego jako agory.

27 *The Irritated Cloud...*, dz. cyt., s. 31.

przestrzeni jawi się jako bezsensowne. Ten brak zbieżności między tym, czego oczekujemy i do czego jesteśmy przyzwyczajeni, a ingerencją artystyczną, którą napotykamy, oraz nieodpowiedniość ustabilizowanych, przyswojonych, będących pod ręką kategorii poznawczych do interpretacji obiektów wprowadzonych przez artystę ma sprowokować do krytycznego namysłu, poszukiwania nieoczywistych relacji między tym, co zwykle skłonni jesteśmy rozdzielać. Nie bez znaczenia są tu także cechujące jego dzieła ironia i humor.

### SPLATAJĄC NA NOWO...

Gabinet osobliwości stał się w pewnym sensie znakiem rozpoznawczym Marka Diona<sup>28</sup>. Wielokrotnie aranżował on wielkie instalacje nawiązujące do renesansowych *Wunderkammer*, na przykład *Cabinet of Curiosities* w Wexner Center for the Arts w Ohio State University (1997), *Cabinet of Curiosities* w Weisman Art Museum w University of Minnesota (2001), *Microcosmographia* w University of Tokyo Museum (2002), *Die Akademie der Dinge* w drezdeńskiej Hochschule für Bildende Künste (2014). Był, jak zauważa Giovanni Aloï, jednym z pierwszych artystów wykorzystujących koncept gabinetu osobliwości do „krytyki praktyk epistemologicznych, które ukształtowały nasze relacje z naturą”<sup>29</sup>. W korespondencji z Bilem Horriganem, kuratorem (*curator at large*) w Wexner Center for the Arts, pisał, że jego trwająca od 1990 roku fascynacja renesansowymi kolekcjami osobliwości jako wizualnym polem wiedzy ma związek z zainteresowaniem historią historii naturalnej:

*Zacząłem tworzyć prace wykorzystujące aspekty logiki Wunderkammer jako teorii organizacji świata: projekty takie jak ten dla Sonnseeek '93 czy Scala Naturea, które były próbą sparodiowania w formie rzeźby kosmologii Arystotelesa czy hierarchicznej taksonomii. To pragnienie skonstruowania mikrokosmosu wydawało mi się konwergentną cechą uniwersytetów i muzeów; oczywiście uniwersytet i muzeum mają to samo pochodzenie i, jak się wydaje, okresowo rozstają się tylko po to, by łączyć się na nowo, ale teraz zdaje się, że ponownie jesteśmy w punkcie konwergencji*<sup>30</sup>.

Sięgnięcie po *Wunderkammer* jako koncepcję organizacji kolekcji, reprezentację świata i strukturę poznawczą w kontekście dyskusji nad antropocenem i kryzysem klimatycznym prowokuje do refleksji nad nowoczesnym dążeniem do rozdzielania tego, co naturalne, od tego, co społeczne, nad muzealnymi konstrukcjami przyrody oraz podziałami dyscyplinarnymi i obowiązującymi epistemologiami. Omawiając działających w przestrzeniach muzeów przyrodniczych artystów (w tym Marka Diona), którzy proponują „alternatywne wobec naukowych historie przyrody”, Maria Popczyk pisze:

<sup>28</sup> W zainteresowaniu renesansowymi i barokowymi gabinetami osobliwości Dion nie jest odosobniony. Warto tu wspomnieć Rosamond Purcell i jej rekonstrukcję gabinetu Ole Worma.

<sup>29</sup> G. Aloï, *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*, Columbia University Press, New York 2018, s. 98.

<sup>30</sup> B. Horrigan, *A conversation with Mark Dion*, [w:] *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*, red. C.J. Sheehy, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006, s. 31.

Powrót do gabinetów stanowi próbę przywrócenia powiązań między archeologią, zoologią i sztuką oraz między światem artystów, badaczy i publiczności. Otwarcie i zestawienie wielu praktyk jest przywołaniem tego, co w imię nauki zostało unicestwione [...], a konfrontacja gabinetu i ekspozycji naukowej pozwala spojrzeć na środowisko muzealne jako na domenę konstruowania obrazów przyrody, co sprawia, że przypomina układ luster, w którym odbijają się kolejne konstrukcje, stające się punktem wyjścia dla następnej<sup>31</sup>.

Tworzone przez Diona gabinety, wskazując na kulturowy proces konstruowania natury, są swego rodzaju wizualizacją kulturonatury. Dion spleta świat na nowo, istniejące w nim byty i zajmujące się nim dyscypliny, artystów z amatorami<sup>32</sup>, zachęcając muzealną publiczność do podjęcia tej samej pracy. Natura nie jest poza kulturą, nie jest też poza sztuką i muzeum sztuki. Wyraz temu przekonaniu dał Dion w projekcie *Roundup: An Entomological Endeavor* realizowanym w budynku Smart Museum of Art na Uniwersytecie w Chicago w 2000 roku, w ramach którego wraz z grupą ochotników penetrował muzeum w poszukiwaniu żyjących w nim owadów. Rezultatem tego „entomologicznego sprzątnięcia”<sup>33</sup> była instalacja ukazująca fotografie wszystkich zebranych i uprzednio zidentyfikowanych okazów. Artysta w jednym z wystąpień mówił, że do jej stworzenia zainspirowało go odkrycie fundamentalnej wady metodologicznej pracy *The Great Munich Bug Hunt* (1993), w ramach której do przestrzeni muzealnej przeniesiono powaloną lipę i poddano ją szczegółowemu badaniu, wydobywając wszystkie żyjące w niej stworzenia, identyfikując je i fotografując. *The Great Munich Bug Hunt* wprowadzała naturę do muzeum sztuki, a przecież ona jest już w nim obecna, co ukazał projekt *Roundup*<sup>34</sup>.

W gabinetach Diona zostają również połączone dziedziny wiedzy mające w strukturze uniwersytetu dyscyplinarną organizację. Colleen J. Sheehy, omawiając wystawę artysty *Cabinet of Curiosities* w Weisman Art Museum, zwracała uwagę, że zestawienie obok siebie obiektów pochodzących z różnych obszarów wiedzy można widzieć jako próbę odtworzenia „świata wiedzy” sprzed dyscyplinarnych podziałów, jako fizyczne ucieleśnienie „powiązań, które naukowcy próbują kształtować przez prace interdyscyplinarne”<sup>35</sup>. Na wystawie pojawiło się 701 obiektów ze zbiorów uniwersyteckich, niektóre z nich były pokazywane po raz pierwszy. Jej schemat zaczerpnięty został z wcześniejszego projektu zrealizowanego dla Wexner Center for the Arts. Wybrane wspólnie ze studentami eksponaty umieszczono w dziewięciu reprezentujących odrębne tematy szafach, składających się na swego rodzaju mikrokosmos świata i uniwersytetu: podziemie, morze, powietrze, ląd, ludzkość, bibliotekę lub archiwum, alegorię wzroku,

31 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji...*, dz. cyt., s. 89.

32 W realizacji jego gabinetów biorą udział studenci uniwersytetów, w których projekty są realizowane.

33 Wykład Marka Diona w California College of Arts – CCA, 15 października 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=i5yB2thWxBI> (12 sierpnia 2020).

34 Tamże.

35 C.J. Sheehy, *Introduction: Restaging the Cabinet of Curiosities*, [w:] *Cabinet of Curiosities...*, dz. cyt., s. 24.



alegorię dźwięku i czasu, alegorię historii<sup>36</sup>. Uzupełnieniem tej ekspozycji była prezentacja niektórych obiektów na ścianie naprzeciw szaf<sup>37</sup>. Aloï w swojej interpretacji gabinetów Diona zwraca uwagę na ich polityczny charakter: „jego gabinety kwestionują środki, za pomocą których epistemiczną afirmację się wytworza, uprawomocnia i rozpowszechnia jako prawdę. Prace artysty dobitnie potwierdzają, że natura jest konstruktem stale przez ludzi na nowo wymyślonym oraz że akty reprezentacji są nasycone konsekwencjami etycznymi”<sup>38</sup>.

*Wunderkammery* Diona można traktować jak swego rodzaju wizualne cytaty z ich szesnasto- i siedemnastowiecznych poprzedników, których wybór uzasadniony jest charakterystyczną dla współczesnej refleksji próbą przekraczania nowoczesnych opozycji. W nowym kontekście cytaty te niwelują granice między słowem i obrazem, teorią i praktyką, a także między wspomnianymi już sztuką i nauką oraz naturą i kulturą. Jak sądzę, cytowanie gabinetów osobliwości ma charakter preposteryjny. *Wunderkammery* są „współczesne współczesności”<sup>39</sup>, w doskonały sposób obrazują nasze myślenie o świecie większym niż ludzki, konstruowanie naturokultury oraz podejmowanie inter- i transdyscyplinarnych badań. Oczywiście cytaty Diona nie są dosłowne, nie tworzy on replik gabinetów, nie próbuje również – jak mówi – „uchwycić ducha” encyklopedycznego kolekcjonowania<sup>40</sup>. Sam ideę swojej pracy opisuje tak:

*Moje gabinety osobliwości są nature mortes, być może bardziej są podobne do reprezentacji przedoświeceniowych kolekcji niż do samych tych kolekcji. [...] Moje podejście jest znacznie mniej purystyczne, precyzyjne i nie tak ściśle określone. Nie jestem rekonstruktorem ani nostalgikiem. Istnieje wiele sposobów traktowania rzeczy w muzeach, które utrudniają przybliżenie się do partycypacyjnych aspektów wczesnych kolekcji. Jedyne, co mogę zrobić, to wskazać tę ich dynamiczną własność, krzyżując cztery elementy, które kontroluje – treść wystawy, architekturę, meble ekspozycyjne i techniki ekspozycji oraz aranżację wystawianych artefaktów<sup>41</sup>.*

Dion zwraca więc uwagę na angażujący charakter renesansowych gabinetów, które były miejscem sensualnych doświadczeń, spotkań towarzyskich, badań naukowych i wymiany intelektualnej. Podobnie jego instalacje mają angażować widza i czynią to na dwa sposoby: przez włączenie do procesu ich powstawania studentów i pracowników instytucji, w której są realizowane, oraz przez

36 Tamże, s. 11.

37 Tamże, s. 16.

38 G. Aloï, *Speculative Taxidermy...*, dz. cyt., s. 99.

39 Nawiązując tu oczywiście do pracy Mieke Bal *Quoting Caravaggio...* (M. Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 1999). Jej rozważania na temat współczesności baroku bardzo trafnie podsumował Mateusz Salwa: „Siedemnastowieczny barok jest zatem współczesny współczesności, a co za tym idzie dzisiejsi «caravaggioniści» (to znaczy artyści świadomie, bądź nie, cytujący włoskiego mistrza) są współcześni Caravaggiowi w tym sensie, że ich dzieła poruszają podobną problematykę” (M. Salwa, *Sztuka współczesna jako doświadczenie nowoczesności. Historia „preposteryjna” Mieke Bal*, [w:] *Sztuka w kulturze*, red. J. Jeszke, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny UAM, Kalisz 2011, s. 37).

40 B. Horrigan, *A conversation with Mark Dion*, dz. cyt., s. 38.

41 Tamże.

stymulowanie publiczności do gry wyobraźni, szukania powiązań ponad schematami taksonomicznymi i tworzenia nowych znaczeń między obiektami. Ten właśnie potencjał *Wunderkammer*, pobudzanie ciekawości i fantazji, zachęta do przemierzania ścieżek nieoczywistych skojarzeń między bytami, może być wykorzystany w praktykach muzealnych.

### ANTROPOCEN W DIORAMIE

Subwersywnymi pracami Diona korzystającymi z instrumentarium muzeum przyrodniczego są „mobilne dioramy”, a także projekt *Ursus Maritimus* (1992–2002). W artystycznym wykorzystywaniu dioramy Dion nie jest odosobniony. W 2017 roku w Schirn Kunsthalle we Frankfurcie zorganizowano wystawę *Diorama. Inventing Illusion* poświęconą kulturowym konstrukcjom obrazów w dioramach<sup>42</sup>. W jednym z wywiadów artysta mówił o potencjale dioram, które w czasach, kiedy możemy oglądać zwierzęta w ich środowisku, przemierzając świat samolotem, „stały się niewiarygodnie autoreferencyjne”, co jeszcze bardziej zwiększyło ich znaczenie<sup>43</sup>.

Dioramy można uznać za emblematyczne narzędzie wystawiennicze muzeum przyrodniczego, podkreślają bowiem ekspozycyjny<sup>44</sup>, wizualny<sup>45</sup>, artefaktualny<sup>46</sup> charakter przyrody w przestrzeni muzealnej, generują dystans wzmocniony przez szybkość, która oddziela widza od wyreżyserowanej sceny ukazującej życie zwierząt. Z jednej strony, jak trafnie zauważa Dion, „mają sprowadzić świat do nas”<sup>47</sup>, z drugiej oddalają go od nas, przekształcając w przedmiot oglądu, który nigdy nie został poddany ludzkiej ingerencji. To przekształcenie czyni niewidocznymi antropogeniczne zmiany w środowisku, wzmacnia kłamstwo, jakim jest, jak mówi Dion: „idea natury jako czegoś odrębnego od ludzkiego doświadczenia”<sup>48</sup>.

Jedną z częściej przywoływanych dioram Diona jest *Landfill* (1999–2000), będąca doskonałym przeciwieństwem muzealnych dioram przedstawiających obrazy życia zwierząt w ich środowiskach pozbawionych śladów ingerencji człowieka. Podobnie jak muzealne dioramy, jest ona jednak doskonale realistyczna. W kontenerze transportowym na rolkach artysta umieścił żerujące na wysypisku śmieci mewy, gołębie, myszy, szczury. Zwierzęta penetrują odpady produktów wytworzonych ze zwierząt lub oznaczonych logo z ich przedstawieniami<sup>49</sup>. Podobna w wymowie jest diorama *Paris Streetscape* (2017), ukazująca buszujące

42 Zob. *Diorama. Inventing Illusion*, Schirn, 6 października 2017 – 21 stycznia 2018, [https://www.schirn.de/en/magazine/context/diorama/diorama\\_inventing\\_illusion\\_exhibition\\_frankfurt/](https://www.schirn.de/en/magazine/context/diorama/diorama_inventing_illusion_exhibition_frankfurt/) (12 sierpnia 2020). Prezentowano na niej prace artystów takich jak: Isa Genzken, Robert Gober, Mathieu Mercier, Kent Monkman, Hiroshi Sugimoto, a także Mark Dion.

43 *The Irritated Cloud...*, dz. cyt., s. 26.

44 Aloï pisze, że dioramy „mówiły o uniwersalnych wartościach etyczno-społecznych”, co uczyniło z nich „najbardziej udane epistemologiczne narzędzie historii naturalnej” (G. Aloï, *Speculative Taxidermy...*, dz. cyt., s. 104).

45 Diorama oferuje nam przyrodę w postaci widoku do oglądania.

46 M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji...*, dz. cyt.

47 *The Irritated Cloud...*, dz. cyt., s. 26.

48 *Concrete Jungle*, red. M. Dion, A. Rockman, Juno Books, New York 1996, cyt. za R. Erickson, *Into the field*, dz. cyt., s. 59.

49 R. Erickson, *Into the field*, dz. cyt., s. 59.

wokół śmietnika gołębie, wrony (?), sroki, szpaka, kota, szczura, a więc gatunki, dla których dziś „naturalnym” habitatem są miasta. To żerowisko również składa się z ludzkich produktów, które mają zwierzęcą sygnaturę (są to czasopisma, książki o zwierzętach, plakat reklamujący cyrk, puszki po karmie dla psów). Obie dioramy związane są z zainteresowaniem artysty gatunkami, które penetrują opuszczone nisze ekologiczne, szybko się rozmnażają, doskonale adaptują do środowisk zamieszkiwanych przez ludzi, rozwiniętych cywilizacyjnie. To właśnie te gatunki, czasem introdukowane, są postrzegane jako inwazyjne i uciążliwe.

Dioramy Diona kwestionują iluzję kulturowego wyobrażenia nieskalanej przyrody. Mają charakter wywrotowy, na co zwracał uwagę Giovanni Aloï – w jego rękach te muzealne aranżacje nie przemawiają „retoryką historii naturalnej, lecz stają się narzędziem, dzięki któremu można [...] [ją – przyp. R.T.] rozmontować i poddać ocenie”<sup>50</sup>. Dioramy Diona konfrontują nas z przyrodą, która utraciła wzniosłość, jest nieromantyczna, odpychająca. Artysta gra w nich kontrastami między utrwalonymi w nas obrazami zwierzęcych habitatów nieskażonych ludzką ingerencją (przyrodą dziewiczą) a habitatami, które są naszym produktem (przyrodą skażoną), między przyrodą dziką i odległą a bliską, egzystującą po sąsiedztwie, między miejscami ucieczki od codzienności (plaża w Landfill) a przerażającymi konsekwencjami konsumeryzmu (śmietniska, nieulegające rozkładowi pozostałości naszej konsumpcji). Przekaz dioram jest wyraźnie antropocentryczny: nie ma natury na zewnątrz ludzkiego świata, nie ma świata bez ludzkiego wpływu. Nasze odpady stają się łącznikiem między nami a innymi gatunkami. Aloï interesująco interpretuje te ukazywane w *Landfill* zależności:

*Jest to przykład pętli ciemnej ekologii charakteryzującej antropocen – pętli, która stale na nowo ukazuje człowieka jako aktanta cyrkulującego wśród innych; pętli, w której ludzkie działanie zawsze jest konfrontowane z innym, zwykle nieprzewidywalnym, nieludzkim przeciwdziałaniem. Obraz tworzony przez Diona uświadamia nam boleśnie, że historia naturalna metodycznie konstruowała swoją koncepcję natury i realizmu ekosystemów, wybierając te, które jak lalka brzuchomówcy wypowiadają patriarchalne ideologie siły i czystości. W tym sensie Landfill stawia zarzut instytucji muzeum historii naturalnej i marketingowi ekologicznemu również dlatego, że nie uznają wagi i realności tych ekosystemów, przyczyniając się w ten sposób do rozdziału natury i kultury, który tak bardzo wpływa na dzisiejsze antropocentryczne postawy*<sup>51</sup>.

Innego rodzaju dioramą – „dioramą dioramy”<sup>52</sup> – jest *Den* (2012), zrealizowana dla norweskich National Tourist Routes we współpracy z architektem Larsem Bergem. W tunelu przebijającym pasmo górskie Dion umieścił dioramę przedstawiającą leże niedźwiedzia brunatnego. Wykonane z pluszu zwierzę śpi

<sup>50</sup> G. Aloï, *Speculative Taxidermy...*, dz. cyt., s. 105.

<sup>51</sup> Tamże, s. 107.

<sup>52</sup> Dion określa tę dioramę w ten sposób podczas jednego z wykładów (M. Dion, R. Marbury, *Playing with dead things: The ethics of animal bodies in art*, Brown University, 18 marca 2016, [https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf\\_S37\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=X31Vf_S37_k) [12 sierpnia 2020]).

w stalaktytowej grocie na kopcu przedmiotów pochodzących z różnych okresów – są tu doskonale nam znane sprzęty codziennego użytku, a także takie, które można dziś znaleźć tylko na targach staroci. Oświetlony błękitnym światłem majestatyczny niedźwiedź śpi na kolejnych warstwach ludzkiej historii. Przedstawienie to zdaje się odwracać nasze tradycyjne myślenie o miejscu człowieka w porządku naturalnym. Niedźwiedź Diona spoczywa na pozostałościach ludzkiej cywilizacji, to on ostatecznie okazuje się zwycięzcą, panem historii. Z drugiej strony możemy doszukiwać się w tej pracy przesłania ekologicznego ze względu na ograniczenie populacji niedźwiedzia brunatnego w Norwegii za sprawą przedsięwzięcia eksploatujących ropę naftową oraz osadnictwa<sup>53</sup>.

Niedźwiedź, „ucieleśnienie dzikości”<sup>54</sup>, był wielokrotnie przedstawiany w pracach Diona, podobnie jak ptaki<sup>55</sup>. Seria 32 czarno-białych fotografii zatytułowana *Ursus Maritimus*<sup>56</sup> przedstawia taksydermie niedźwiedzia polarnego z wystaw w różnych muzeach historii naturalnej, instytucjach naukowych i edukacyjnych<sup>57</sup> w Stanach Zjednoczonych i Europie. Dion poddaje w niej refleksji muzealne reprezentacje zwierzęcia, zmieniające się sposoby patrzenia na nie, ukazuje działanie instytucjonalnej ramy, która konstruuje nasz sposób widzenia dzikich stworzeń.

Muzealne taksydermie miały ukazywać zwierzęta w jak najbardziej realistyczny sposób. Umożliwiały też bezpieczny kontakt z groźną naturą – dostarczały przeżycia grozy w komfortowych warunkach ekspozycji muzealnej. To „święto spojrzenia” oferujące atrakcyjny spektakl natury zmieniało zwierzęta w oswojonych, zdominowanych innych. Muzealne ekspozycje nieustannie jednak podważają realizm taksydermii, umieszczając je w sztucznie skonstruowanych środowiskach dioram, w witrynach, stawiając na postumentach, oddzielając od patrzącego barierkami. Tak jak w muzeum sztuki, w muzeum przyrodniczym obiekty nie są do dotykania, są do oglądania. Fotografie Diona dobrze ukazują złudny realizm muzealnych przedstawień zwierząt – na niektórych z nich widzimy refleksy światła na szybach witryn, szkielety gablot, zaskakujące zestawienia niedźwiedzia polarnego ze zwierzętami, które zamieszkują odmienne niż on habitaty. Jednak niektóre ze zdjęć są bardzo realistyczne, gdyby nie zamieszczone pod nimi odręczne podpisy informujące, skąd pochodzą, moglibyśmy uznać je za zrobione w terenie, na Arctyce. Na serię *Ursus Maritimus* możemy spojrzeć jak na dokumentację z wyprawy badawczej, tym razem jednak jej celem są muzea historii naturalnej, które wkrótce mogą się stać jedynym habitatem tego gatunku. Dziś często oglądamy obrazy niedźwiedzi polarnych przemieszczających się wraz z topniejącymi lodowcami

53 J. Hong, *Den*, 2012. *Synthetic animal model and mixed media. Permanent site-specific installation. National Tourist Routes, Aurlandsfjellet, Norway*, [w:] Mark Dion: *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, dz. cyt., s. 174.

54 Mark Dion: *Krypto-Zoologist*, Chicago Humanities Festival, 6 grudnia 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=eZZY09T5-c> (12 sierpnia 2020).

55 Na przykład *The Library for the Birds of Antwerp* (1993), *The Library for the Birds of New York* (2016).

56 Kompletny cykl fotografii *Ursus Maritimus* był pokazywany w 2002 roku na wystawie o tym samym tytule w Goodwater Gallery w Toronto.

57 Wśród nich znalazło się także Muzeum Łowiectwa i Natury (Musée de la Chasse et de la Nature) i Deyrolle w Paryżu.

Arktyki, jesteście informowani o tym, że tracą one swe tereny łowieckie z powodu intensywnego wydobycia gazu, głodują i zostają kanibalami – niedźwiedź polarny staje się kolejnym symbolem gatunków zagrożonych wyginięciem i zmian klimatycznych następujących w tempie znacznie szybszym, niż przewidywano.

Warto w tym miejscu przywołać inną pracę Diona, *Polar Bears and Toucans (from Amazonas to Svalbard)* (1991), która w pewnym stopniu nawiązuje do muzealnych taksydermii. Na skrzyni transportowej artysta usadowił w wannie ze smołą naftową pluszowego niedźwiedzia polarnego trzymającego w paszczy magnetofon kasetowy, z którego dobiegają dźwięki ptaków nagranych w dżungli amazońskiej<sup>58</sup>. W ten sposób połączył ze sobą dwa zagrożone ekosystemy, jeden o ograniczonej, drugi o olbrzymiej bioróżnorodności, których rabunkowa eksploatacja stała się znakiem antropocenu. Wykonanego z pluszu niedźwiedzia kojarzymy raczej z zabawką, budzącą czułość i chęć przytulenia, niż z groźną, dziką bestią. Te skojarzenia są jak najbardziej trafne, Dion sam na nie wskazywał, podkreślając, że dziś niedźwiedź jest gatunkiem, który wymaga naszej troski<sup>59</sup>.

Problem utraty bioróżnorodności artysta podejmował między innymi w *The Tar Museum*, instalacji w Georg Kargl Fine Arts w Wiedniu (2005–2006). Na transportowych skrzyniach opieczetowanych napisami *Handle with care, Fragile* umieścił pokryte smołą taksydermie. Skrzynia transportowa i smoła są materiałami często wykorzystywanymi przez niego w rzeźbach. Dion kojarzy skrzynię z globalizacją<sup>60</sup>, a więc cyrkulacją towarów, ludzi i okazji muzealnych. Smoła, mająca organiczne pochodzenie, zdolność konserwowania, tu oznacza substancję unieczniamą życie, ale też procesy przemysłowe przyczyniające się do kryzysu, w jakim się znajdujemy. Tę część ekspozycji *The Tar Museum* można postrzegać jako *memento mori* ginących gatunków i samego muzeum historii naturalnej.

Artystyczne badania instytucjonalnych urzeczywistnień kultury natury i historii historii naturalnej Marka Diona ukazują nie tylko konstrukcje przyrody, jej reprezentacje, zmienne sposoby wprowadzania ładu i tworzenia hierarchii bytów, ale przede wszystkim ich tragiczne konsekwencje. Problemy antropocenu – tropikalna ekologia, ekologiczne konsekwencje kolonializmu i konsumeryzmu, utrata bioróżnorodności – wyświetlane są z wnętrza muzeów i uniwersytetów, z którymi artysta współpracuje. Jego sposób wykorzystania kolekcji i muzealnego instrumentarium ekspozycyjnego jest krytyczny, pełen alegorii, ironii i humoru, czasem czarnego. Gry Diona z ekspozycjami<sup>61</sup> przyrody są przewrotne, wytrącają nas z utartych schematów myślowych. Artysta wywraca muzea na drugą stronę, „wystawiając zaplecze jako ekspozycję i wstawiając wystawy do magazynu”<sup>62</sup>.

58 Dion wykonał serię tego rodzaju rzeźb (zob. *Mark Dion: Krypto-Zoologist*, dz. cyt.). Niedźwiedzie polarne mają magnetofony przy łapach, przymocowane do boku.

59 Zob. także oraz M. Dion, R. Marbury, *Playing with dead things...*, dz. cyt.

60 Dion mówił, że używa skrzyni transportowej jako postumentu dla swoich rzeźb, aby nawiązać do procesu globalizacji (*Mark Dion: Krypto-Zoologist*, dz. cyt.).

61 Słowo „ekspozycja” (łacińskie *expositio* – wyłożenie) należy tu rozumieć w szerokim znaczeniu, jako wystawę, prezentację, pokaz i naświetlenie, wyłożenie jakiegoś tematu.

62 *Miwon Kwon in conversation with Mark Dion*, [w:] M. Dion, L.G. Corrin, M. Kwon, N. Bryson, *Mark Dion*, Phaidon, London 1997, s. 18.



Pytany przez Miwon Kwon<sup>63</sup> o to, jak w jego pracach przejawia się napięcie między muzeum jako przestrzenią edukacji a przestrzenią rozrywki, mówi: „muzeum obecnie upraszcza pytania i udziela na nie redukcyjnych odpowiedzi. Wykonuje całą robotę, więc widz zawsze jest pasywny. Muzeum powinno prowokować pytania, a nie dawać odpowiedzi i doświadczenia na talerzu. [...] Dla mnie muzeum wyraża «oficjalną opowieść» konkretnego sposobu myślenia w konkretnym czasie i dla konkretnej grupy ludzi. Jest ono kapsułą czasu”<sup>64</sup>.

I choć Dion chce zachować w muzeach znak czasów, w których powstawały, ich pragnienia i obsesje, to jednak zachęca nas do przekształcenia ich w przestrzenie dyskusji, polemiki z autorytetem i zaangażowania. Między innymi z tego powodu cytuje gabinety osobliwości, sięga po tradycyjne instrumentarium muzeum, odbywa wyprawy badawczo-artystyczne i angażuje do swoich projektów amatorów naturalistów, studentów, muzealną publiczność. Preposteryjne czytanie muzeum, jakie przeprowadza Dion, powoduje, że „jego obrazy przeszłości podkreślają terażniejszość, jego tematy historyczne przewidują przyszłość, a jego metody wystawiania ożywiają wykopane artefakty”<sup>65</sup>. Prace artysty można postrzegać jako propozycje dla muzeów przyrodniczych, by przeglądając swoje zaplecza i poddając refleksji swoją przeszłość, formułowały odpowiedni dla obecnego kryzysu egzystencjalnego model ekspozycji muzealnej, relacji z publicznością i edukacji, nowy słownik muzealnej narracji o świecie więcej-niż-ludzkiem.

## BIBLIOGRAFIA

- Aloi, Giovanni. *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surfaces, and Art in the Anthropocene*. New York: Columbia University Press, 2018.
- Arends, Bergit. *Contemporary art, archives and environmental change in the age of the Anthropocene*. Royal Holloway, University of London, Geography. Wrzesień 2017. [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29208085/2017\\_ArendsB\\_PhD.pdf](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/29208085/2017_ArendsB_PhD.pdf).
- Blazwick, Iwona. „Introduction”. W: *Theatre of the Natural World / Mark Dion*, red. Iwona Blazwick. London: Whitechapel Gallery, 2018.
- Dion, Mark, Lisa G. Corrin, Miwon Kwon, Norman Bryson. *Mark Dion*. London: Phaidon, 1997.
- Erickson, Ruth, red., *Mark Dion: Misadventures of a 21st-Century Naturalist*. New Haven–London: The Institute of Contemporary Art / Boston in association with Yale University Press, 2017.
- Macnaghten, Phil, John Urry. *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2005.
- Oakland Museum of California. *The Marvelous Museum. Orphans, Curiosities and Treasures. A Mark Dion Project*. San Francisco: Chronicle Books, 2010.
- Popczyk, Maria. *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*. Kraków: Universitas, 2008.

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Tamże, s. 17.

<sup>65</sup> R. Erickson, *Into the field*, dz. cyt., s. 40.

Salwa, Mateusz. „Sztuka współczesna jako doświadczenie nowoczesności. Historia «pre-posteryjna» Mieke Bal”. W: *Sztuka w kulturze*, red. Jaromir Jeszke. Kalisz: Wydział Pedagogiczno-Artystyczny UAM, 2011.

Sheehy, Colleen J., red., *Cabinet of Curiosities. Mark Dion and the University as Installation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Data wpłynięcia: 5 września 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 18 listopada 2020 r.

### RHAPSODIES ON THE THEME OF A NATURAL HISTORY MUSEUM. MARK DION'S DILETTANTE PLAY WITH NATURAL HISTORY EXHIBITIONS

Recognised as archives documenting natural research and human impact on nature and biodiversity loss, natural history museums prompt questions about how to explore, interpret and put their collections in context so as to provoke a discussion on the consequences of constructed concepts of nature, pressing ecological issues, and ethical obligations towards non-human beings and the next generation. Answers to these questions may be found in the analysis of selected works by Mark Dion who uses museum instruments and collections not so much to criticise the museum itself but to transform it into an agora. The author studies the artist's works that refer to cabinets of curiosities. She argues that Dion's *Wunderkammer* are visual quotations derived from their 16th- and 17th-century prototypes. Put in a new context, the quotations eliminate boundaries between words and images, theory and practice, art and science, nature and culture. The said quotations of cabinets of curiosities are of preposterous nature. Dion's 'mobile dioramas' and his *Ursus Maritimus* project (1992–2002) are in turn recognised as subversive works where natural history museum instruments are used to unveil the institutional framework responsible for our seeing of nature and problems of the Anthropocene such as biodiversity loss.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Mark Dion, muzeum przyrodnicze, antropocen, diorama, gabinet osobliwości

**KEY WORDS:** Mark Dion, natural history museum, Anthropocene, diorama, a cabinet of curiosities