

Piotr Piotrowski

Muzeum krytyczne



Dom Wydawniczy REBIS

Lidii Kareckiej, a szczególnie i zwłaszcza Katarzynie Murawskiej-Muthesius, która współtworzyła program Muzeum. Jej wkład w sformułowanie projektu muzeum krytycznego dla Muzeum Narodowego w Warszawie jest ogromny i nie do przecenienia. Bez niej po prostu ten program by nie powstał, a tym bardziej nie miałby żadnych szans realizacji nawet w sprzyjających okolicznościach. Gdyby jednak został zrealizowany, nie powstałaby ta książka...

1

Muzeum – krytyka instytucji

Jak słusznie zauważa Janet Marstine, krytykę muzeum jako instytucji rozpoczęli artyści¹. Często oni właśnie wytyczają drogi; kierują nimi bunt i utopia, wyobraźnia i wrażliwość, i nie muszą robić przypisów. Są wolni, przynajmniej tak im się wydaje, i często radykalni. Kultura, humanistyka, w tym refleksja o sztuce oraz instytucjach artystycznych – mogą od nich wiele czerpać; to oni bowiem stają się forpocztą zarówno krytyki status quo, jak i zachodzących zmian. Z drugiej strony taka pozycja stanowi często efekt nowoczesnego mitu, mitu artysty buntownika i proroka, mitu krytyka burżuazyjnego filistra oraz zrewoltowanego rządcy dusz. Niezależnie od tej mitologii historia lat sześćdziesiątych XX wieku, historia kontestacji artystycznej, buntu wobec mieszczańskiej kultury, wojny w Wietnamie, społecznej hierarchii oraz modelu życia klasy średniej, opresyjnej i represywnej polityki potwierdza te obserwacje. Przypomnijmy apel artystów amerykańskich wystosowany do Pabla Picassa, aby w obliczu zbrodni popełnianych przez amerykańskie wojsko w Wietnamie wycofał z MoMA *Guernicę*, która wówczas była tam przechowywana. Artysta nie pozwalał na przewiezienie jej do Hiszpanii, dopóki krajem rządził reżim generała Franco, odpowiedzialny za obalenie legalnego rządu republikańskiego oraz wojnę domową. Obraz, jak powszechnie wiadomo, powędrował do Hiszpanii po upadku dyktatury frankistowskiej. Picasso jednak w tamtym czasie nie wycofał *Guerniki*, mimo że władze USA konsekwentnie odmawiały mu wizy wjazdowej, gdyż deklarował on się jako członek partii komunistycznej. Przypomnijmy akcje powstałe na przełomie 1968–1969 roku Art Workers Coalition i jej Art Strike zorganizowany rok później, którego ce-

lem były nowojorskie muzea, zwłaszcza MoMA. Ataki na instytucję muzeum formułowano też ze strony rodzącego się ruchu feministycznego. Wyłoniony w 1970 roku z innej organizacji, Women Artists in Revolution, Ad Hock Committee oskarżał Whitney Museum of American Art o ignorancję wobec artystek. Z kolei 12 grudnia 1971 roku zorganizowana zostaje dyskusja w Brooklyn Museum pod znamienym tytułem „Czy muzea są właściwe dla kobiet”. Przykładów jest bardzo dużo. Dotyczą one także samej sztuki, która tak jest tworzona (np. land art), aby uniemożliwić jej „muzeumifikację”. Później artyści zaczynają parodiować muzeum – przypomnijmy słynny projekt *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* Marcela Broodthaersa. Wtórzą im krytycy, którzy często postulują zakładanie nowych muzeów, otwartych na współczesnych artystów. W Polsce najbardziej znanym tego rodzaju projektem jest Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego.

Nowa muzeologia

Z tej atmosfery wyrasta nowa muzeologia. Jakkolwiek jej nazwa zostaje upowszechniona dość późno, bowiem dopiero w znanej książce *The New Museology* pod redakcją Petera Vergo, wydanej w 1989 roku², to rozwój krytycznych studiów muzealnych rozwija się wcześniej w ramach tak zwanej nowej historii sztuki (*New Art History*)³. W języku polskim jedyną, ale też bardzo dobrą antologią tekstów na temat muzeum, w znacznym stopniu uwzględniającą dorobek krytycznych studiów muzealnych, wciąż pozostaje praca Marii Popczyk⁴. Tam też, na marginesie artykułu Petera Vergo, zamieszczonego również w *The New Museology*, Andrzej Szczerski bardzo sumarycznie, ale kompetentnie kreśli program nowej muzeologii, a także próby jego przełożenia na praktykę muzealną⁵. Przed przejściem do bardziej szczegółowych uwag zrekapitułujmy podstawowe zadania nowej muzeologii. Krytyczne studia muzealne (często te terminy stosowane są wymiennie) generalnie zmierzają do denaturalizacji instytucji

muzealnej, do pokazania, że jej fundament, organizacja, pokazy, kolekcje nie opierają się na stałych parametrach, nie są ideologicznie neutralne. Są konstrukcjami o wyraźnych celach politycznych, skrywającymi społeczne hierarchie i praktyki wykluczania, politykę kulturalnej i politycznej hegemonii establishmentu, często rynku. Krytyczne studia muzealne problematyzują systemy wartości. Muzea mają tendencję do absolutyzowania i obiektywizowania zarówno narracji historycznej, jak i wartości artystycznych, czego przejawem jest kanon. Ten zaś nie jest dany, obiektywny; on jest konstytuowany, a konstrukcja ta często skrywa określone preferencje ideologiczne. Wartość zatem jest przez nową muzeologię dekonstruowana i w tej analizie odsłonięta zostaje zarówno ideologia, jak i ekonomia. Studia te kładą więc nacisk na analizę praktyk muzealnych, odkrywając grę rozmaitych sił politycznych, ideologicznych i ekonomicznych, ukrytych pod powierzchnią rzekomej apolityczności estetyki, kontemplacji i doświadczenia dzieła, rzekomo obiektywnej narracji historycznoartystycznej budowanej przez muzealne galerie. W sumie jest to wiedza bardzo bogata i złożona; opiera się na studiach nad dziełami, kolekcjami, funkcjami muzeów, ich polityką oświatową, sposobami ekspozycji i wieloma innymi zagadnieniami, ukazuje muzeum jako część systemu władzy i kultury establishmentu. Nie są to też naturalnie studia jednorodne. Wręcz przeciwnie – obfitują w polemiki, kontrowersje i debaty. Nie ma jednak wątpliwości, że ich analityczny i krytyczny wysiłek odmienił nasze spojrzenie na muzeum i tylko ci, którzy szerokim łukiem omijają księgarnie i biblioteki bądź z politycznych lub ideologicznych powodów odrzucają ten dorobek, mogą go ignorować. Spróbuję ukazać węzłowe problemy krytyki instytucji muzealnej, jakie dadzą się wyczytać z tego dorobku. Nie należy jednak tego wykładu traktować jako wyczerpującego studium nowej muzeologii; raczej jako zbliżenie się do jej podstawowych elementów.

Muzeum sztuki a muzeum etnograficzne

Jeden z nich to zakwestionowanie podziału na muzeum sztuki, gromadzące dzieła kultury artystycznej, z ich mitologią „wyjątkowości” jako emanacją indywidualnego geniuszu malarza czy rzeźbiarza, oraz muzea etnograficzne, gromadzące artefakty, typowe przykłady kultur „prymitywnych”, egzemplarze kultury materialnej, bardzo często – co jest stałym zarzutem nowej muzeologii – pozbawione ich rytualnego, magicznego, religijnego czy też symbolicznego kontekstu i sprowadzone do roli przedmiotu kontemplacji. Ta praktyka to zawłaszczanie kultury innego oraz hierarchizowanie relacji ja–inny. Dzieje się to poprzez autonomizację artefaktów etnograficznych⁶, a więc upodobnienie ich do obiektów kultury artystycznej. Mieke Bal z kolei, porównując muzea etnograficzne z muzeami sztuki, zauważa nie tylko, że pierwsze odwołują się do etniczności, drugie zaś do estetyki, ale też, że jedno i drugie na różne sposoby realizują kulturowy imperializm, polegający na zawłaszczaniu, braniu w posiadanie czy to dzieł sztuki, czy artefaktów. Jego odczytanie nie jest jednak możliwe przez różnicowanie ich charakteru, lecz poprzez analizę semiotyczną, rekonstruującą narrację, dyskurs muzeum, która pozwala na odsłanianie funkcji ideologicznych, jakie te muzea pełnią⁷. Nie będę jednak zajmował się zagadnieniem muzeum etnograficznego; skoncentruję się natomiast na muzeum sztuki.

Krytyczna historia muzeum

Jednym z bardziej eksploatowanych wątków nowej muzeologii jest historia muzeum, a ściślej jej krytyczna interpretacja. Teoretyczne źródła tej krytyki są rozmaite, z reguły jednak oscylują wokół społecznej i politycznej historii sztuki. Douglas Crimp, autor znanej książki *On the Museum's Ruins*, w tym kontekście rekonstruuje powstanie jednego z najstarszych muzeów europejskich – wybudowanego przez Karla Friedricha Schinkla

w latach dwudziestych XIX wieku Altes Museum w Berlinie – i zestawia jego genezę z rozbudową Neue Staatsgalerie w Stuttgarcie, dokonaną przez Jamesa Stirlinga sto pięćdziesiąt lat później. Mniej chodzi tu o samą architekturę, jakkolwiek autor przypisuje jej duże znaczenie, a bardziej o program i koncepcję muzeum, z jednej strony zbudowaną na Heglowskiej filozofii dziejów i miejsca sztuki w nich, z drugiej zaś na reakcyjnej polityce w wypieraniu rewolucyjnej kultury artystycznej na rzecz konserwatywnej i idealistycznej formuły historii sztuki⁸. Crimp dowodzi, że Schinkel tak zbudował muzeum berlińskie, aby zilustrować heglowskie „Aufhebung” i pokazać, że sztuka, osiągając najwyższy stopień doskonałości w rzeźbie klasycznej, zostaje przekroczona w ramach syntezy wyższego rzędu, ducha absolutnego, który współcześnie manifestuje się w czystym myśleniu, czyli filozofii. Takiemu odczytaniu artystycznej historiografii służyła rotunda, gdzie pomieszczono arcydzieła rzeźby klasycznej. Miały one wprowadzać widza w nastrój zmysłowej podniosłości, skąd poprzez transcendencję materialnego piękna wiodła droga do duchowej syntezy myśli. Przedmiotem krytyki Crimpa jest sama idealistyczna koncepcja sztuki i muzeum, która eliminuje z pola obserwacji to, co materialne, a więc historyczne uwarunkowania twórczości artystycznej. Ten sam „błąd”, a więc eliminacja materialistycznego pojmowania historii sztuki na rzecz idealizmu, popełniają twórcy współczesnej architektury muzealnej i aranżerowie ekspozycji. Wspomniany przykład rozbudowy Neue Staatsgalerie w Stuttgarcie dostarcza autorowi dowodu. Wybudowane tam przez Stirlinga atrium odnosi do Schinklowskiej rotundy, ekspozycję zaś zbudowaną wokół modnego podówczas niemieckiego neoekspresjonizmu, zwanego także Neue Wilde (w tekście przeważnie pada nazwisko Markusa Lüperta), Crimp interpretuje w kategoriach powrotu nacjonalistycznej, niemieckiej ideologii oraz idealistycznej estetyki. Taka koncepcja historiograficzna, jego zdaniem, eliminuje z pola widzenia twórców zaangażowanych w krytykę kapitalistycznej kultury, takich jak Daniel Buren, Hans Haacke, Cindy Sherman czy Richard Serra.

Bardzo interesująco w tym kontekście przedstawia się spór Crimpa z postmodernizmem, któremu – albo jednej z jego wersji, reprezentowanej na gruncie współczesnej filozofii przez Fredrica Jamesona – zarzuca ukryty idealizm. Tej wersji postmodernizmu (Jameson w filozofii, Stirling w architekturze, Lüpertz w malarstwie) przeciwstawia inną, postmodernizmu krytycznego, czego z kolei przejawem jest twórczość artystów wymienionych wyżej. Nie ma wątpliwości, że w tekście Crimpa pobrzmiwają echa głośniejszych w USA w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku debat wokół postmodernizmu, skonceptualizowanych w popularnej podówczas książce Hala Fostera *The Anti-Aesthetic*⁹. Jakkolwiek po latach używanie antytetycznego języka idealizm–materializm brzmi nieco archaicznie, ówczesna dyskusja – pokazująca napięcia między konserwatywną wersją postmodernizmu, wyrażaną przede wszystkim w architekturze (Charles Jencks) oraz krytyce artystycznej (Hilton Kramer, Donald Kuspit) z jednej strony a krytyczną jego wersją z drugiej (z kolei jej protagonistami byli historycy sztuki skupieni wokół pisma „October”, Benjamin H.D. Buchloh, Douglas Crimp, Rosalyn Deutsche, Hal Foster, Rosalind Krauss) – była kluczowa dla rozpoznania intelektualnego pejzażu tamtego czasu. Najbardziej jednak ciekawie wygląda postulat Crimpa o konieczności napisania „archeologii muzeum”, krytycznego studium tego rodzaju instytucji, na wzór badań więzienia, czy też kliniki w wydaniu Michela Foucaulta¹⁰. Takie badania są oczywiście prowadzone. Należy do nich klasyczna książka Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, w której autorka przywołuje trzy rodzaje Foucaultowskiej episteme: renesansową, klasyczną i nowoczesną oraz dowodzi, że organizacja kolekcji związana była właśnie z systemem poznawania rzeczywistości i budowania wiedzy¹¹. Od innej strony, znacznie rozszerzając spojrzenie Michela Foucaulta, a nawet traktując je jako zbyt ubogie, do historii muzeum podchodzi Tony Bennett. Zasadniczo jest to nie tyle polemika z Foucaultem, ile przekroczenie pewnych ograniczeń, jakie – zdaniem Bennetta – mogą wpływać z bezpośredniej lektury francuskiego filozofa. Chodzi

mu przede wszystkim o to, że więzienie, klinika i inne instytucje tego rodzaju nastawione były na zamykanie, ukrywanie przed wzrokiem ogółu, podczas gdy muzea oraz inne przedsięwzięcia wystawiennicze odwrotnie – na pokazywanie, ekspozycję i publiczny spektakl¹².

Rozwój muzeum – zdaniem Bennetta – wiąże się przede wszystkim z trzema zagadnieniami. Pierwsze to przemiany w sferze społecznej. Muzeum staje się otwarte, publiczne, nie jest już domeną właściciela i jego kręgu, a ta otwartość powiązana zostaje z zachodzącym w XIX wieku szerszym procesem kształtowania sfery publicznej. Przede wszystkim muzeum adresowane jest do szerokiej publiczności, wymagając od niej „kulturalnego” zachowania. To miejsce podnoszenia poziomu kultury. Co więcej, na przykładzie muzeum (ale także innych obszarów życia społecznego, przede wszystkim handlu i rozwoju sklepów wielobranżowych) możemy obserwować także zmianę pozycji kobiety, przechodzącej drogę socjalizacji i denaturalizacji. Oczywiście, rzeczywistość odbiegała od teorii; muzea w praktyce bowiem bardziej stawały się obszarem kształtowania elit i patriarchy niż radykalnej otwartości, niemniej jednak procesy zachodzące w sferze publicznej, której muzea są częścią, wydają się bardzo znaczące. Drugi obszar wymieniany przez Tony’ego Bennetta to przemiany w sferze organizacji przedstawiania przedmiotów. Podczas gdy w ekspozycjach kolekcji królewskich to władca był pierwszym aktorem dziejów oraz ich metanarratorem, w kolekcjach publicznych jego miejsce zajmuje „Człowiek”. To ewolucja cywilizacji, sztuki, a także przyrody etc., jej czasowość i postęp są reprezentowane przez poszczególne obiekty zgromadzone na muzealnych ekspozycjach. Ale nie tylko. Oprócz osadzenia muzeum w nowoczesnej episteme ma ono także cel pedagogiczny: ma samodoskonalić i rozwijać publiczność, wbudowywać ją w całokształt progresywnego rozwoju świata i człowieczeństwa. Muzeum nie jest więc li tylko przedstawianiem przeszłości, ale też tworzeniem jej dalszego ciągu, przez edukację. Wreszcie trzeci obszar formo-

wania muzeum dotyczy jego udziału w kształtowaniu przejrzystych reguł organizacji przestrzeni ekspozycyjnej, którą dzieliłaby z innymi budynkami eksponującymi różne przedmioty, jak sklepy wielobranżowe, targi przemysłowe; reguł, które zarazem pełniłyby rolę pewnego paradygmatu idealnej, logicznej i transparentnej organizacji społecznej¹³.

Najciekawszym wkładem Tony’ego Bennetta w dyskusję o tworzeniu publicznego muzeum jest powiązanie tej instytucji z szerszym planem historycznego wystawiennictwa, mianowicie z międzynarodowymi wystawami, przeżywającymi niezwykle rozkwit w XIX wieku. Całe to zjawisko, którego część stanowi muzeum, Bennett nazywa kompleksem, czy też syndromem wystawienniczym (*the exhibitionary complex*)¹⁴. Zarówno muzea, jak i wystawy światowe, z których paradygmatyczna jest Wielka Wystawa w Londynie w 1851 roku, pokazana w specjalnie do tego celu wybudowanym Crystal Palace, poddane są tym samym kategoriom, takim jak: dyscyplina naukowa, nadzór oraz – przede wszystkim – widowiskowość. Ta ostatnia cecha tkwi głęboko w kulturze XIX wieku. Tu, szczególnie w wypadku muzeów, widzimy zasadniczy zwrot w stosunku do *ancien régime*, który ukrywał, a przynajmniej ograniczał wzrokowy dostęp do kolekcji władcy. Wielka Wystawa i inne tego rodzaju przedsięwzięcia poddane są więc temu samemu co muzea paradygmatowi porządkowania i opisywania rzeczywistości, przenoszącemu punkt ciężkości z procesu tworzenia na produkt, przedmiot, a także klasyfikacji świata według podziału na narody, kultury i w efekcie na rasy. Oczywiście, w taką klasyfikację wbudowana jest wyraźna hierarchia.

Konkluzje z tych analiz, jakie Tony Bennett formułował w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, są w świetle tego, co już wiemy, może mało odkrywcze, ale wciąż nie straciły na aktualności. Buduje on je na dwóch osiach napięć: z jednej strony muzea zgłaszały uniwersalistyczne aspiracje do przedstawiania ludzkości, ale z drugiej czyniły to selektywnie, podporządkowując te narracje wyraźnej hegemonii europejskiego

imperium. Druga oś to sprzeczność między otwartością muzeum na całe spektrum społeczne, włączając w to klasę robotniczą, a technologiami ekspozycji różnicującymi i hierarchizującymi społeczeństwo¹⁵.

Na koniec tego fragmentarycznego przeglądu krytycznej historii muzeum pragnę przywołać opracowanie Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*¹⁶. Autorka patrzy na rozwój muzeów przez pryzmat rytuałów cywilizowania, które są też rytuałami tworzenia nowoczesnego społeczeństwa mieszczańskiego. Historyczny punkt wyjścia muzeum to oczywiście kolekcje książęce i monarsze udostępniane publiczności przez ich właścicieli (Florencja, Dreżno, Wiedeń). Luwr, co do którego też były plany publicznego otwarcia zbiorów, ma szczególną pozycję w historii muzeów. Jako kolekcja prywatna (królewska) na fali rewolucji została w 1793 roku znacjonalizowana i upowszechniona. Duncan traktuje to jako akt założycielski nowoczesnego muzeum i jednocześnie jako paradygmatyczne muzeum całej historii tej instytucji, na którym wzorować się będą inne, zakładane później muzea (np. amerykańskie). Na przykładzie Luwru bardzo szczegółowo rekonstruuje ona program ekspozycji muzealnej, w tym dekoracji sal wystawienniczych w różnych okresach rozwoju Francji, jako legitymacji władzy państwa w kontekście rozwoju światowej cywilizacji i zarazem świeckiego rytuału nadawania statusu obywatela widzom, uczestnikom tego specyficznego obrzędu. Zauważa przy tym, że tak jak w kolekcjach książęcych ekspozycje miały zaświadczać o bogactwie i splendorze ich właścicieli, podkreślając tym samym ich materialny wymiar, tak muzea publiczne podkreślały raczej duchowy wymiar gromadzonych dzieł. Stawał się on wyrazem cywilizacji, jej historii i przyszłości, a gwarantem tego dziedzictwa oraz rozwoju była władza publiczna. Tym samym widz-gość książęcej rezydencji miał podziwiać potęgę właściciela-gospodarza, przychodzący zaś do muzeum publicznego obywatel stawał się częścią symbolicznej struktury władzy. Cywilizowanie więc było tożsame z nadaniem muzealnemu widzowi rangi obywatela, w wypadku Luwru szczególnie istotnym,

gdyż to rewolucja dokonała konfiskaty królewskiej własności, a udostępnienie obywatelom znacjonalizowanego zbioru legitymizowało ją w społeczeństwie jako władzę demokratyczną. Także późniejsze programy Luwru, realizowane przez władze dalekie od republikańskich wartości, wykorzystywały muzeum do utwierdzania roli państwa. Tu pojawia się ważna funkcja nauki, historii sztuki, która poprzez narracje historyczne, geografie, podziały twórczości artystycznej na szkoły narodowe, tworzy uniwersalny wymiar władzy państwowej.

Inaczej kształtowała się narodowa kolekcja w Anglii; przede wszystkim nie tyle poprzez formułę muzeum encyklopedycznego (*universal survey museum*), ile galerię obrazów (*National Gallery*). Nie tworzyła jej rodzina królewska i arystokracja, lecz parlament niejako z patriotycznego obowiązku, w imieniu i dla narodu (w ówczesnym, społecznym, a nie etnicznym tego słowa znaczeniu), jednocześnie w opozycji do „egoistycznej” arystokracji. Galeria Narodowa stanowiła w Anglii część programu reform społecznych i przemian demokratycznych. Jeszcze inaczej przedstawiona zostaje geneza muzeów amerykańskich: Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Museum of Fine Arts w Bostonie oraz Art Institute w Chicago. Rytualizacja narracji muzealnej miała tam służyć cywilizowaniu bogatych, ale niemających prestiżu kulturalnego (przede wszystkim w oczach Europy) wielkich miast Wschodniego Wybrzeża. Jakkolwiek podkreślano tu demokratyczne i edukacyjne ambicje założycieli amerykańskich muzeów, w istocie rzeczy służyły one wyższym warstwom w podkreślaniu ich społecznej, ekonomicznej i politycznej pozycji, eliminując w praktyce z muzeum emigranckich robotników (np. przez opłaty wstępu, zamykanie galerii w niedziele, jedyny wolny od pracy dzień). W dodatku zapisany umowami donacyjnymi obyczaj wyodrębniania darowanych muzeum indywidualnych kolekcji bardzo wyraźnie podkreślał zarówno prywatny wymiar publicznej z założenia instytucji muzealnej, jak też rolę bogatych fundatorów. W konsekwencji więc muzea te utrzymywały, a nie zmieniały strukturę społeczną Ameryki, petryfikowały hierarchie i polityczne zależności.

Szczególnego rodzaju rytualizację muzeum Carol Duncan obserwuje na przykładzie muzeum sztuki nowoczesnej, czego z kolei paradygmatycznym przykładem jest nowojorska MoMA. Pomijając rolę kobiet w modernistycznej narracji muzeum, co stanowi oddzielne zagadnienie, rytuał cywilizowania ma tu wyraźnie linearny historycznoartystyczny charakter i związany jest z *par excellence* modernistyczną wizją sztuki. Prowadzi ona od przełamywania naturalizmu do pełnej abstrakcji, od Cézanne'a przez Picassa do Pollocka; innymi słowy od materii do ducha – rozwinięta nowoczesność, sztuka nieprzedstawiająca, abstrakcyjna to pełen wymiar nowoczesnej cywilizacji Zachodu. W istocie rzeczy, gdy przypomnimy sobie negatywną rolę, jaką odegrała MoMA pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zarówno na płaszczyźnie politycznej, wspierając kapitalistyczne społeczeństwo przeciwko kontestatorskiej rebelii, jak i artystycznej, eliminując ze swego pola zainteresowania sztukę krytyczną wobec wartości modernistycznych (z protestu wobec tego programu zostało stworzone w 1977 roku The New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku), zauważymy, jak głęboko wizja historii sztuki, którą Douglas Crimp nazwałby idealistyczną, związana jest z władzą poprzez muzeum i jego rytuały budującą własną legitymację.

Zapewne autorka ma rację, pisząc w konkluzji swojej książki, że muzeum, instytucja usytuowana między przeszłością i przyszłością, to miejsce, gdzie dana społeczność wypracowuje wartości własnej tożsamości¹⁷, ale też to miejsce władzy. Rolą obywateli jest jednak nie tyle pozostawanie biernymi członkami hierarchicznego społeczeństwa, ile odebranie władzy kontroli nad rytuałami kształtującymi te struktury. Tylko wówczas będziemy mogli mówić, że demokratyczne procesy historyczne, jakie leżały u podstaw tworzenia koncepcji muzeum publicznego, wypełniają się.

Sztuka współczesna, kultura globalna, muzeum

Widz muzealny zyskuje w tej materii sojusznika w postaci sztuki współczesnej, która wyrasta z tradycji krytycznej sztuki lat sześćdziesiątych XX wieku, bardzo zaangażowanej – o czym była mowa na początku – w krytykę instytucji. Niewątpliwie współczesna krytyka instytucji i całej modernistycznej kultury jest znacznie silniejsza niż czterdzieści lat temu, znacznie głębsza w sensie teoretycznych podstaw, a także bardziej konsekwentna w wyciąganiu praktycznych wniosków, również na polu muzealnictwa. Przede wszystkim, co zauważa Hans Belting, sztuka współczesna jest globalna¹⁸. Nie chodzi o to, że twórczość ta zyskuje globalną dystrybucję; znaczy to, że jest ona z definicji globalna – porusza problemy, którymi żyje świat, a jej krytyka (gdyż jest to sztuka krytyczna i polityczna zarazem) dotyczy mechanizmów kształtujących globalną współczesność. W tym świetle to, co lokalne, co dotyczy fragmentu rzeczywistości, staje się globalne. Jest to też inna sztuka, jeżeli chodzi o sposoby kształtowania dzieła oraz komunikacji z odbiorcą, czerpiąca ze współczesnych technologii.

Nie miejsce tu, aby szerzej omawiać zachodzące współcześnie procesy historycznoartystyczne. Chodzi raczej o pytanie, w jaki sposób współczesna kultura artystyczna dynamizuje krytykę muzeum i prowokuje do innego kształtu tej instytucji. Taką formułą muzeum, która wyrasta z doświadczeń globalnej sztuki współczesnej i zarazem z krytyki modernizmu oraz modelu MoMA, jest MoCA, muzeum sztuki współczesnej. To ono bierze na siebie ciężar nie tylko reprezentacji tej twórczości, ale też w znacznym stopniu kształtowania jej krytycznej misji. Naturalnie ten typ muzeum nie jest wolny od neoliberalnej, kapitalistycznej gry. Wręcz przeciwnie. Zarówno LAMoCA (Los Angeles Museum of Contemporary Art), jak też MassMoCA North Adams w Massachusetts, aby wymienić jedne z pierwszych muzeów tego rodzaju i do pewnego stopnia najbardziej znane, bardzo mocno uwikłane były w te mechanizmy¹⁹. W tym wypadku jednak nie o to chodzi, lecz o rolę, jaką widzą dla siebie muzea

sztuki współczesnej. Belting zauważa, że nie są one powoływane po to, aby wystawiać historię sztuki (*exhibiting art's history*), lecz aby pokazać świat przez lustro sztuki współczesnej²⁰. To zasadnicza, fundamentalna zmiana wobec tradycyjnego muzeum, także sztuki nowoczesnej. Nie sztuka zatem jest przedmiotem zainteresowania MoCA, lecz świat, który ona przedstawia.

Ogólnie rzecz ujmując, globalizacja w znacznym stopniu wpływa na funkcjonowanie muzeum. Nie chodzi jedynie o fale turystów, jakie masowo odwiedzają muzea, które tym samym stały się najbardziej pożądanymi instytucjami; chodzi o to, że zmiany, jakie zachodzą w świecie w ostatnim czasie, przekształcają rolę tej tradycyjnie europejskiej, XIX-wiecznej instytucji. Opublikowany stosunkowo niedawno opasły tom studiów pod znamienym tytułem *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations* przynosi bardzo bogaty materiał do dyskusji nad tym zagadnieniem²¹. Nowa formuła muzeum, powstająca między innymi z uwagi na procesy globalnych przemian tego, co publiczne, w tym także kultury, powinna być bliższa odbiorcy, bliższa poszczególnym, lokalnym – paradoksalnie – społecznościom. Otwarcie zaś na lokalne i konkretne społeczności to oddzielny wielki rozdział krytycznych studiów muzealnych. Na tym gruncie, właśnie na owym otwarciu na precyzyjnie zdefiniowanego (pod względem etnicznym, kulturowym, genderowym itp.) widza, zbudowana jest koncepcja tak zwanego post-muzeum²². Na pierwszy rzut oka ta koncepcja odnosi się bardziej do muzeum etnograficznego, historycznego, tematycznego itp. niż do muzeum sztuki, mimo krytyki, jaką te podziały wywołują. Jednak redagowany przez Ivana Karpa olbrzymi tom poświęcony tej problematyce, *Museums and Communities*, przynosi także materiał, który może zainteresować krytyka muzeum artystycznego²³.

Konserwatywna reakcja

W tym kontekście bliżej chciałbym się przyjrzeć zagadnieniom, które *par excellence* dotyczą muzeum sztuki, w dodatku o tradycyjnym charakterze, czyli zarówno galerię obrazów, jak też muzeum encyklopedyczne, sięgając po znaną publikację Jamesa Cuno zadającego prowokacyjne pytanie *Whose Muse?*, która w odmiennym świetle opisuje omawiane wyżej zagadnienia²⁴.

Już sam zestaw autorów jest tu znamieny. Nie są to znani z kontestacji i krytyki muzeum akademicy badacze, lecz dyrektorzy najważniejszych anglo-amerykańskich muzeów. Ich punkt wyjścia jest inny niż nowej muzeologii: to próba obrony muzeum z pozycji, którą w istocie można nazwać konserwatywną, obrony zarówno przed „dyskursywizacją” muzeum (co oznacza w tym wypadku praktykę muzealnych ekspozycji podporządkowującą dzieło przyjętej koncepcji ideowej itp.), jak też komercjalizacją. Książka Cuno i zaproszonych przez niego autorów domaga się powrotu znaczenia sztuki zgromadzonej w muzeum, kolekcji przedmiotów szczególnych, które należy darzyć estymą; domaga się przywrócenia muzeum publicznego zaufania, gdyż jedynie tą drogą może ono – zdaniem autora – wypełnić swoją demokratyczną misję służby społeczeństwu. Muzeum sztuki ma być instytucją sztuki, a nie czegoś innego. To jego fundamentalne powołanie i tego autorzy, dyrektorzy największych anglosaskich muzeów, chcą bronić. Jest to oczywista reakcja na muzealny *branding*, jaki uprawiał były dyrektor Muzeum Guggenheima Thomas Krens, od Las Vegas, przez Bilbao, Berlin, do Abu Zabi (w chwili obecnej jest on pełnomocnikiem Fundacji Guggenheima do budowy w Abu Zabi filii muzeum). Ale też jest to reakcja na nową muzeologię, która – aby zacytować Mieke Bal – spogląda na muzeum w kategoriach dyskursu, widząc w nim treści ideologiczne, a nie estetyczne przyjemności²⁵. Następna publikacja Cuno, oparta na podobnym, acz poszerzonym zestawie autorów, pochodzących nie tylko ze świata muzeów, ale też uniwersytetów, skoncentrowana została na innym zagad-

nieniu: muzealnych kolekcjach starożytności (*antiquities*), pochodzących przede wszystkim z wykopalisk archeologicznych. Książka, po pierwsze, polemizuje z archeologicznym stosunkiem do nieudokumentowanych znalezisk archeologicznych, zabytków, wobec których nie sposób określić historycznego kontekstu. Cuno i niektórzy autorzy opublikowanych tam tekstów dowodzą, iż takie obiekty mogą mieć sens estetyczny, i to uzasadnia ich obecność w muzeum. Słowem: archeologii przeciwstawiona zostaje estetyka. Po drugie, i to zdaje się być politycznym przesłaniem książki, stara się ona dać odpór coraz silniejszym naciskom władz tak zwanych krajów pochodzenia w ich żądaniach zwrotu obiektów wywiezionych do wielkich zachodnich muzeów. Cuno nazywa te procesy nacjonalistycznymi. On i inni autorzy kwestionują ich historyczną, polityczną oraz przede wszystkim kulturową zasadność, twierdząc, że to właśnie muzea sztuki o tzw. encyklopedycznym charakterze w imieniu interesu publicznego i odpowiedzialności za światowe dziedzictwo kulturowe są właściwymi miejscami ich przechowywania i udostępniania. Bronią oni zatem uniwersalności kultury przeciw jej nacjonalizacji, jakiej domagają się rządy poszczególnych państw narodowych, podkreślając przy tym, że kultura zawsze miała powszechny charakter, zawsze przekraczała narodowe granice. Internacjonalizacja jest jej esencjalną cechą oraz częścią światowego dziedzictwa²⁶.

Sprawa w istocie jest dość złożona. W gruncie rzeczy sprowadza się z jednej strony do problemów moralnych i pytania, czy muzea publiczne Zachodu ponoszą odpowiedzialność za imperialistyczną politykę państw kolonialnych i związany z nim rabunek kulturowy. Z drugiej, ma ona wymiar ekonomiczny: zgromadzone w zachodnich muzeach antyki to olbrzymi majątek. Są jeszcze inne aspekty problemu: prawne, techniczne, czyli konserwatorskie, polityczne, w sensie polityki międzynarodowej etc. Zwróćmy uwagę, że niektóre z krajów będących przedmiotem rabunku, takie jak Grecja czy Włochy, są obecnie powiązane z zachodnimi strukturami organizacyjnymi: Unią Europejską, NATO etc. Dla naszych rozważań istotniejszą jednak kwestią

jest podkreślenie, że tego rodzaju stanowisko – jakkolwiek z merytorycznego punktu widzenia je oceniać – reprezentuje odwrotny kierunek niż klimat krytycznych studiów muzealnych, dla których problem legitymacji ma zasadnicze znaczenie. Są to studia, których ostrze krytyki w istocie wymierzone jest w państwo (w tym wypadku postkolonialne) oraz jego imperialną przeszłość. Przechowywane w publicznych muzeach Zachodu obiekty archeologiczne, dzieła sztuki i inne przedmioty świadczą o ciągłości kraju legitymującego się w przeszłości kolonialną, rabunkową polityką. W świetle systemu wartości, jaki formułuje nowa muzeologia, te obiekty powinny być zwrócone ich oryginalnym kulturom i nie ma to wiele wspólnego z nacjonalizacją, raczej z poczuciem sprawiedliwości. Przy czym to właśnie na tym gruncie pojawiają się analizy pokazujące hipokryzję Zachodu w jego deklaracjach o uniwersalizmie kultury, w obliczu świadomości finansowej wartości kolekcji muzealnej oraz strategii „ekonomii niematerialnego”.

Kurator i profesor²⁷

W 1999 roku w Clark Art Institute w Williamstown, w stanie Massachusetts, zorganizowano konferencję na temat „dwóch historii sztuki”. W redagowanych materiałach pokonferencyjnych ich redaktor i zarazem inicjator spotkania, Charles Haxthausen, we wstępie przytacza historię konstruowania konferencji i kilka wypowiedzi potencjalnych referentów. Niektóre uwagi wydają mi się symptomatyczne. Mianowicie autor jednej z nich, nazwijmy go Brytyjczykiem, pracujący w muzeum, oskarżył akademicką historię sztuki o to, że niewiele ma wspólnego ze sztuką, więcej zaś z artystycznym erzacem. Sieganie przez akademików po język i metody socjologii, psychoanalizy, nauk politycznych, a nawet historii powszechnej powoduje – zdaniem Brytyjczyka – ucieczkę od dzieła sztuki. Na tle tej negatywnie waloryzowanej akademickiej historii sztuki dobrze natomiast prezentuje się muzealna historia sztuki, którą autor wspomnianego listu

nazywa „prawdziwą”. To właśnie ona, a nie uniwersytecka nauka o sztuce, podtrzymuje kontakt z dziełem, docenia je, dowartościowuje oraz – przede wszystkim – w oparciu o to doświadczenie buduje wiedzę o sztuce. Inny respondent, nazwijmy go Niemcem, także pochodzący ze świata muzeów, nie oskarża akademików o produkowanie erzacu; raczej ubolewa, że wzrastające lawinowo zadania administracyjne, jakie stają przed dyrektorem muzeum czy też kuratorem kolekcji, zadania pozyskiwania budżetu gwarantującego powodzenie tak zwanych projektów, dopasowywania programu muzealnego do potrzeb rynku gwarantujące z kolei absolutoria uchwalane przez rady powiernicze i nadzorcze, uniemożliwiają uczestnictwo kuratorów w życiu intelektualnym, identyfikowanym tu z życiem akademickim²⁸. Z tej wypowiedzi przebija więc bardziej nostalgia niż niechęć, dostrzeganie wagi uniwersyteckiej nauki, a zarazem rozczarowanie, czy wręcz rozgoryczenie z powodu pożerającego czas przemysłu muzealnego. To rozgoryczenie jest zapewne tym większe, jeżeli uświadomimy sobie, że wiele wystaw robionych jest przez badaczy, którzy korzystają ze znacznego przywileju wolności od pracy administracyjnej oraz pozyskiwania budżetu, ale jednocześnie czerpią korzyści z przyjemności spektakularnej prezentacji swoich badań w postaci ekspozycji muzealnej.

Celem konferencji, jak pisze Charles Haxthausen, nie była konfrontacja zawodów i praktyk historycznoartystycznych, lecz wzajemne wzbogacenie oraz wskazanie wzajemnych korzyści, jakie mogą płynąć dla każdej z dziedzin uprawiania historii sztuki, muzealnej i akademickiej, wymiana doświadczeń i zarysowanie możliwości przyszłej współpracy²⁹. Nie sądzę, aby konferencja spełniła te oczekiwania, nie sądzę, aby studia muzealne, rozwijające się przede wszystkim na uniwersytetach, zostały w znaczący sposób wzbogacone przez ludzi muzeów, niemniej jednak zarysowała ona bardzo interesujący punkt wyjścia do prowadzonej tu dyskusji.

W skrócie przejrzyjmy alternatywne pola doświadczeń z jednej strony kuratora, wcielenie pracy w muzeum, z drugiej – pro-

fesora, protagonisty uniwersyteckiej nauki o sztuce, trzymając się cały czas wspomnianego bibliograficznego wypisu. Kuratora i profesora zatem dzieli metody wypowiedzania się, produkty (jeżeli tak można powiedzieć) oraz zróżnicowana publiczność, przede wszystkim podstawowa. Akademik operuje słowem i tekstem; kurator – ścianą i przestrzenią. Jeden i drugi komunikuje światu swoje idee. Podczas jednak gdy pierwszy wypowiada się metodą dyskursywną, drugi „mówi” za pomocą ścian i przestrzeni. Niewątpliwie profesor, w swojej codziennej pracy dydaktycznej, ma kontakt z dziełem sztuki zapośredniczony, wykorzystując przezroczą, fotografie i inne pomoce dydaktyczne; kontakt muzealnika ze sztuką jest z reguły bezpośredni. W końcu to, co wiesza on na ścianach i stawia w przestrzeni, to (przeważnie...) autentyczne dzieła sztuki. W efekcie więc, podczas gdy kontakt profesora ze sztuką jest spekulatywny, kuratora cielesny; podczas gdy podstawowym produktem pracy profesora jest wykład i seminarium, a także rozprawa i podręcznik akademicki, kurator tworzy kolekcje i wystawy. Oprócz zróżnicowanych metod pracy i jej materialnych efektów każdy z nich ma inną publiczność. Podstawowym odbiorcą wygłaszanych przez uczonego poglądów jest społeczność uniwersytecka, studenci oraz inni badacze. Muzealnik niejako w punkcie wyjścia działa w przestrzeni otwartej, publicznej, bardzo często w świetle jupiterów i kamer telewizyjnych. Co więcej, publiczność tego ostatniego jest znacznie mniej homogeniczna: od wyspecjalizowanych fachowców, krytyków sztuki, przez rzesze publiczności kulturalnej, tak zwanych miłośników sztuki, po fale turystów przemierzających świat w poszukiwaniu atrakcji i rozrywki.

Nawiasem mówiąc, zauważmy, ten model ma znaczne mutacje historyczne i geograficzne. Zróżnicowanie pracy profesora i kuratora to efekt rozwoju tych zawodów i stopniowego rozchodzenia się ich dróg. Gdy spojrzeć na wielkie postaci historii sztuki, na przykład Jana Białostockiego, widzimy, jak harmonijnie mogły być swego czasu łączone funkcje kuratora i profesora. Białostocki, nazywany w muzeum warszawskim „Mistrzem Janem”, był światowej sławy uczonym, ale też jego dorobek muze-

alny nie podlega kwestii, jakkolwiek jedno i drugie jest rzecz jasna dyskutowane w naszym środowisku, niekiedy poddawane krytycznej analizie, o czym świadczy stosunkowo niedawno zorganizowane seminarium w Nieborowie i opublikowane materiały³⁰. W gruncie rzeczy to, co sprzyjało temu swoistemu mariażowi, to metody dawnej historii sztuki, badania stylistyczne i atrybucje, badanie ikonograficzne oraz technologiczne, konserstwo i analiza formalna. Po jakimś czasie, dokładniej, gdy historia sztuki znalazła się w orbicie tzw. zwrotu lingwistycznego, przed jakim stanęła kilkadziesiąt lat temu humanistyka, intelektualne drogi tych praktyk historycznoartystycznych zaczęły się rozchodzić. Gdy zaś rozrastała się administracyjna, finansowa oraz promocyjna infrastruktura muzeów, pojmowanych jako instytucje nie tylko życia publicznego, ale też kultury czasu wolnego, rozpoczął się proces zawodowego różnicowania. Obecnie, szczególnie w świecie zachodnim, a zwłaszcza w USA, te drogi dość zdecydowanie się rozchodzą. To jest też przyczynek do geograficznego zróżnicowania problemu. W Europie Wschodniej, ale też w Ameryce Południowej, te funkcje nie są dramatycznie rozdzielane. Wręcz przeciwnie: często, nie tylko w Polsce, gdzie przynajmniej kilku uniwersyteckich profesorów pełni funkcje dyrektorów muzealnych, a kilkunastu jest kuratorami kolekcji, są one łączone. Jest to zapewne bardzo ciekawe z zakresu geografii naszego zawodu. Mam jednak wrażenie, że gdy wschodnioeuropejskie muzea zaczną podążać drogą zachodniej ewolucji instytucjonalnej, zostaną wprzęgnięte w biznes czasu wolnego, turystyki oraz poddane rachunkom „ekonomii niematerialnego”, sytuacja się zmieni.

Mimo tego zróżnicowania są jednak płaszczyzny, które łączą te zawody. Jedną z nich jest „uczoność”. Jak pisze Ivan Gaskell, zarówno profesor, jak i kurator to uczony (*scholar*)³¹. Oznacza to, że de facto jeden i drugi produkuje i dystrybuuje wiedzę. Dochodzimy tu do istoty zadanego wcześniej pytania, pytania o płaszczyznę owej uczoności, o rolę nauki stanowiącej klamrę jednej i drugiej praktyki historycznoartystycznej, muzealnej i akademickiej. Aby na to pytanie odpowiedzieć i zarysować per-

spektywy, które być może zneutralizują – moim zdaniem – pesymistyczną wizję zarysowaną w powyższym akapicie, trzeba postawić pytanie o stan humanistyki i jej przewyciężanie „zwrotu lingwistycznego”. Być może pozwoli nam to też wyrazić nadzieję, że w przeciwieństwie do humanistyki owego zwrotu, rozdzielającej muzeum i akademię w sensie intelektualnych zainteresowań – innymi słowy badań dzieła pojętego jako obiekt z jednej strony, od badań dzieła pojętego jako tekst z drugiej – teraz, w obliczu przewyciężania owego modelu humanistyki, stajemy przed szansą zbudowania naukowej, intelektualnej wspólnoty profesora i kuratora.

Muzeum wśród nauk humanistycznych

Czym jest, a raczej na czym polega ów odwrót od „lingwistyki” w humanistyce? W zwarty, ale też daleki od uproszczeń sposób przedstawia to Gabrielle Spiegel, prezydentka Amerykańskiego Towarzystwa Historycznego, w swoim adresie opublikowanym na łamach „American Historical Review”. Nie wchodząc w szczególności tego niewątpliwie programowego tekstu w badaniach historycznych, podkreślmy, iż Spiegel „zwrotowi lingwistycznemu” przeciwstawia „zwrot performatywny”, badaniom strukturalnym – badania praktyk społecznych, namysłowi nad systemem znaków – namysł nad kulturą. Ten projekt przede wszystkim krąży wokół problematyki tożsamości i związany jest ze znaczną destabilizacją pojęcia podmiotu, oderwaniem go od „ziemi i krwi” poprzez powszechne migracje, diaspory, tożsamości mniejszościowe, transnarodowe, procesy globalizacji itp. Problem bynajmniej nie dotyczy badań współczesnej kultury, lecz wyczulenia na tę problematykę w spojrzeniu na historię³². W istocie rzeczy, jeżeli weźmiemy pod uwagę prace Rosi Braidotti (np. *Nomadic Subjects, Podmioty nomadyczne*), Judith Butler (np. *Bodies That Matter* lub *Gender Trouble/Uwikłani w pleć*), czy też bliższą naszej dyscyplinie Irit Rogoff (np. *Terra Infirma*) i dodamy do tego całą plejadę studiów feministycznych, *queer*, postkolonial-

nych oraz związaną z nimi krytykę europocentryzmu, studia kulturalne, czyli *cultural studies*, które mają się nijak – jak jest to często tłumaczone – do naszego kulturoznawstwa, gdyż nie były pomyślane jako „znawstwo”, lecz studia tożsamościowe itp., trudno mieć wątpliwości co do zasadności takiej tezy. Próbę ogarnięcia tej problematyki i zdiagnozowania jej jako „nowej humanistyki” przedstawia w polskim piśmiennictwie Ewa Domańska, znakomicie zorientowana w tego rodzaju badaniach, przede wszystkim na gruncie anglosaskim, akcentując zwłaszcza ich – jak to nazywa – „insurekcyjny” charakter³³.

Miejsce historii sztuki w humanistyce zostało kiedyś opracowane w zwartym wykładzie, czy też w serii wykładów prezentowanych w Collège de France przez cytowanego już wcześniej Jana Białoostockiego³⁴; miejsce historii sztuki w określonej wyżej nowej humanistyce, często zwanej „nową historią sztuki”, ma jeszcze obszerniejszą literaturę. Polemicznie o niej (nazywając ją zresztą „polemiczną historią sztuki”) pisze ostatnio Mariusz Bryl³⁵. Przede wszystkim jednak dysponujemy olbrzymią bibliografią pokazującą zaangażowanie historii sztuki w nową humanistykę, poczynając od studiów feministycznych oraz gejowskich i lesbijskich, po studia postkolonialne. Nie miejsce tu, aby ją omawiać, czy nawet przywoływać. Chodzi raczej o to, aby odnaleźć w tych procesach miejsce muzeum, a ściślej: praktyk muzealnych, które potwierdzałyby ich powiązania z nową humanistyką, ergo nową historią sztuki.

Takich przykładów jest dość dużo. Po części wynika to, jak się wydaje, z innego zjawiska, mianowicie z zaangażowania akademickich historyków sztuki w projekty wystawiennicze. To stosunkowo nowa tendencja. Wcześniej – o czym była już mowa – historycy sztuki zawodowo łączyli funkcje akademickie z muzealnymi (kolekcjonerskimi). Później, stosunkowo niedawno, zaczęli wchodzić na teren muzeum jako autorzy ekspozycji i to oni, jak sądzę, zaszczerpili muzeom zainteresowania krytycznej nowej historii sztuki. Wielka wystawa *Women Artists: 1550–1950*, pokazana w Los Angeles w 1976 roku (LACMA), zorganizowana przez pionierkę feministycznej historii sztuki Lindę

Nochlin, doskonale dowodzi tej tezy. Dość szybko jednak kuratorzy przejęli rolę badaczy, proponując całą serię wystaw krytycznych, wchodzących w dialog z nauką akademicką. Co prawda często wielkie projekty wystawiennicze przez nich proponowane, jak np. paryska wystawa *Magiciens de la Terre* Jeana-Huberta Martina (Centre Georges Pompidou oraz Grande Halle, 1989), której ambicja polegała na zmierzeniu się z orientalizacją postkolonialnych regionów świata (paryska wystawa stanowiła krytykę kilka lat wcześniejszej zorganizowanej nowojorskiej ekspozycji Williama Rubina *Primitivism in 20th Century Art*, MoMA, 1984), spotykały się z krytyką i oskarżeniami – w tym wypadku – o ukryte tendencje imperialne i neokolonialne³⁶. Niemniej jednak ruch w tę stronę stał się bardzo intensywny.

Pytanie brzmi jednak przynajmniej nie tylko, czy i jak praktyki muzealne były inspirowane i dynamizowane przez badania akademickie, lecz jak wyglądała relacja odwrotna. Aby się trzymać tylko tych dwóch przykładów: nie ulega wątpliwości, że wielka wystawa Lindy Nochlin w Los Angeles County Museum of Art miała niebywale większy rozgłos niż wygłoszony na dorocznej konferencji College Art Association w 1971 roku jej słynny referat *Why have there been no great women artists?* Nie chodzi jednak o to, który z kanałów komunikacji był pierwszy, a który silniejszy. Wystawa pokazała (sic!) dzieła, przywracając dyscyplinie materiał historyczny, a nie tylko wprowadzając do niej określone interpretacje. Jeżeli jednak można powiedzieć, że feminizm rodził się w akademii i stąd przechodził do muzeum, to drugi z przykładów pokazuje kierunek odwrotny. Ekspozycja Jeana-Huberta Martina to nie tylko znacznie silniejszy głos – w dodatku wypowiedziany w świetle jupiterów, prasy wielonakładowej oraz kamer telewizyjnych – niż akademickie studia postkolonialne, ale w gruncie rzeczy jeden z pierwszych głosów w tej materii, niezależnie od krytyki, z jaką się spotkał. Akademicka historia sztuki, w przeciwieństwie do badań feministycznych, dość późno – w porównaniu z wystawiennictwem – przyjęła tę problematykę. Podstawowe akademickie prace w tej dziedzinie na temat sztuki Azji (John Clark), w tym Indii (Partha

Mitter), twórczości południowoamerykańskiej (Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramirez), a także na bardziej ogólnym planie prowadzone studia Kobenay Mercera – pojawiły się później³⁷. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że – odwrotnie niż w wypadku feminizmu – to właśnie ta wystawa, *Magiciens de la Terre*, jakkolwiek problematyczna w swym przesłaniu, stała się katalizatorem studiów postkolonialnych w historii sztuki bez względu – albo z uwagi – na krytykę, z jaką się ona spotkała. Ruch zatem był tu odwrotny niż relacja między akademią i muzeum w wypadku feministycznej historii sztuki. Przyjrzyjmy się temu bliżej, jako swoistemu studium przypadku.

Magiciens de la Terre w pierwszym oglądzie jakby połączyło dwie perspektywy, które tradycyjna humanistyka, w tym muzeum, traktowały oddzielnie. Jean Hubert Martin z jednej strony zaprosił do udziału w wystawie twórców z tak zwanego (jeszcze wówczas, w 1989 roku) Trzeciego Świata, artystów, którzy przez lata, a nawet cały wiek, byli przedmiotem zainteresowań etnografów badających kultury ludowe, plemienne itp., oraz twórców świata artystycznego, których twórczość znajdowała swoje miejsce na łamach prasy artystycznej, galerii sztuki, była analizowana przez krytykę artystyczną i historię sztuki (współczesnej). To wymieszanie perspektyw jest bardzo znaczące, gdyż doszło tu nie tylko do bardzo wyraźnego zderzenia tych dwóch właśnie – muzeum sztuki i muzeum etnograficznego – bardzo często przez nową muzeologię opisywanych w krytycznym świetle, ale przede wszystkim pojawiło się tu pytanie o charakter sztuki współczesnej. Hans Belting – o czym już była mowa – odpowiedział na to pytanie, formułując pogląd, że cechą nie tylko dystynktywną, ale też konstytutywną jest jej globalność oraz że charakteryzuje się ona „postartystycznością”, tzn. wymyka się historycznoartystycznym kategoriom opisu, a także „postetnograficznością”, rozsadzając dotychczasowe narzędzia etnologii. Co więcej, artysta globalny, którego pewnego rodzaju paradygmat tworzyła *Magiciens de la Terre*, przestał być jednocześnie „artystą”, ale także nie funkcjonuje już jako przykład konkretnej etniczności, nabierając cech indywidualnej

manifestacji własnej tożsamości budowanej za pomocą nowych mediów³⁸. Sam kurator wystawy, podówczas dyrektor Centre Pompidou, w rozmowie z Benjaminem Buchlohem mówi, że w konstruowaniu korzystał z pomocy etnologów, że chciał dotrzeć do autentyczności tej kultury, jej oryginalności, rytuałów i magii; twierdzi także, że zdawał sobie sprawę z problematyczności wmontowania tej kultury w obszar „muzeum sztuki”, ale też podkreśla, że bliska mu była krytyczna perspektywa wobec centrum, czyli kultury Zachodu, który inkorporuje twórczość „innych” we własny obszar, budując tym samym hierarchie i swoją wobec innych hegemonię³⁹. Krytycy wystawy, między innymi Rasheed Araeen, kurator podobnej wystawy *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, pokazanej w Hayward Gallery w Londynie w tym samym roku, nie byli jednak tacy łatwowierni. Wspomniany autor w tekście opublikowanym pod wielce wymownym tytułem *Our Bauhaus, Others Mudhouse* zarzuca Martinowi liberalnohumanistyczne podejście do sztuki „innego”, co samo w sobie wskazuje na hegemoniczną, zachodnią postawę; zarzuca mu, że nie rewiduje on antropologicznych narzędzi, lecz (ponownie) egzotyzuje i uprzedmiotawia twórczość „innych”; zarzuca mu także, iż posługuje się głównie „okiem” w ocenie tej sztuki, typowym historycznoartystycznym narzędziem, zupełnie nieadekwatnym do tego przedmiotu zainteresowań itp. Generalna krytyka Araeena dotyczy braku teoretycznej czy też konceptualnej ramy wystawy, polemicznej wobec dyskursu kolonialnego; to wystawa neokolonialna, twierdzi. Tu widzi jej klęskę, mimo znacznej atrakcyjności i wagi; to w istocie rzeczy – zdaniem redaktora „Third Text” – stracona szansa, przed jaką stanął kurator, szansa przebudowania narzędzi analitycznych⁴⁰. Niezależnie jednak od tej i wielu innych wypowiedzi krytycznych podejście Martina do problemu „innej” sztuki było całkowicie odmienne od podejścia Williama Rubina w jego słynnej ekspozycji w nowojorskiej MoMA w 1984 roku, *Primitivism in 20th Century Art*. Tamto było typowe dla modernistycznej recepcji „sztuki prymitywnej”, jako formalnej inspiracji sztuki nowoczesnej, która tym samym zgłaszała pretensje

do uniwersalności; tu – w ekspozycji paryskiej – mamy próbę odrzucenia modernistycznych założeń i pójsia w stronę zrozumienia i równouprawnienia kulturowego pluralizmu. Oczywiście, że ta próba była problematyczna, niemniej jednak na gruncie zachodniego muzealnictwa, mimo że niekonsekwentna, była to próba znacząca i w znacznym stopniu zdynamizowała myślenie postkolonialne, także w obszarze akademickiej historii sztuki.

(Wirtualne) muzeum feministyczne

Krytyka muzeum ze strony feministycznej to oddzielne i bardzo obszerne zagadnienie. Nie będę się w to zagłębiał, gdyż nawet jego pobieżne rozwinięcie starczyłoby na opublikowanie odrębnego tomu. Niestety, nie rozwija się ona w Polsce, choć feministyczna analiza historii sztuki i kultury artystycznej ma się w tym kraju całkiem dobrze i przestała już wywoływać wypieki na twarzach konserwatywnych profesorów. Być może należy tłumaczyć to tym, że krytyczne studia muzealne w ogóle nie są w Polsce rozwinięte. W tym miejscu jednak pragnę jedynie zwrócić uwagę na książkę Griseldy Pollock *Encounters in the Virtual Feminist Museum*⁴¹. Jest ona o tyle ciekawa, że autorka nie proponuje w istocie rzeczy muzeum wirtualnego w dosłownym tego słowa znaczeniu, a więc nie chodzi jej o muzeum w Internecie, w projekcie, w wyobraźni etc. W gruncie rzeczy nie proponuje żadnej formuły muzeum, przynajmniej nie w instytucjonalnym znaczeniu. Chodzi jej raczej o zaproponowanie feministycznej metody czytania muzeum, a dokładniej, feministycznej metody pokazywanych tam przedstawień kobiet. „Wirtualne feministyczne muzeum” to rodzaj metodologicznego laboratorium, laboratorium krytycznego, gdyż odrzucającego klasyczne metody muzealnej narracji (podział na style, szkoły narodowe, okresy historyczne, kierunki artystyczne etc.) i proponującego zupełnie nowe spojrzenie. Bardzo ciekawe jest to, że Pollock czyni Heinricha Wölflina odpowiedzialnym za klasyczne muzeum kultury patriarchalnej i przeciwstawia mu innego „ojca”

historii sztuki, Abyego Warburga, jako tego, który „podpowiada” feministyczną lekturę muzealnej ekspozycji. Odwołanie się do tego wielkiego żydowsko-niemieckiego historyka sztuki przez niewątpliwie jedną z najciekawszych twórczyń feminizmu w badaniach historycznoartystycznych dowodzi, jak doniosłe było jego dzieło, które słusznie przeżywa obecnie renesans zainteresowania, ze strony różnych zresztą badaczy. Pomijając klasyczne odwołania do jego dorobku czynione przez ikonologów, warto wymienić jego obecność wśród szukających tradycji badaczy kultury wizualnej (*visual cultural studies*). Griseldę Pollock (podobnie jak historyków kultury wizualnej) zainteresowała oczywiście *Mnemosyne* Warburga, jako atlas porównań rozmaitych obrazów pochodzących z różnych epok oraz różnych – by tak rzec – obiegów (między innymi zarówno kultury wysokiej, jak i niskiej), atlas poszukujący obrazowych wspólnot, które Warburg określa *pathosformel*. Pollock nazywa tę metodę „ikonologią tego, co pomiędzy”. Sama jej książka zaś jest rozwinięciem wcześniejszej publikacji *Differencing the Canon*⁴². Aby to wyjaśnić, autorka sięga po opozycję pojęć sformułowaną przez Jacques’a Derridę: zestawienia słowa *différence* z ortograficznym neologizmem *différance*. Zestawienie tych słów, niewyczuwalne fonetycznie tylko w języku francuskim (w związku z tym w gruncie rzeczy nieprzekładalne na inne języki), tworzy fundament metody dekonstrukcyjnej. W języku polskim badacze i tłumacze Derridy ów neologizm z literą „a” zamiast „e” tłumaczą jako „różnia”, w opozycji do „różnicy”. W efekcie więc ideę Pollock można by w kontekście jej wcześniejszej książki nazwać „różniowaniem kanonu”, co oczywiście stanowiłoby opozycję do jego „różnicowania”. Zestawienie zaś tego z „formami patosu”, a więc „emocjonalnymi” (jak pisze Pollock) porównaniami przedstawień wizualnych, stanowi trzon feministycznej metody czytania muzeum. Znakomitym przykładem jej zastosowanie jest zaprezentowana analiza fotografii (a nie realnej rzeźby) *Trzech Gracji* Canovy i pokazanie, jak ciało kobiety zostało przejęte przez kulturę muzealną (sztukę) ze starożytnej tradycji jego ukrywania przed widokiem publicz-

nym, stając się tym samym przedmiotem „idealnej formy” (Kenneth Clark), w istocie rzeczy męskiego pożądania, usankcjonowanym przez kulturę patriarchalną. A więc feministyczne „różniowanie”, czyli analiza odsłaniania w „świadomych celach” praktyki muzealnej „nieświadomych struktur” obrazu, może zostać przeprowadzone dzięki odwołaniu do „obrazowej pamięci” opracowanej przez Abyego Warburga.

Posthumanistyka

Wcześniejsze uwagi dotyczyły relacji między uniwersytecką a muzealną historią sztuki w kontekście szeroko pojętej nowej humanistyki, z naciskiem na jej fragment postkolonialny. Widać w tym wyraźnie rolę muzeum, jego dynamikę i konkurencję wobec uniwersyteckiej historii sztuki, jako części ogólnej humanistyki. Zapytajmy teraz o tak zwaną posthumanistykę. Zapewne stanowi ona część bardziej ogólnej reakcji na „zwrot lingwistyczny”, ale idzie w innym kierunku, być może bardziej radykalnym. Problematyka tożsamościowa ustępuje tu znacznie głębszej rewizji humanistyki, a mianowicie gruntownemu prze wartościowaniu pozycji człowieka wobec otoczenia. Jej krytyka antropocentryzmu wykracza poza li tylko odrzucenie tezy, że człowiek jest w centrum wszechświata; nie chodzi jedynie o przyznanie równouprawnienia zwierzętom, rzeczom, cyborgom itp., o przekonanie, że między nimi mogą zachodzić relacje niejako poza pośrednictwem człowieka, ale o to, że sama istota ludzka nie może być definiowana w tradycyjny sposób w obliczu inżynierii genetycznej, transplantacji. Cytowana już tu Ewa Domańska w „Litteraria Copernicana” tak charakteryzuje posthumanistykę: „Jeżeli chodzi o posthumanistykę, to zaproponowałabym następującą roboczą definicję: posthumanistyka to zespół tendencji i kierunków badawczych związanych z prądem umysłowym, postawą intelektualną i etyczną zwaną posthumanizmem. Posthumanistyka to humanistyka po humanizmie, budująca wiedzę, która krytykuje i/lub odrzuca centralną pozycję

człowieka w świecie, stąd charakterystyczne są dla niej wszelkie podejścia nie- czy antyantropocentryczne. Można zatem określić posthumanistykę jako humanistykę nieantropocentryczną, choć termin ten wzbudza zastrzeżenia przez swą paradoksalność. Kluczowymi problemami badawczymi są dla niej zagadnienia granic tożsamości gatunkowej, relacji między tym, co ludzkie i nie-ludzkie (związki człowieka z technologią, środowiskiem, zwierzętami, rzeczami), oraz zagadnienia biowładzy, biopolityki i biotechnologii”. Dalej Ewa Domańska wyróżnia szczegółowo dwa rodzaje studiów jako przykłady badań posthumanistycznych, badań tego co nie-ludzkie: „studia nad zwierzętami” oraz „badania rzeczy”⁴³. Na tym polu w Polsce bardzo ciekawym przykładem są studia Moniki Bakke, zwłaszcza dlatego, że wyłaniająca się z nich koncepcja posthumanistyki poparta jest własnymi, rzetelnymi badaniami kultury artystycznej⁴⁴.

Wydaje się, że historia sztuki, a zwłaszcza muzeologia tudzież badania z zakresu konserwacji zabytków szczególnie powinny skorzystać z badań nad rzeczami. Nie jest to nauka, którą można sprowadzić do badań kultury materialnej albo nawet z niej wywieść. Przygotowana przez Ewę Domańską antologia *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki* wyraźnie to potwierdza. Zwłaszcza teksty Brunona Latoura oraz Bjørnara Olsena⁴⁵. Drugi tekst odnosi się bardziej do archeologii, pierwszy z kolei ma ogólniejszy zakres, zwłaszcza jeżeli przeczyta się go w kontekście innych wydanych w Polsce publikacji Latoura, *Splatając na nowo to, co społeczne* oraz *Polityki natury*⁴⁶. Francuski badacz, budując teorię aktora-sieci, dostrzega „sprawczość” rzeczy w procesie budowania wiedzy. Instrumenty laboratoryjne i inne przedmioty uczestniczą w procesie poznania, mają nań aktywny wpływ, współtworzą go. Ta teoria, jak podaje Krzysztof Abriszewski, została wypracowana na gruncie krytyki etnografii laboratorium. W pracy Latoura nie chodzi o teorię normatywną, o postulat badawczy, o zbudowanie teoretycznej ramy dla badań empirycznych; problem nie polega na pytaniu „czy rzeczy uczestniczą w kształtowaniu rzeczywistości”, lecz „jak uczestniczą”, jaką konkretną pracę wykonują jako „spo-

łeczni aktorzy”. Gra nie toczy się w pismach Latoura o ogólne konstatacje, lecz o szczegółowe wnioski płynące z konkretnych badań empirycznych. A więc problemem nie jest to, że rzecz jest aktorem, tylko jak nim jest. Warto jednak mieć na uwadze ostrzeżenie, którą formułuje Abriszewski: w teorii aktora-sieci „nie chodzi wcale o proste przyznanie wszystkich możliwych cech wszystkim możliwym bytom, o zrównanie ludzi i rzeczy czy ludzi i zwierząt. Chodzi jedynie o pewien empiryzm i agnostycyzm badacza – ten nie zakłada z góry, w jaki sposób badany świat jest zbudowany. Powiedzą mu to dopiero (inspiracja etnometodologią) badani aktorzy. To oni muszą świat zaludnić i zdecydować, co jest fikcją, a co faktem”⁴⁷.

Czytając Latoura, aż się prosi, aby zapytać, jak muzeologia oraz refleksja o konserwacji zabytków może wykorzystać teorię aktora-sieci. Obrazy i rzeźby to rzecz-aktorzy, aktorzy-sieci, jakimi jest muzeum. Kolekcjonerzy i muzealnicy często fetyszyzują dzieła sztuki⁴⁸. Ale problem nie w fetyszyzacji, lecz w przebadaniu, jak funkcjonuje muzeum, swoisty – trzymając się terminologii Latoura – kolektyw rzeczy i ludzi, a także innych organizmów żyjących w muzeum, np. grzybów zasiedlających magazyny, drobnoustrojów osadzających się na płótnach i drewnie, wreszcie jak instrumenty badawcze wykorzystywane w konserwatorskich laboratoriach stają się aktorami naszego poznawania sztuki. Nie chodzi o to, że rzeczy – na przykład dzieła sztuki – stają się przedmiotem badań; chodzi o pytanie, jak te rzeczy (dzieła sztuki) biorą udział w życiu społecznym i politycznym, chodzi o pytanie, jak nauka o sztuce może te relacje opisywać.

O ile wiem, takie refleksje nie są prowadzone, przynajmniej nie w Polsce, gdzie muzealnictwo w praktyce ogranicza się do opracowywania kolekcji lub ich fragmentów, stroniąc przy tym generalnie od refleksji teoretycznej. Muzeum jednak, nawiasem mówiąc za sprawą samego Latoura, w inny sposób włączyło się do dyskusji o teorii aktora-sieci, mianowicie poprzez projekt badawczy i wystawienniczy: *Making Things Public*, przygotowany przez Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)

w Karlsruhe w 2005 roku przez spółkę naukowca i kuratora, Brunona Latoura i Petera Weibla. Wystawa i towarzyszący jej olbrzymi, wydany przez akademickie wydawnictwo The MIT Press, katalog to dzieło wielkiej rangi i bardzo poważny (jeżeli nie najpoważniejszy w naszej dyscyplinie) wkład naukowo-eksperymentalny do studiów nad rzeczami, ich społeczną i polityczną rolą, a więc do określenia miejsca naszej dyscypliny w badaniach posthumanistycznych. Dokładniej rzecz biorąc, jest to wkład muzeum i praktyki muzealnej, nie zaś uniwersyteckiej historii sztuki, do tego rodzaju refleksji; podkreślmy – impuls do tego rodzaju studiów i przemyśleń przychodzi właśnie z muzeum i jego zaangażowania w najbardziej radykalne projekty naukowe. To doskonały dowód na postawioną wcześniej tezę o wspólnej podstawie, podstawie naukowej, badawczej, intelektualnej profesora i kuratora, akademika i muzealnika, dowód na zetknięcie się tych dwóch praktyk historycznoartystycznych w projekcie radykalnej przebudowy humanistyki.

Projekt *Making Things Public* zasługuje na uwagę nie tylko od strony metodologicznej, ale też merytorycznej. We wstępnym tekście Latour opisuje przedmiot jako sprawcę, czy też współsprawcę procesów społecznych, w tym kształtowania demokracji, który to proces – w opozycji do pojęcia „Realpolitik” – nazywa „Dingpolitik”⁴⁹. Zarówno w jego artykule, jak i w całej ekspozycji rzecz jest aktorem politycznym, nie mniej ważnym od człowieka. Nie tylko człowiek staje się podmiotem publicznym, kreatorem polityki, ale też rzecz, czy też człowiek i rzecz, swoisty kolektyw, zostaje uznany za podmiot publiczny, na równi z politykami.

Muzeum i prowincjonalizacja Zachodu

Teraz, trochę w naszym kontekście historycznym, chciałbym zapytać, czy zmiany w tej części kontynentu dwadzieścia lat temu mogą mieć jakiś wpływ na debatę o muzeum i historii sztuki. Pierwszy problem, jaki się tu nasuwa, to zdefiniowanie tych

zmian. Mamy tendencję do zamykania ich w naszym kręgu historycznym, do ograniczania ich do upadku systemu komunistycznego, czy też raczej totalitarnego w Europie Wschodniej. Warto jednak pokusić się o szersze, bardziej globalne spojrzenie. Otóż, zapewne, koniec zimnej wojny współgrał w pewnej mierze z rewizją dualistycznego spojrzenia na rzeczywistość, z bardziej kompleksowym, heterogenicznym jej definiowaniem. Można tu snuć przypuszczenia, czy i w jakim stopniu cytowana wyżej rewizja definicji podmiotu była powiązana z erozją binarnej perspektywy widzenia świata. Nie ulega natomiast wątpliwości, że rozwój globalizacji ma ścisłe związki z upadkiem biegunowego podziału globu. Pragnę jednak zwrócić tu uwagę na inne zjawisko. Otóż upadek komunizmu w Europie Wschodniej zbiegł się z upadkiem apartheidu w Afryce Południowej oraz rozmaitych wojskowych dyktatur w Ameryce Łacińskiej. Można więc pokusić się o kreślenie znacznie szerszych perspektyw niż kondycja postkomunistyczna, a dokładniej: można zdefiniować kondycję postkomunistyczną w globalnych kategoriach jako – globalną właśnie – kondycję postautorytarną, obejmującą szerszy krąg wydarzeń i procesów niż tylko Europa Wschodnia, i zapytać o wyzwania, jakie ona stawia nie tylko nauce, ale też muzeum⁵⁰. Jest na świecie przynajmniej jeden wspólny projekt badawczo-wystawienniczy, który formułuje pytanie o rok 1989 i próbuje w jego kontekście przemyśleć fundamenty Zachodu – to *Former West Project* prowadzony przez BAK w Utrechcie. Ciąg seminariów i konferencji ma się zakończyć dużą wystawą i publikacją. Pytanie, jakie chcę postawić w tym kontekście, to pytanie nie o wystawę, lecz muzeum. Zanim jednak – w konkluzji tego fragmentu wywodu – odpowiem na nie, a właściwie, zanim sformułuję w jego kontekście projekt muzeum, czy też utopię muzeum, czuję się w obowiązku w kilku słowach zdefiniować samo pojęcie „byłego Zachodu”.

Zbliżę się do jego definicji poprzez wykorzystanie tytułu znanej książki Dipesha Chakrabarty'ego, *Provincializing Europe*. Używając go jako metafory, powiedziałbym, że chodzi o „provincjonalizację Zachodu”. Tylko w takiej sytuacji możemy

mówić o „byłym Zachodzie”, gdy popatrzymy na Zachód jak na prowincję, ale nie w stosunku do innego, czy też nowego centrum (nowego Zachodu), lecz jako jedną z wielu prowincji, jedną wśród innych. Innymi słowy, chodzi o pozbawienie Zachodu centralnego miejsca w globalnej strukturze świata i zrównanie go – na zasadzie horyzontalnej – z innymi prowincjami. Co oznacza „provincjonalizacja Zachodu” wobec muzeów? Najpierw jednak zastanówmy się, co oznacza globalizacja kultury dla muzeów i dla nauki o sztuce.

Co do ostatniej kwestii, odpowiedź jest stosunkowo prosta. Decentralizacja Zachodu, a konkretnie jego kultury, jej „provincjonalizacja”, na gruncie nauki się właśnie dokonuje. Z nowych inicjatyw wymienię grudniowy (2008) zeszyt „Art Bulletin” pt. – nomen omen – *Decentering Modernism*⁵¹. Wspomniana wcześniej postkolonialnie zorientowana historia sztuki także daje taką odpowiedź. W tym kierunku powinny iść (i zapewne pójdą) studia nad sztuką Europy Wschodniej i Środkowej oraz – również wymieniane – studia posttotalitarne prowadzone w komparatystycznej, globalnej skali. W wypadku muzeów sytuacja jest bardziej skomplikowana. Typem muzeum, które wychodzi naprzeciw globalizacji, jest – jak pisze cytowany już Hans Belting – MoCA, muzeum sztuki współczesnej, które wypiera MoMA, muzeum sztuki nowoczesnej⁵². Podobną odpowiedzią na te procesy są biennale, do czego nawiążę oddzielnie w dalszej części książki, które dość ciekawie interpretuje Boris Groys, jako formę kształtowania globalnego dyskursu politycznego, o tyle ważnego, że – przynajmniej potencjalnie – ustanawiającego płaszczyznę kontroli tego, co przez dotychczasowy system polityczny jej się wymyka, mianowicie globalnego kapitału⁵³. Pytanie jednak nie dotyczy tego rodzaju muzeum (ani tym bardziej nie biennale), które niejako wyrasta z globalizacji; pytanie dotyczy typowo zachodniego muzeum historycznego, które Carol Duncan i Allan Wallach nazywają „universal survey museum”, a więc muzeum encyklopedycznego, powołanego w państwach Zachodu ponad 200 lat temu⁵⁴. Te muzea oczywiście prowadzą globalną politykę, czego doskonałym przykładem

jest kierowane do niedawna przez Thomasa Krensa Muzeum Guggenheima; innego dostarcza Luwr, który – podobnie jak Guggenheim – zainteresowany jest wejściem w głośny projekt Abu Zabi. Gwałtowna debata na ten temat we Francji ujawniła, że opór wobec tego przedsięwzięcia ma przede wszystkim podłoże nacjonalistyczne; część francuskiego świata muzealnego widzi w nim zagrożenie francuskiego dziedzictwa narodowego, a Jean Clair formułuje nawet na kanwie tego sporu tezę o „kryzysie muzeum”⁵⁵. Nie przyjmuję ani estetycznego, ani ideologicznego podłoża krytyki Jeana Claira. Dostrzegam jednak w tego rodzaju polityce wspomnianych muzeów zupełnie inne niebezpieczeństwo: utrwalania centralnej pozycji Zachodu, wzmacnianej przez kapitał pochodzący z krajów, które z demokracją nie mają wiele wspólnego i nie są kontrolowane przez międzynarodowe prawa człowieka. Potencję „prowincjonalizacji Zachodu” w odniesieniu do muzeów widzę zupełnie gdzie indziej, mianowicie w ich ważkiej roli w kształtowaniu globalnej politei, globalnej konstytucji świata, globalnej agory i systemu zdolnego budować mechanizmy kontroli międzynarodowej ekonomii i polityki. Czy muzea, a dokładnie ten rodzaj muzeów zrodzony z nacjonalistycznej ideologii oraz europejskiej/zachodniej hegemonii podejmie te wyzwania i dotrzyma kroku nauce? Czy krytyczny potencjał nauki zostanie wykorzystany na przekształcanie muzeów w instytucje krytyczne, a więc czy zostanie przebyta droga od – wypracowanej na gruncie akademii – krytyki instytucji do instytucji krytycznej? Czy muzeum, dokładniej „universal survey museum”, skorzysta z krytycznej teorii i przekształci ją w praktykę krytyczną? Nie znaczy to, że ma się ono przekształcić w muzeum sztuki współczesnej (MoCA); pytanie raczej, czy potrafi skorzystać z tego doświadczenia i podjąć wyzwania, jakie niesie współczesność. Czy muzeum skorzysta z wiedzy, jaką niosą krytyczne studia muzealne, zwane także nową muzeologią, która wcale już nie jest taka nowa? Słowem: czy skorzysta z wiedzy, jaką daje nam uniwersytet i akademicka historia sztuki, która także przeżyła poważną rewoltę, poczynając od końca lat sześćdziesiątych XX wieku, i wciąż zwana jest „nową histo-

rią sztuki”, mimo że od tamtego czasu minęło około czterdziestu lat? Więcej, czy muzeum będzie w stanie skorzystać z nowych paradygmatów myślenia, podpowiadanych przez posthumanistykę? A więc: czy muzeum porzuci rolę mauzoleum, jak je definiował Theodor Adorno, i stanie się publicznym forum kształtującym politeję? Te pytania muszą poczekać na odpowiedź.

Muzeum i miasto

Zacznę od banału: muzeum i miasto powiązane są wieloma nićmi. Te związki jednak wcale nie są jednoznaczne. Wręcz przeciwnie: mieszają się tu podobieństwa i różnice, sojusze i sprzeczności. Z jednej bowiem strony muzeum w swej genezie zwrócone jest w przeszłość; to nie tylko świątynia poświęcona „muzom”, ale też swego rodzaju – wspomniane już wcześniej – mauzoleum, pamięć historyczna i historycznoartystyczna; miasto – odwrotnie, to organizm nastawiony na życie, na teraźniejszość, zwrócony ku przyszłości, wspierający rozwój społeczności poprzez swoje instytucje, mechanikę zarządzania itp. Innymi słowy, podczas gdy muzeum zostało powołane jako legitymacja jakiegoś politycznie zdefiniowanego ciała, przede wszystkim państwa utożsamianego z narodem, przynajmniej w swej ogólnej, europejskiej genezie, jako legitymacja władzy za pomocą przeszłości i definiowane jest jako strażnik porządku społecznego, tradycji, ciągłości władzy itp., to miasta mają inną genezę – zrodziły je potrzeby demokracji, wolnego handlu, wymiany myśli itp., i wytworzyły one systemy podejmowania decyzji, a także przestrzeń, w której demokracja mogła się przejawiać. Miasta kontynuują tę drogę, co nie znaczy, że zbliżają się do idealnej demokracji, przekształcając się w wielkie organizmy, w których tradycyjne formy organizacji i uczestnictwa mieszają się z innymi, bardzo współczesnymi przemianami życia; miasta oscylują w stronę *post-polis* – jak pisze Ewa Rewers – w których m.in. tradycyjna przestrzeń rynku, agory, zastępowana jest wirtualną komunikacją i elektroniczną partycypacją, zarówno na płasz-

czyźnie komercyjnej, jak i politycznej, a także kulturowej i społecznej⁵⁶. Z drugiej jednak strony, miasta noszą w sobie historię, zapisaną w architekturze i układzie urbanistycznym, w pomnikach i nazwach ulic, a także w mowie potocznej, w ciągłości instytucji itp.; słowem nie tylko muzea, ale miasta same w sobie realizują się w wymiarze pamięci i zapominania. Także muzea zmieniają oblicza i kierunek spojrzenia. Ta nazwa wchłonęła kolekcje i wystawy sztuki współczesnej, twórczości, która – przynajmniej w intencji – mówi o tym, co teraz, czasami też tu i teraz, zmieniając kierunek patrzenia muzeum z przeszłości w przyszłość.

Jedną z płaszczyzn, na której się one spotykają i na której spotykają się te dwa wymiary czasu, jest współczesny przemysł turystyczny, tak zwany turystyka, a więc globalna turystyka, dla której zabytek i dzieło sztuki stały się bardzo atrakcyjnym towarem; zarówno miasta, jak i muzea z przeszłości stworzyły towar oferowany globalnej turystyce. Turysty pielgrzymują do miast, oglądając dawną architekturę, chłonąc atmosferę historii, ale też do muzeów, które stały się, jak twierdzi Walter Grasskamp, instytucjami kulturalnymi odnoszącymi największy globalny sukces⁵⁷. W związku z tym, aby zaspokoić zapotrzebowanie globalnej publiczności, powstają muzea bez kolekcji, instytucje, które są przede wszystkim salami ekspozycyjnymi dla wystaw czasowych. Muzeum w wielu wypadkach kuszone korzyściami płynącymi z globalnego turystyki zaczęło miejscami służyć przemysłowi czasu wolnego, a nie ambitnej kulturze, artystycznemu eksperymentowi.

Glokalność

Wydaje się jednak, że niezależnie od tego wszystkiego, co zostało powiedziane wyżej, miasta i muzea powiązane są ze sobą znacznie głębszymi więzami niż globalna turystyka oraz legitymacja lokalnej władzy. Ich punkty styku i wzajemne powiązanie kształtują się niejako na innej płaszczyźnie niż przemieszczenie

przeszłości i przyszłości, lokalności i globalności, pewnego rodzaju – jak to się określa – „glokalności”. Wiąże je budowa więzi obywatelskich. Muzea tym samym mogą stać się współczesną heterotopią, o której pisał Michel Foucault i którego myśl rozwinęła Maria Popczyk⁵⁸, a nie utopią narodowej jedności; heterotopią – podkreślmy – a więc swoistym palimpsestem znaczeń, a nie „nie-miejscem”, neutralnym, wyzbytym znaczeń jak port lotniczy, w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadaje Marc Augé⁵⁹.

Muzea zatem wplecione są w globalną sieć, ale zarazem są umiejscowione w miastach, mają zatem także (a może przede wszystkim) lokalny wymiar, realizujący się na gruncie konkretnego miejsca⁶⁰. Ich funkcjonowanie wpisuje się w oczekiwania lokalnej publiczności, ich istnienie z reguły wiąże się z lokalną ekonomią poprzez system podatków i subwencji. Ponadto zawsze mają one lokalne historie. Przede wszystkim jednak lokalność muzeum ujawnia się wtedy albo zwłaszcza wtedy, kiedy podejmuje ono wysiłek stworzenia ram dla politycznej debaty, kiedy właśnie styka się z miastem, stając się częścią agory. Oczywiście stymulowanie publicznej dyskusji, obecność na agorze i podejmowanie takich, a nie innych tematów jest wyborem muzeum, jego świadomą decyzją. Ale nawet wówczas, gdy ono tego nie czyni, gdy stara się do agory odwrócić plecami, w istocie realizuje jakąś postawę polityczną, na zasadzie, że apolityczność instytucji publicznej jest polityczna, gdyż publiczna instytucja jest ze swej natury polityczna. Brak sformułowania własnej pozycji w politycznym dyskursie zatem to też zajęcie stanowiska w publicznej debacie, głos, którego odniesienia są przede wszystkim lokalne. Trzeba jednak mieć na uwadze, że ze względu na charakter współczesnej kultury muzea zanurzone w swojej lokalności realizują projekt o globalnym charakterze, właśnie dlatego, że stają się forum publicznej debaty. Lokalna polityczność nie realizuje się w izolacji; wręcz przeciwnie, ich stawką jest krytyka globalnej władzy, częśćka po częśćce, która właśnie dlatego, że jest globalna, wymyka się jurysdykcji państw narodowych i kontroli obywateli. Tylko więc obywatele świata i ich instytucje, a do nich należą artyści i muzea, których

zaangażowanie w sprawy politycznej konstytucji świata jest sprawą pierwszoplanową, mogą się przyczynić do stworzenia mechanizmu kontroli globalnej polityki i ekonomii. Muzea te jednak muszą spełniać rolę miejskiego, lokalnego (w efekcie więc globalnego) forum, gdyż tylko taka rola gwarantuje im powodzenie tej misji.

Uczestnictwo w agorze może mieć rozmaite formy. Wyobraźmy sobie, że społeczność danego miasta żyje problemem napięć etnicznych, a mniejszości nie potrafią się odnaleźć w wielokulturowej strukturze miasta. Podjęcie tego tematu przez muzeum w formie wystawy, a nawet stworzenie kolekcji wychodzącej naprzeciw wielokulturowości miejsca, może stanowić głos zarówno krytyczny, jak i tożsamościowy, zarówno solidarystyczny, jak i imperialny. W zależności od przyjętej koncepcji taka wystawa może wspierać którąś ze stron konfliktu. Podobne dla publicznej debaty znaczenie może mieć powoływanie tradycji, odwoływanie się do kanonu narodowego lub jego weryfikacja. Znaczące jest przecież to, czy program muzeum, zarówno ekspozycji, jak i kolekcji, idzie w stronę kosmopolityczną czy nacjonalistyczną.

Cokolwiek by mówić na ten temat, nie ulega wątpliwości, że dyskusja, jaką muzeum prowokuje, jest ważna dla lokalnej publiczności, dla miasta. Nie ulega też wątpliwości, że na różnych poziomach ma ona zróżnicowany charakter. Ogólnie rzecz biorąc, pragnę podkreślić, że muzea – nie tylko sztuki współczesnej, ale też historycznoartystyczne – mogą pełnić funkcje krytyczne. W tym kierunku, a nie w kierunku legitymizacji władzy, mogą one iść. Dodam jedynie, że nie chodzi mi o kolokwialne pojęcie polityki, czyli o konkurencję partii politycznych, szczególnie istotną w czasie wyborów, lecz o greckie słowo – wspomniane już wcześniej – *politeia*, czyli konstytuowanie życia publicznego, kształtowanie agory, społeczności, w tradycji greckiej utożsamianej z miastem, z *polis*.

W istocie to, co powiedziałem wyżej, to truizm, jakkolwiek nie wszyscy o tym pamiętają, a część z nas nie chce pamiętać. Nie jest jednak moim zamiarem powtarzanie banałów, lecz

zwrócenie uwagi na to, że pierwszy i w gruncie rzeczy najważniejszy oraz – że tak powiem – najpełniejszy odbiór muzeum dokonuje się w mieście. To właśnie miasto i jego mieszkańcy są najbliższymi odbiorcami działalności muzeum, a także uczestnikami wspomnianego wyżej forum. Ta sama wystawa może mieć różne znaczenia, gdy jest pokazywana w różnych miastach i mówi różne rzeczy, zarówno o muzeum, jak i jego odbiorcach. Podam jeden spektakularny przykład: wystawę impresjonistów w Warszawie kilka lat temu. Zorganizowanie takiej ekspozycji w tym mieście (i w innych, na przykład w Poznaniu), jej pokazanie i tłumny odbiór znaczy coś innego niż w USA, mimo że w Ameryce wystawy i kolekcje impresjonistów spotykają się z bardzo dużym zainteresowaniem. A to z kolei znaczy coś jeszcze innego niż we Francji. Nie chodzi o ocenę tego niewątpliwego blockbustera; chodzi o krytyczną analizę ekspozycji i zadanie pytania, co dla lokalnej społeczności ona znaczyła. Można naturalnie powiedzieć, że odsłoniła ona prowincjonalizm Warszawy; ale można też powiedzieć, że ukazała ona głód obrazu, obrazu na wysokim poziomie artystycznym, obrazu europejskiego, kanonicznego, obrazu uznanego za wyrafinowany przykład kultury wysokiej. Oznaczała też zapewne wyraz woli publiczności uczestnictwa w międzynarodowej kulturze europejskiej, jakkolwiek nie krytycznej, lecz odświeżającej, w kulturze wysokiej, kojarzonej z prestiżem i kapitałem symbolicznym. Jeżeli nie była ona forum politycznej debaty, to mogła być (tak się niestety nie stało) przedmiotem analizy relacji, jaka zachodzi między muzeum a miastem. Zatem to, że wystawy, zmieniając kontekst, zmieniają swoje znaczenia, wiemy. Rzecz w tym, abyśmy wiedzieli, co konkretnie znaczą w tych miejscach, czy też w tych miastach.

Jak powiedziałem, wielkie i wędrowne wystawy rozwinęły problematykę muzeum, pozornie tylko zrywając jego więzi z lokalnością, gdyż natrafiały na inną – niż oryginalna dla danego muzeum – lokalność, przeformułowując charakter „forum politycznego”, kontekstualizując go. Prawdziwym jednak wyzwaniem dla muzeów stały się biennale, o których już raz

wspomniałem, biennale, które niemal zawsze odbywają się w miastach.

Dość powszechnie i łatwo przyjmuje się przekonanie, że lawinowy rozwój biennale związany jest z ekspansją ponadnarodowego kapitału i stanowi przejaw nomadyczności sztuki, w tym wypadku sztuki współczesnej. Nie ulega wątpliwości, że tak jak muzea mają bardziej lokalny charakter i w dalszej kolejności globalny, tak biennale mają z uwagi na swój status charakter w pierwszym rzędzie globalny, ale dalej lokalny: organizuje się je bowiem w bardzo konkretnych miejscach. Upowszechniło się jednak przekonanie, że są one oderwane od lokalności, od miejsc, w których są organizowane; wręcz ignorują je, stwarzając jedynie pozory zaangażowania w problematykę konkretnego miejsca, jego tradycję oraz współczesność. Do pewnego stopnia tak jest, ale Biennale w Moskwie różni się od Biennale w Sydney, choć często biorą w nich udział ci sami artyści i organizują je ci sami kuratorzy, a widzami – oprócz lokalnych elit kulturalnych – są ci sami zglobalizowani odbiorcy. Liczba tych imprez i ich zasięg terytorialny (najwięcej organizuje się ich w Europie, co zapewne też jest symptomatyczne) dowodnie świadczy o postępującej w ślad za globalną ekonomią globalizacją kultury i sztuki. Pytanie jest jednak inne: czy wraz z globalizacją biennale, ich powiązania z kapitałem międzynarodowym, tworzą one globalne forum polityczne? Polityka jest częstym tematem biennale, a Biennale w Istambule dowodzi, że w gruncie rzeczy jedynym. Czy jednak jest ona oderwana od kontekstu, w tym wypadku szerzej mierzonego niż Istambuł, a zwłaszcza, czy ma ona wymiar mierzonej szerzej niż miasto politei? Twierdę, że tak. Kontekst obrzeży Europy – trzymając się istambulskiego przykładu z 2009 roku, silny nacisk na artystów z dawnego bloku wschodniego oraz izraelsko-palestyńskiego pogranicza, także twórców tureckich, pokazał pozycję sztuki krytycznej w pozimnowojennym świecie, zwłaszcza w tym miejscu: na pograniczu Azji i Europy.

Znaczenie biennale dla kształtowania się globalnej politei jest jednak głębsze. Zwraca na nie uwagę Boris Groys⁶¹. Po-

wszechnie wiadomo, że podstawowym problemem nowych ruchów emancypacyjnych, ruchów alterglobalistycznych oraz nowej lewicy jest napięcie pomiędzy globalnym kapitałem a narodową polityką. Tak jak kapitał nie zna granic, prawo kształtowane jest przede wszystkim na obszarze państw narodowych. Dochodzi do znacznej dysproporcji między kapitałem z jednej strony a możliwościami jego kontroli z drugiej, przede wszystkim w aspekcie obrony praw pracowniczych i obywatelskich. Groys twierdzi, że biennale oraz – generalnie – sztuka globalna, a przynajmniej globalnie funkcjonująca, jest forpcztą nowego, światowego porządku symbolicznego i zarazem nowego, międzynarodowego ustroju politycznego. Innymi słowy, podążając za globalnym kapitałem, tworząc globalną agorę, wyprzedza ona pojawienia się globalnej politei. Wspomniane wyżej Biennale w Istambule, ale także inne wielkie wystawy, przynajmniej niektóre z nich (np. Documenta XI), zdają się potwierdzać taką tezę. Widoczna tam krytyka globalizacji pojętej jako władza kapitału i idący w ślad za nim polityczny imperializm, a także funkcjonujące w jego cieniu lokalne reżimy zostają ujawnione i poddane analizie.

Kosmo-polis

Wnioskiem, jaki nasuwa się z charakteru przywołanych wyżej wystaw, jest przekonanie, że żyjemy w świecie naczyń połączonych właśnie na skalę globalną, a debata na ten temat, jaką proponują artyści i kuratorzy, jest próbą nadania tym procesom politycznej ramy, co może prowadzić do poddania ich społecznej kontroli. Ociera się to nie tylko o polityczność, ale też o etykę politycznego w wymiarze kosmopolitycznym (globalnym), o której pisze Kwame Anthony Appiah: „W pojęciu kosmopolityzmu splatają się ze sobą dwa wątki. Pierwszym jest idea głosząca, że mamy obowiązki wobec innych, obowiązki, które rozciągają się poza tych, z którymi jesteśmy połączeni więzami przyjaźni i pokrewieństwa, czy nawet bardziej formalnymi

wieżami wspólnego obywatelstwa. Drugim to, że traktujemy poważnie wartości nie tylko ludzkiego życia, ale życia konkretnych ludzi, co oznacza zainteresowanie praktykami i przekonaniami, które nadają im sens”. W efekcie autor dochodzi do konkluzji o proveniencji antycznej, do maksymy Terencjusza, którą przytacza jako „złotą zasadę kosmopolityzmu”: „Jestem człowiekiem, więc nic co ludzkie nie jest mi obce”⁶². Ten klasycznie pojęty kosmopolityzm może być wstępem do projektu organizacji myślenia o świecie opartym na powinnościach, jakie na nas spoczywają, na solidarności akcentującej różnorodność w globalnym wymiarze i podjęcia za nią odpowiedzialności. Tu – moim zdaniem – widać szansę nowej utopii, o której niedawno pisał Krzysztof Wodiczko: „Jeżeli od lat dziewięćdziesiątych naszym celem jest udział w tym, co polityczne, a nie w polityce; poparcie dla *polis*, nie dla policji, dla tego, co wciąż *in potentia*, nie dla potentatów, dla rewolty raczej niż dla rewolucji, dla agonu i dissensu przeciw konsensusowi, dla demokratycznej *parrhesia* i publicznych zapytań, a nie ‘patriotycznej’ i ‘obywatelskiej’ odpowiedzialności, dla nomadologii, nie aparatu państwa, to stwórzmy ‘sztukę tego, co polityczne’. Przyczynmy się do rozwoju ‘polityczności’ poprzez zakłócanie ‘policyjnych’ i ‘dystrybutywnych’ praktyk władz administracyjnych i korporacji”; i konkluduje: „Po poststrukturalizmie przyszedł czas na samorekonstrukcję – drogę ku nowym wizjom i konstrukcjom politycznym, społecznym i kulturowym. Obmyślanie i projektowanie nowych, aktywizujących, otwartych i agonistycznych projektów służących upamiętnianiu musi stać się częścią tego programu emancypacji”⁶³. Co ciekawe, do takich wniosków skłania analiza miasta, a konkretnie biblijnego toposu „miasta ucieczki”, przyjmującego uciekinierów wyjętych spod prawa w innych miejscach, dającego im schronienie i bezpieczeństwo. Wodiczko proponuje, aby Nowy Jork, z całym swym bagażem współczesnej *kosmo-polis*, stał się takim miastem, „miastem ucieczki” i w ten właśnie sposób upamiętnił ofiary zamachu z 11 września 2001. Nie zamykanie miasta, jak by sugerowała inna mieszkanka tej metropolii, Oriana Fallaci, lecz jego otwie-

ranie na „innych”, na przybyszów, nie władza kapitału, lecz kapitał utopii płynący z biblijnego toposu, nie nacjonalizm, lecz kosmopolityczność powinna być – zdaniem artysty – właściwą reakcją na terror.

Pytanie, jakie w tym miejscu trzeba zadać, to pytanie, jak mikrokosmiczna relacja muzeum–miasto, relacja *par excellen-* *ce* lokalna, może się przekształcić w makrokosmiczną relację kosmopolityczną? Prawdę mówiąc, na to pytanie trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź, choć jest na ten temat wiele opracowań związanych ze zmieniającym się charakterem miast oraz ich ewoluowaniem w stronę przywołanej wcześniej *post-polis*. Trzeba podkreślić, że z wielu cech *post-polis* najważniejsza wydaje się kosmopolityczność. Zmiany w tym kierunku dotyczą zresztą ogólnie tak zwanych państw narodowych, które w istocie rzeczy zmieniają charakter – jak zauważa Ulrich Beck – na transnarodowe, właśnie kosmopolityczne⁶⁴. Zasadniczy ciężar tych zmian przejmują miasta, które tym samym autonomizują się wobec państw, stając się samodzielnymi i niezależnymi organizmami. „Miasto stało się w istocie obszarem wysuwania nowych roszczeń: ze strony globalnego kapitału, który wykorzystuje miasto jako ‘dobro organizacyjne’, ale też ze strony upośledzonych społecznie sektorów miejskiej populacji, które w wielkich miastach mają często równie międzynarodowy profil jak kapitał. Denacjonalizacja przestrzeni miejskiej i łączące się z kontestacją wysuwanie nowych roszczeń przez aktorów transnarodowych nasuwają pytanie – czyje to miasto”, pisze jedna z najpoważniejszych znawczyń zagadnienia, Saskia Sassen. Następnie dodaje: „Wielkie miasta stanowią teren, na którym najczęściej spotykają się ludzie z wielu krajów i łączą się różnorodne kultury. Międzynarodowy charakter tych miast wynika nie tylko z ich infrastruktury telekomunikacyjnej i obecności międzynarodowych przedsiębiorstw, lecz także z faktu, że istnieje tam wiele różnych środowisk kulturowych”. Analizując przemieszanie się czynników kosmopolitycznych, zarówno ze strony międzynarodowego kapitału, jak też imigracyjnej siły roboczej, Sassen zauważa zmiany w cha-

rakterze wielkich miast w wyniku imigracji wielu pierwotnie wysoce zlokalizowanych kultur do wielkich miast, które wraz z równie kosmopolitycznymi elitami tworzą heterogeniczne, nowe „lokalności”⁶⁵. Innymi słowy tożsamość kulturowa miast, wcześniej powiązana ze wspólnotą narodową, zmienia się na rzecz transnarodowych, kosmopolitycznych powiązań, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz kulturowego organizmu miejskiego. Oznacza to, że lokalność nie jest homogeniczna; wręcz przeciwnie. Na jej charakter składają się różne grupy etniczne i społeczne, różne tradycje, kody kulturowe, ale też różne tabu, przesady itp. Kosmopolityczność współczesnego miasta, niemal w dosłownym znaczeniu *kosmos* (świat) i *polis* (miasto), stanowi niejako odbicie globalności świata, przy oczywistym zachowaniu całego wachlarza specyfiki poszczególnych mikroświatów. Przecież kosmopolityczność Kalkuty to nie to samo co kosmopolityczność Mexico City, a Nowy Jork ma inny wymiar kosmopolityzmu niż Moskwa, na co składa się wiele bardziej i mniej oczywistych czynników. Nie wszystkie też te metropolie są biblijnymi „miastami ucieczki”, o których wspomina cytowany wyżej Krzysztof Wodiczko; niektóre wręcz przeciwnie – prześladuje się w nich uchodźców i mniejszości. Jeżeli przyjmujemy taką perspektywę, to musimy zauważyć, że lokalna publiczność jest inna teraz niż w epoce sprzed wspomnianych zmian. Polityka kulturalna zbudowana wokół hasła „naród sobie” nie odzwierciedla potrzeb tej nowej lokalności. Strategia „naród wśród innych”, albo „narody wśród innych”, może mieć przełożenie zarówno na płaszczyznę międzynarodową, jak też *par excellence* lokalną. Bo „inni” są nie tylko „tam”; oni są także „tutaj”. Wiedzą o tym doskonale dyrektorzy wielkich muzeów funkcjonujących w wielkich kosmopolitycznych metropoliach, jak dyrektor londyńskiego British Museum⁶⁶. Być może w mniejszych metropoliach, mniej kosmopolitycznych, dyrektorzy proporcjonalnie mniejszych muzeów nie mają tego problemu, niemniej jednak powinni o nim poważnie zacząć myśleć, gdyż prędzej czy później się on pojawi, także w ich mniejszych miastach. W każdym razie lokalność się

zmienia i to naprzeciw niej i jej potrzebom powinny wyjść nowe strategie muzealne. Dotyczy to zwłaszcza muzeów i galerii narodowych, które nie mogą nie zauważyć, że pojęcie narodu, niezależnie od tego, czy wynalezione przez nacjonalistów, jak dowodzi Ernest Gellner⁶⁷, czy też bardziej substancjalne, jak z kolei utrzymuje Anthony D. Smith⁶⁸, w znacznym stopniu się zmienia w początkach XXI wieku, szczególnie w kontekście kosmopolitycznego i transnarodowego rozwoju wielkich miast. Muzea i galerie narodowe, aby utrzymać swój – paradoksalnie – narodowy charakter, muszą te procesy uwzględniać, w przeciwnym wypadku – kolejny paradoks – przestaną spełniać narodowe powinności. Keith Moxey zadaje retoryczne pytanie: czy muzeum ma wciąż być źródłem narodowej dumy, miejscem szczególnej tożsamości o tradycjonalistycznym charakterze, czy też obszarem, teatrem – jak to nazywa – w którym procesy tożsamości, uwzględniające zachodzące w kulturze globalnej zmiany, mają być poddane samoświadomej krytycznej analizie⁶⁹? To pytanie zostanie podjęte w następnych częściach książki.

Warszawa

Zadajmy jednak pytanie, czy największe miasto w Polsce, Warszawa, siedziba Muzeum Narodowego, które będzie przedmiotem bardziej szczegółowej analizy w następnym rozdziale, jest gotowa na podjęcie roli miasta w zmieniającej się globalnej kulturze? Oczywiście, Warszawa to nie Tokyo, to nie São Paulo czy Nowy Jork; to nawet nie Berlin. Ale nie jest to też małe miasto; wręcz przeciwnie – jakkolwiek daleko jej do największej aglomeracji europejskiej, czyli Londynu, to jednak należy ona do większych miast starego kontynentu. Warszawa przekroczyła (po raz pierwszy) milion mieszkańców ok. 1913 roku, kiedy – jak pisze Peter Martyn – skończył się pierwszy, dynamiczny proces kształtowania tej metropolii zachodnich krańców cesarskiej Rosji⁷⁰. Jej cała aglomeracja liczy obecnie ponad 3 miliony mieszkańców. Warszawa, jak każde miasto, jakkolwiek w tym

wypadku w sposób szczególny, to palimpsest. W jego dwudziestowiecznej historii na polsko-rosyjską metropolię początku XX wieku nakłada się historia polskiego odrodzenia, znacznej i wymazywanej później obecności żydowskiej społeczności, miasta sowieckiego i walczącej z tą sowietyzacją falą ambitnej polskiej modernizacji, częściowo niszczonej po 1989 roku, oraz neoliberalnej kosmopolityzacji XXI wieku. Cytowany w znakomitym esej o Warszawie Marty Leśniakowskiej Ulrich Beck w rozmowie ze Sławomirem Sierakowskim formułuje tezę, iż Warszawa to niemal „klasyczna ilustracja miasta drugiej nowoczesności”, widząc w tym mieście zjawisko społeczności miejskiej pozbawionej tradycji („zdetradycjonowanej”)⁷¹. Chodzi tu o zaginięcie całych grup społecznych i ich tradycji, przede wszystkim żydowskiej, ale też rosyjskiej, wielokrotne wymazywanie z pamięci miasta architektury i nawet urbanistyki historii, nawet niedawno, że wspomnę symboliczne zniszczenie „Supersamu”. Tego rodzaju zabiegi wymazywania pamięci były obecne – jak dowodzi Leśniakowska – nie tylko w praktyce planowania i budowania, ale też w dyskursie historycznym. W obecnej chwili to najbogatsze i największe miasto w Polsce z całą pewnością przeżywa dynamiczny rozwój, zarówno w sferze wizualnej (architektonicznej), społecznej, jak też kulturalnej. Pojawia się tu zjawisko, które Bohdan Jałowiecki nazywa „klasą metropolitalną”⁷². Nie ma wątpliwości, że stolica zmienia się bardzo szybko i jest to w gruncie rzeczy jedyne w Polsce miasto, w którym można obserwować metropolitalne procesy kosmopolityzacji⁷³. Tu żyją największe społeczności etniczne, przede wszystkim Wietnamczyków, ale też innych nacji, zwłaszcza wschodnioeuropejskich, jak również azjatyckich, czego do niedawna topograficznym symbolem był Stadion Dziesięciolecia, najbardziej kosmopolityczne miejsce w Warszawie, przemianowany niedawno na Stadion Narodowy... Nie twierdzą, że nie narażają oni na kłopoty, nawet prześladowania, zwłaszcza ze strony władz, ale Warszawa pojęta w kategoriach społeczności się do nich przyzwyczaja. Tutaj jest także najwięcej w Polsce zagranicznych profesjonalistów, w tym tak zwanych *executives*,

stanowiących niejako społeczną odwrotność grup poprzednio wymienionych, przede wszystkim w kontekście statusu ekonomicznego. Tu wreszcie widać największe otwarcie instytucji artystycznych na innych. Zgadzam się z Dorotą Jarecką, która w podsumowaniu dekady 2000–2010 podkreśliła, że wybór Fabia Cavallucciego na dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej, instytucji narodowej, a także desygnacja izraelskiej artystki Yael Bartany do reprezentowania Polski na Biennale w Wenecji w 2011 roku (związanej z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), to jedno z najciekawszych świadectw zmian, jakie zachodzą w Polsce⁷⁴. Zauważmy, że dotyczy to zwłaszcza Warszawy (jakkolwiek poza stolicą też można te procesy obserwować, choć z mniejszą intensywnością⁷⁵), wskazując na postępującą otwartość miasta i jego kosmopolityzację.

Naturalnie, Warszawie daleko do innych, w tym zachodnioeuropejskich miast w jej kosmopolitycznym charakterze, niemniej jednak ten proces jest dość wyraźny. Sprzyja mu wielkość miasta, centralne położenie, dobra sytuacja ekonomiczna, a także największy odsetek ludności napływowej z innych regionów kraju itp. Należy przypuszczać więc, że ten proces będzie się wzmacniał, co zapewne stanowi bardzo poważne wyzwanie stojące przed instytucjami kultury, w tym Muzeum Narodowym.

Co w tej sytuacji oznacza pojęcie „muzeum narodowe”, a w konsekwencji co ono oznacza dla Muzeum Narodowego w Warszawie? Naturalnie, przymiotnikowe określenie tej muzealnej instytucji odnosi się do pojęcia „narodu”, a stąd jest już bliska droga do nacjonalizmu. O teorię, historię i znaczenie nacjonalizmu od lat spierają się eksperci. Stanowiska są tu bardzo spolaryzowane. Nawet ustalenie wspólnych definicji pojęć natrafia na spore, w istocie nie do pokonania, trudności⁷⁶. Z jednej strony są to bardzo atrakcyjne teoretyczne koncepcje konstruktywistyczne, traktujące nacjonalizm jako produkt nowoczesności, zwłaszcza w kategoriach politycznej praktyki nowych państw, powstających głównie w XIX i XX wieku, z drugiej bardziej esencjonalizujące, etniczne, zorientowane na prehistoryczną analizę koncepcje znacznie dłuższego procesu wyłania-

nia się narodów. Najbardziej radykalną formułą, streszczającą to pierwsze stanowisko, byłby pogląd Ernesta Gellnera, że to nacjonalizm stwarza narody, a nie odwrotnie. Według niego więc nacjonalizm to doktryna polityczna żądająca tożsamości między granicami politycznymi i etnicznymi sformułowana w ramach procesu modernizacji. W tej grupie odnajdziemy też bardziej subtelne poglądy, akcentujące prymat kulturowej wyobraźni nad polityczną użytecznością w kształtowaniu się nowoczesnych nacjonalizmów (Benedict Anderson), a także mniej teoretyczne, a bardziej trzymające się historycznych realiów opinie, jak z kolei znana analiza wyłaniającej się w okolicach I wojny światowej Nowej Europy oraz budującej tradycję „nowej” Nowej Europy po 1989 roku, autorstwa Rogersa Brubakera⁷⁷. W drugiej grupie natomiast znajdują się bardziej etnocentryczne koncepcje, z których na szczególną uwagę zasługują opracowania Anthony’ego Smitha, podchodzącego z większym sceptycyzmem do teorii konstruktywistycznych łączących nacjonalizm z modernizmem i jednocześnie z większym pietyzmem traktującego materię historyczną⁷⁸.

Dla uwag o Muzeum Narodowym w Warszawie tego rodzaju dyskusje mają mniejsze znaczenie. Zauważmy jedynie, że odniesienia do koncepcji narodu – w taki czy w inny sposób przedmiotu refleksji i polityki nacjonalizmu – w wypadku muzeów narodowych na świecie jest oczywiste. Simon Knell pisze wprost o muzeum narodowym jako materializacji „wyobraźniowej społeczności”, pojęcia, jakim posługuje się Benedict Anderson⁷⁹. Donald Preziosi dodaje, że muzea narodowe są instrumentem kontroli zbiorowej pamięci oraz kształtowania państwa narodowego⁸⁰. I tak z całą pewnością było w wypadku Muzeum Narodowego w Warszawie, zwłaszcza w okresie komunistycznym, z mniejszym lub większym natężeniem w zależności od rodzaju polityki historycznej i kulturalnej, jaką prowadzili sąsiedzi Muzeum. W praktyce co prawda, zwłaszcza od okresu październikowego, ta polityka nie była nazbyt represyjna, może wręcz bardzo permissywna, ale nie ulega wątpliwości, że MNW należało do jednych z najważniejszych instytucji władzy i dystrybu-

cji kapitału symbolicznego. Pytanie jednak teraz jest nie o historię, lecz o teraźniejszość.

O tym, że XIX-wieczne pojęcie narodu w wypadku analiz społecznych XXI wieku przestało być operatywne, nie trzeba chyba nikogo przekonywać. Dotyczy to także polskiego społeczeństwa, w tym społeczności warszawskiej, jako bezpośredniego punktu odniesienia Muzeum Narodowego w Warszawie. Te zmiany, o których była mowa wcześniej, muszą być uwzględnione w „narodowej” polityce Muzeum; stanowią one wyzwanie stawiane tej instytucji, a próbie podjęcia tego wyzwania poświęcona jest następna część książki.

Przypisy

¹ Janet Marstine, *Introduction*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum. Theory and Practice*, Malden MA: Blackwell Publishing, 2006, ss. 6–8.

² Peter Vergo (red.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1989.

³ Por. Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London: Routledge, 2001, ss. 73–80.

⁴ Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków: Universitas, 2005.

⁵ Andrzej Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy Nowej muzeologii*, w: Maria Popczyk, *Muzeum sztuki*, op. cit., ss. 335–344.

⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Objects of Ethnography*, w: Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991, s. 386. Por. teież autorki *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press, 1998.

⁷ Mieke Bal, *Dyskurs muzeum*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., s. 349–358. Mieke Bal, *The Discourse of the Museum*, w: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge, 1996, ss. 201–218. Por. teież: Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Critical Analysis*, London: Routledge, 1996.

⁸ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge MA: The MIT Press, 1993, rozdział: „The Postmodern Museum”, ss. 282–325; Frag-

ment tego tekstu dotyczący budowy muzeum berlińskiego został opublikowany wcześniej: Douglas Crimp, *The End of Art and the Origin of the Museum*, „Art Journal”, Winter 1987, ss. 261–266; w języku polskim: Douglas Crimp, *Koniec sztuki i narodziny muzeum*, tł. Maria Popczyk, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki*, op. cit., ss. 255–266. W całości w języku polskim: Douglas Crimp, *Postmodernistyczne muzeum*, tł. Luiza Nader, „Obieg”, 1 (73), ss. 70–85.

⁹ Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend: Bay Press, 1983. Wydanie brytyjskie: Hal Foster, *Postmodern Culture*, London: Pluto Press, 1985.

¹⁰ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, op. cit., s. 287.

¹¹ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge, 1992.

¹² Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge, 1995, ss. 59–63.

¹³ Ibid., ss. 17–58.

¹⁴ Ibid., ss. 59–88. Por. też: Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, w: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, op. cit., ss. 81–112.

¹⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum*, op. cit., ss. 102–105.

¹⁶ Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London: Routledge, 1995. Pierwszy rozdział książki opublikowany został w języku polskim: Carol Duncan, *Muzeum Sztuki jako rytuał*, tł. Donata Minorowicz, w: Maria Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., ss. 279–298. Por. także: Carol Duncan *Art Museum and the Ritual of Citizenship*, w: Ivan Karp, Steven D. Lavine (red.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1991, ss. 88–103; oraz Carol Duncan i Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, „Art History”, Vol. 3, No. 4, December 1980, ss. 448–469.

¹⁷ Carol Duncan, *Civilizing Rituals*, op. cit., ss. 133–134.

¹⁸ Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, w: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (red.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, ss. 16–38; Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, w: Hans Belting, Andrea Buddensieg (red.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, ss. 38–73.

¹⁹ Por. Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, „October” No. 54, Fall 1990.

²⁰ Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, w: Hans Belting, Andrea Buddensieg (red.), *The Global Art World*, op. cit., s. 48.

²¹ Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja i Tomas Ybarra-Frausto (red.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham NC: Duke University Press, 2006.

²² Janet Marstine, *Introduction*, w: Janet Marstine (red.), *New Museum*, op. cit., ss. 19–21; Por. też: Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/London: Routledge, 1995, ss. 13–36; Eileen Hooper-Greenhill, *Museum and the Interpretation of Visual Culture*, New York/London: Routledge, 2001.

²³ Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer i Steven D. Lavine (red.), *Museums and Communities. The Politics and Public Culture*, Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992. Por. zwłaszcza: Vera L. Zolberg, *Art Museums and Living Artists: Contentious Communities*, ibid., ss. 105–136.

²⁴ James Cuno, *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton University Press, 2004.

²⁵ Mieke Bal, *Dyskurs muzeum*, tł. Małgorzata Nitka, w: Maria Popczyk, *Muzeum sztuki. Antologia*, op. cit., ss. 345–368.

²⁶ James Cuno (red.), *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton NJ: Princeton University Press, 2009.

²⁷ Kilka zamieszczonych poniżej fragmentów tego rozdziału pochodzi z referatu wygłoszonego na Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 2009. Por.: Piotr Piotrowski, *Historyk Sztuki między akademią i muzeum*, w: Jarosław Jarzewicz, Janusz Pazder, Tadeusz J. Zuchowski (red.), *Historia Sztuki dzisiaj*, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2010, ss. 213–221. Por. też znacznie skróconą wersję tego referatu: Piotr Piotrowski, *An Art Historian between the University and Museum. Towards the Idea of the Critical Museum*, „Index”, Barcelona: MACBA, No. 0, 2010, ss. 12–15.

²⁸ Charles Haxthausen, *Introduction*, w: Charles Haxthausen (red.), *Two Art Histories. The Museum and the University*, Williamstown MA: Clark Art Institute, 2002, s. X–XI.

²⁹ Ibid., s. XIII.

³⁰ Magdalena Wróblewska, *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, październik 2008*, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2009.

³¹ Ivan Gaskell, *Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World*, w: Charles Haxthausen (red.), *Two Art Histories*, op. cit., s. 14.

³² Gabrielle M. Spiegel, *Presidential Address: The Task of the Historian*, „American Historical Review”, February 2009, ss. 1–15. W języku polskim: Gabrielle M. Spiegel, *Zadanie historyka*, tł. Paweł Stachura, w: Ewa Domańska, *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010, ss. 23–47.

³³ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006, ss. 14–17.

³⁴ Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław: Ossolineum, 1980.

³⁵ Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.

³⁶ Por. „Third Text”, No. 6, Spring 1989.

³⁷ John Clark, *Modern Asian Art*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1998; Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922. Occidental Orientations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Partha Mitter, *The Triumph of Modernism. India's artists and the Avant-Garde, 1922–1947*, London: Reaktion Books, 2007; Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin TX: University of Texas, 2007; Gerardo Mosquera (red.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge MA: The MIT Press, 1996; Héctor Olea, Mari Carmen Ramirez (red.), *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, Houston TX: The Museum of Fine Arts, 2004; Héctor Olea, Mari Carmen Ramirez (red.), *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, Houston TX: The Museum of Fine Arts, 2006; Kobena Mercer (red.), *Cosmopolitan Modernism*, Cambridge MA: The MIT Press, 2005.

³⁸ Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, w: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (red.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, s. 22; Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, w: Hans Belting, Andrea Buddensieg (red.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, ss. 57–58.

³⁹ Benjamin H. D. Buchloh, Jean Hubert Martin, *Interview*, „Third Text”, No. 6, Spring 1989, ss. 19–27.

⁴⁰ Rasheed Araeen, *Our Bauhaus Others' Mudhouse*, „Third Text”, No. 6, Spring 1989, ss. 3–14.

⁴¹ Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space, and the Archive*, London: Routledge, 2007.

⁴² Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art History*, London: Routledge, 1999.

⁴³ Ewa Domańska, wywiad w: „Litteraria Copernicana” (w druku).

⁴⁴ Monika Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.

⁴⁵ Bruno Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*, tł. Aleksandra Derra; Bjørnar Olsen, *Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom*, tł. Paweł Stachura, w: Ewa Domańska (red.), *Teorie wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, op. cit., ss. 525–592.

⁴⁶ Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tł. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski, Kraków: Universitas, 2010; Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, tł. Agata Czarnacka, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2009.

⁴⁷ Krzysztof Abriszewski, *Splatając na nowo ANT*. Wstęp do *Splatając na nowo to, co społeczne*, w: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne*, op. cit., ss. X–XI.

⁴⁸ Por. Donald Preziosi, *In the Aftermath of Art. Ethics, Aesthetics, Politics*, New York: Routledge, 2006, ss. 79–83.

⁴⁹ Bruno Latour, *From Realpolitik to Dingpolitik*, w: Bruno Latour, Peter Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe: ZKM, 2005, ss. 14–41.

⁵⁰ Por. na ten temat: Piotr Piotrowski *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: REBIS, 2010, ss. 15–55.

⁵¹ „Art Bulletin”, *Decentering Modernism* (red. Partha Mitter), Vol. XC, No. 4, Dec. 2008.

⁵² Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art: A Critical Estimate*, Hans Belting, Andrea Buddensieg (red.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, op. cit., 2009, ss. 38–73.

⁵³ Boris Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order*, *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, „The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times”, Vol. 8 (2009), No. 16, ss. 64–65.

⁵⁴ Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, „Art History”, No. 3–4, December 1980, ss. 448–469.

⁵⁵ Jean Clair, *Kryzys muzeów*, tł. Jan Maria Kłoczowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.

⁵⁶ Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Universitas, 2005.

⁵⁷ Walter Grasskamp, *The Museum and other Success Stories in Cultural Globalization*, CIMAM 2005 Annual Conference, *Museums: Intersections in a Global Scene*, <http://formumpermanente.incubadora.fapesp.br>

⁵⁸ Maria Popczyk, *Muzeum sztuki jako heterotopia*, w: Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice: Muzeum Śląskie, 2006, ss. 329–334.

⁵⁹ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tł. Roman Chymkowski, Warszawa: PWN, 2010; Na temat relacji między nie-miejscem i muzeum por.: Andrzej Rottermund, *Muzeum w procesie przemian*, w: Andrzej Rottermund (red.), *Muzeum – przestrzeń otwarta. Wystąpienia uczestników szóstego sympozjum pro-*

blemowego Kongresu Kultury Polskiej, 23–25.09.2009, „Arx Regia”, 2010, ss. 14–15.

⁶⁰ Hans Belting, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, w: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (red.), *Contemporary Art and the Museum*, Ostfildern: Hantje Cantz, 2007, ss. 30–32.

⁶¹ Boris Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order, Open. Cahier on Art and the Public Domain, „The Art Biennial as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-Political Times”*, Vol. 8 (2009), No. 16, ss. 64–65.

⁶² Kwame Anthony Appiah, *Kosmopolityzm. Etyka w świecie obcych*, tł. Joanna Klimczuk, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2008, ss. 13, 137.

⁶³ Krzysztof Wodiczko, *Miejsce pamięci ofiar 11 września (Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w miasto ucieczki)*, tł. Marek Wilczyński, „Artium Quaestiones”, No. XIX, Poznań, 2008, ss. 279, 280.

⁶⁴ Ulrich Beck, Edgar Grande, *Europa kosmopolityczna. Społeczeństwo i polityka w drugiej nowoczesności*, tł. Aleksander Ochocki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2009.

⁶⁵ Saskia Sassen, *Globalizacja. Eseje o nowej mobilności ludzi i pieniędzy*, tł. Joanna Tegnerowicz, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007, ss. 2, 11–12.

⁶⁶ Neil McGregor, *Global Collections for Global Cities*, w: Jaynie Anderson (red.), *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, ss. 65–70.

⁶⁷ Ernest Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tł. Teresa Hołówska, Warszawa: PIW, 1991.

⁶⁸ Anthony D. Smith, *Etniczne źródła narodów*, tł. Małgorzata Głowacka-Grajper, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009.

⁶⁹ Keith Moxey, *Aesthetics, Contemporaneity, and the Museum*, w: Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski (red.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin: Lukas Verlag, 2006, s. 78.

⁷⁰ Peter Martyn, *Enigmatyczność i wielkomięjskość Warszawy pocz. XX w. na tle ówczesnego rozkwitu cywilizacji zwanej metropolitalną i jej nadchodzącego zaniku*, w: Zbigniew Michalczyk, Andrzej Pieńkos, Michał Wardzyński (red.), *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, Warszawa: Neriton, 2010, ss. 295–311.

⁷¹ Marta Leśniakowska, *Inne czytanie miasta. Brak i addenda jako krytyczne historie sztuki*, w: Zbigniew Michalczyk, Andrzej Pieńkos, Michał Wardzyński (red.), *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, op. cit., s. 321. Wywiad ukazał się w „Krytyce Politycznej”, 2003, No. 3, s. 221.

⁷² Bohdan Jałowiecki, *Społeczna przestrzeń metropolii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2000.

⁷³ Por.: Janusz Grzelak, Tomasz Zarycki (red.), *Społeczna mapa Warszawy. Interdyscyplinarne studium metropolii warszawskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2004; Bohdan Jałowiecki, Elżbieta Anna Sekuła, Maciej Smętkowski, Anna Tucholska (red.), *Warszawa. Czyje to miasto?*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, 2009; Magdalena Łukasiuk, *Obcy w mieście. Migracja do współczesnej Warszawy*, Warszawa: Wydawnictwo UW, 2007. Pomoc w zakresie bibliografii na ten temat otrzymałem od profesora Jana Marcina Kuli, za co mu w tym miejscu bardzo dziękuję.

⁷⁴ Dorota Jarecka, *Dekada w sztuce*, „Gazeta Wyborcza”, 3.01.2011; <http://wyborcza.pl/1,75475,8896355,Dekadawsztuce.html>

⁷⁵ Przykładem może być tu objęcie funkcji dyrektora programowego Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu przez Dobriłę Denegri.

⁷⁶ Dobrym przeglądem dyskusji na ten temat jest: Anthony D. Smith, *Nationalism*, Cambridge: Polity Press, 2003; wyd. polskie: Anthony D. Smith, *Nacjonalizm*, tł. Ewa Chomicka, Warszawa: Sic, 2007. Tam też obszerna literatura przedmiotu.

⁷⁷ Por. odpowiednio: Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983 (polskie wydanie: Ernest Gellner, *Narody i nacjonalizm*, tł. Teresa Hołówska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1991); Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983 (polskie wydanie: Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażeniowe. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tł. Stefan Amsterdamski, Kraków/Warszawa: Znak/Fundacja im. S. Batorego, 1997); Rogers Brubaker, *Nationalism Reframed. Nationhood and the National Question in the New Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (polskie wydanie: Rogers Brubaker, *Nacjonalizm inaczej. Struktura narodowa i kwestie narodowościowe w Nowej Europie*, tł. Jan Łuczyński, Warszawa, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1998).

⁷⁸ Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism. A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, London: Routledge, 1998.

⁷⁹ Simon Knell, *National Museum and the National Imagination*, w: Simon Knell, Peter Aronsson, Ame Amundson (red.), *National Museums: New Studies from around the World*, Abington, Oxon: Routledge, 2011, s. 3.

⁸⁰ Donald Preziosi, *Myths of Nationality*, w: Simon Knell, Peter Aronsson, Ame Amundson (red.), *National Museums: New Studies from around the World*, op. cit., ss. 58–59.