



Michał Zawada

**GLOBALNE MUZEUM I POLITYKA  
WIDOCZNOŚCI**

To, co zwykliśmy nazywać sztuką, funkcjonuje w przestrzeni silnie ustrukturyzowanej i hierarchicznej. Każda relacja hierarchiczna wytwarza swoje centrum, wokół którego organizuje się określony porządek. W niniejszym tekście, będącym przepracowaniem myśli wyrażonych w innym miejscu<sup>1</sup>, spróbuję przyrzeć się temu, jak ukształtowany w procesie historycznym system instytucji buduje i dystrybuuje nadrzędną walutę sztuk wizualnych – widoczność i jak waluta ta wpływa na podział ról w obrębie różnorodnego i heterogenicznego pola sztuki, tworząc silne punkty centralne i ich peryferie. Zadanie to wymaga spojrzenia na ogół działań artystycznych z perspektywy społecznych i politycznych (a przez to historycznych i materialnych) mechanizmów, które determinują procesy budowania hierarchii i rozdzielania prestiżu. Kategorie centrum i peryferii nie będą tu rozumiane w ściśle geograficzno-przestrzennym kontekście, ale dotyczyć będą wszelkich przejawów napięć hierarchicznych, które cechują współczesne instytucje sztuki.

Pytam więc o to, jakie procesy sprawiają, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy zbiorami tych, którzy mówią, a tych, których ostatecznie słyszymy oraz tych, którzy pokazują, a tych, których ostatecznie widzimy. To pytania, które muszą wybrzmiewać w obliczu konfrontacji artystek i artystów z tym, co nazywamy światem sztuki w kontekście globalnych zmian ekonomicznych, społecznych, klimatycznych i politycznych. W tym tekście skupiam się na ideologicznym uwarunkowaniu podziałów i struktur władzy w obrębie świata sztuki. W celu lepszego zrozumienia systemu zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieł, twórców, interpretacji, odbiorców, instytucji i występujących między nimi relacji, określał je będę pojęciem globalnego „Muzeum”. To termin, który porządkuje ogół wspomnianych elementów, ale sytuuje je w obrębie procesu historycznego i politycznego.

Ogół języków sztuki i języków o sztuce – czasem współbrzmiających ze sobą, czasem wzajemnie sprzecznych i wykluczających się, a przez to współtworzących jej heterogeniczny pejzaż – sytuuje się w szerokim polu złożonego systemu reprezentacji. System ten (a raczej metasytem, na który składają się historycznie i geograficznie zmienne podsystemy) określić można za Louisem Althusserem jako ideologiczny aparat semiotyczny, będący strukturą znaczącą, reprezentującą realne warunki życia i generującą złożoną stratyfację sensów<sup>2</sup>.

Zdaniem Althussera ideologie to systemy reprezentacji składające się z pojęć, idei, mitów i obrazów, w których ludzie przeżywają wyobrazeniowe relacje do realnych warunków egzystencji. Ta definicja ideologii jako systemów reprezentacji uznaje ich dyskursywny i semiotyczny charakter.

1 M. Zawada, *Języki sztuki i globalne Muzeum*, „Zeszyty Malarstwa” 13: 2019, s. 36–40.

2 L. Althusser, *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Warszawa 2009, tenże, *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Paryż 1976.

Systemy reprezentacji to systemy, poprzez które przedstawiamy świat sobie i innym. Ideologiczna wiedza jest efektem specyficznych, historycznych praktyk związanych z produkcją znaczenia. Potrzebujemy systemów, poprzez które reprezentujemy to, co realne, sobie i innym i jako ludzie nie możemy po prostu żyć w niezapośredniczonej ideologicznie przestrzeni. „Jedynie na gruncie światopoglądu ideologicznego możliwe jest wyobrażenie świata bez ideologii, utopijna idea świata, z którego wszelka ideologia (a nie tylko taka czy inna jej historyczna postać) zniknęła bez śladu, by ustąpić miejsca nauce”<sup>3</sup> – pisał Althusser. I dalej: „Ideologia nie jest więc żadną aberracją ani przypadkową ekstrawagancją historii – stanowi strukturę z konieczności towarzyszącą historycznemu życiu wszelkich społeczeństw. I jedynie uznanie tej konieczności pozwala wywierać jakiś wpływ na ideologię, przekształcać ją w narzędzie świadomego oddziaływania na bieg historii”<sup>4</sup>. Relacje społeczne i warunki egzystencji faktycznie istnieją, niezależnie od naszej woli – dlatego nasze reprezentacje relacji społecznych nie wyczerpują ich efektów. Dostęp do nich mamy jednak tylko poprzez owe zapośredniczenia. Ideologia jest zasadniczo nieświadoma „i to nawet wtedy, gdy [...] prezentuje się w przemyślanej formie. Ideologia jest wprawdzie systemem przedstawień, jednak same te przedstawienia przeważnie nie mają nic wspólnego ze «świadomością» – zazwyczaj są to obrazy, czasem pojęcia, zdecydowanej większości ludzi narzucają się jednak w postaci struktur, które omijają całkowicie ich «świadomość»”<sup>5</sup>. Ideologia ściśle wiąże się zatem z problemem dystrybucji widoczności i określaniem hierarchii.

Muzeum jest uwarunkowanym historycznie, geograficznie i społecznie (klasowo) systemem funkcjonującym jako aparat ideologiczny. Poprawna identyfikacja ideologicznego uwarunkowania (dokonywana, co oczywiste, z wnętrza ideologii) jest tylko pierwszym krokiem. Najistotniejsza etycznie kwestia możliwości podjęcia działania pozostaje jednym z najbardziej palących imperatywów stojących przed praktykami instytucji sztuki.

Koncepcja sztuki, którą po wielu reinterpretacjach posługujemy się współcześnie, jest, rzecz jasna, tworem stosunkowo młodym, rzecz można, *par excellence* nowoczesnym. Jej powstanie łączy się z początkiem refleksji estetycznej i równocześnie z powstaniem i rozwojem jej pierwszych europejskich publicznych instytucji w XVIII i na początku XIX wieku<sup>6</sup>. Warto

---

3 L. Althusser, *W imię Marksa...*, dz. cyt., s. 267.

4 Tamże, s. 268.

5 Tamże.

6 Choć instytucje wystawiennicze eksponujące obiekty zaliczane dziś do obszaru sztuk pięknych powstawały już w XV i XVI stuleciu, na okres oświecenia przypada zwrot ku udostępnianiu kolekcji szerszej publiczności: Muzea Kapitołińskie w 1734, British Museum w 1753, królewskie zbiory bawarskie

podkreślić, że jest to także moment dojrzewania nowoczesnego kapitalizmu oraz – z jednej strony – powstania idei państw narodowych, a z drugiej – początków globalizacji. Wszystkie kolejne przemiany w jej obrębie, dokonywane zwłaszcza w awangardzie i współczesności, bazują na rekonfiguracji tej pierwotnej koncepcji. To, co rozumiemy w danym momencie jako sztukę, wiąże się z konkretnymi, wyrastającymi z okoliczności historycznych i społecznych, zmiennymi sposobami doświadczenia<sup>7</sup>. Podążając za myślą Jacques’a Rancière’a, sztuka to założenie, które sprawia, że obiekty, które w innych okolicznościach pełniłyby odmienne funkcje, stają się widoczne – decyduje o tym konkretny podział przestrzeni prezentacji<sup>8</sup>. Proponowany przeze mnie termin „Muzeum” pomaga odróżnić dociekania zakorzenione w ideologicznej definicji pola sztuki od refleksji nad pojęciem sztuki rozumianym ponadhistorycznie. Wiąże się on z centralnym aparatem instytucjonalnym włączającym artefakty w obieg świata sztuki, a więc gwarantującym ich widoczność.

Muzeum to uwarunkowany historycznie i geograficznie system reprezentujący ogół zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieła i jej twórców, języki interpretacji i reprezentacji, odbiorców, instytucje i zawiązujące się pomiędzy nimi relacje. Muzeum jako ideologia, poprzez interpelację, odpowiada za upodmiotowienie wspomnianych zjawisk w ramach systemu. Jest zdecentralizowanym, wielopoziomowym aparatem władzy sprawowanej w obrębie swoich nieustająco zmieniających się granic. Ze względu na brak jednoznacznego centrum oraz brak ograniczeń i barier możemy uznać, że ta definicja Muzeum jest bliska koncepcji Imperium Michaela Hardta i Antonio Negriego, przeniesionej w obręb funkcjonowania świata sztuki<sup>9</sup>. W warunkach współczesności Muzeum funkcjonuje, podobnie jak Imperium, jako aparat globalny, hegemonicznie inkorporując w swoje ramy wszystkie pożądane przez siebie praktyki, jednostki i artefakty. Muzeum ma moc nazywania, a więc sprawuje władzę nad procesem upodmiotowienia. To ono decyduje, co zostanie włączone w jego strukturę, a przy tym sprawia wrażenie, jak gdyby posiadało wiedzę o tym, czego pragnie włączany podmiot. Tym pragnieniem jest zbliżenie się do artystycznego jądra systemu, natomiast Muzeum stara się przedmiot tego pragnienia odpowiednio regulować.

---

w 1779, Uffizi we Florencji ok. 1789. Udostępnienie zbiorów francuskich w Luwrze w czasie trwania Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1793) stanowi w tym pochodzie ważny punkt odniesienia z uwagi na polityczny, republikański kontekst. Zob. *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th-Century Europe*, ed. Carole Paul, Los Angeles 2012.

7 Zob. J. Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, New York-London, 2019, s. IX–XII.

8 Tenże, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 24.

9 M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, przeł. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, Warszawa 2011.

W centrum sytuuje się niemożliwa do precyzyjnego uchwycenia idea sztuki – niemożliwa do ostatecznego zdefiniowana, a więc podatna na przekształcanie i ciągły proces interpretacji. To ona staje się warunkiem wszystkich przeprowadzanych przez Muzeum operacji ideologicznych. To rodzaj czarnej dziury, która siłą swojej grawitacji przyciąga do siebie upodmiotowione, choć wyalienowane jednostki i praktyki. Włączenie przez Muzeum w obręb dyskursu wydaje się obietnicą zbliżenia do tego centrum.

Muzeum jako aparat ideologiczny dążący do utrzymania rozproszony władzy jest współcześnie ściśle powiązane z hegemoniczną pozycją globalnego kapitalizmu. Ta trywialna konstatacja o włączeniu w ekonomiczny i polityczny system ideologiczny ma jednak łatwe do codziennego zignorowania konsekwencje dla w zasadzie wszystkich przejawów aktywności na tym polu. Warunkuje codzienność, hierarchizację i wartościowanie, reguluje języki, determinuje ich słyszalność i widzialność, ale i moderuje gesty oporu. Współczesne zwyczajowe utożsamienie świata sztuki z rynkiem sztuki (a tym samym z jednym z najbardziej patologicznych przejawów funkcjonowania globalnego rynku) jest tego procesu doskonałym symptomem. Strategie antykapitalistyczne, które pojawiają się w obrębie współczesnego Muzeum, są skazane na funkcjonowanie w paradygmacie wyznaczonym już przez hegemoniczną pozycję euroatlantyckiego kapitalizmu.

Każda dyskusja nad hierarchicznym i nierównym podziałem ról w obrębie świata sztuki, a więc i debata kwestionująca strukturę wyznaczającą pozycje w centrum i na peryferiach, powinna starać się dotrzeć do źródła procesów. Proponuję więc poniższy, z pewnością fragmentaryczny zestaw cech globalnego Muzeum, który pomoże lepiej zrozumieć jego stopniową ewolucję.

- a. Muzeum jest zjawiskiem uwarunkowanym historycznie. Historyczność decyduje więc o ciągłej fluktuacji jego tożsamości, podlegającej ciągłej renegocjacji i translacji w nowe warunki ekonomiczne, polityczne i społeczne. W największym uproszczeniu jego idea krystalizuje się u zarania nowożytności, by dojrzałą formę przyjąć w oświeceniu. Symbolicznym momentem dla tego procesu jest otwarcie w Luwrze królewskich kolekcji dla przedstawicieli wszystkich stanów w czasie rewolucji francuskiej, a także przekształcenie akademii artystycznych o jednoznacznie autorytarnym charakterze w nowoczesne szkoły<sup>10</sup>. Powstanie pierwszych instytucji stopniowo rodzi dyskursy wokół sztuki – rodzi się nowoczesna

---

10 Proces zmian w obrębie szkolnictwa artystycznego trwał dłużej i choć rewolucja francuska przyniosła redefinicję modelu funkcjonowania akademii, prawdziwie

akademicka historia sztuki oraz estetyka. Muzeum po raz pierwszy tak radykalnie separuje sztukę zamieszkującą teraz w jego wnętrzu od tego, co pozostaje na zewnątrz. Historia sztuki, w geście estetyzacji, niejako anachronicznie „nazywa” wybrane obiekty „sztuką”, odzierając je z ich pierwotnych funkcji. Boris Groys twierdzi jeszcze bardziej radykalnie, że od czasów rewolucji francuskiej sztuka była traktowana jako zdefunkcjonalizowany i wystawiony na widok publiczny trup przeszłej rzeczywistości (rewolucja zamieniła obiekty użytkowe ancien régime’u w sztukę pozbawioną jakiejkolwiek funkcji)<sup>11</sup>. Wreszcie, co wydaje się symptomatyczne – moment powstania Muzeum zbiega się z początkiem sekularyzacji społeczeństw Europy Zachodniej<sup>12</sup>.

b. Muzeum jako zjawisko uwarunkowane historycznie podlega nieustającym metamorfozom, wśród których za punkty zwrotne uznać można między innymi kryzys paryskiego Salonu u schyłku XIX stulecia, historyczne awangardy, przeniesienie centrum z Europy do Stanów Zjednoczonych w okresie II wojny światowej czy dominację sektora prywatnego od II połowy XX wieku. Nowe okoliczności – bez względu na to, czy polityczne, społeczne czy estetyczne – prowokują reakcje ze strony instytucji sztuki, które adaptują swój język do zmienionych reguł gry.

c. Muzeum powstaje w określonym miejscu geograficznym – Europie Zachodniej, przeżywającej w owym momencie stopniową tendencję do odchodzenia od absolutyzmu. Dzięki instytucjonalnej i hegemonicznej tendencji estetyki i historii sztuki stopniowo kolonizuje inne ośrodki, na które Europa wpływa kulturowo i politycznie.

d. Muzeum rozwija się więc w ośrodkach stopniowo zyskujących przewagę ekonomiczną i dominację kulturową. XIX wiek jest historycznym momentem przełomu układu sił ekonomicznych na korzyść Europy i atlantyckiego systemu produkcyjno-handlowego oraz okresem przyspieszającej kolonizacji<sup>13</sup>. Muzeum dojrze-

---

spektakularne przemiany w instytucjonalnych sposobach nauczania przyniosł dopiero dojrzały modernizm w wieku XX.

- 11 B. Groys, *On Art Activism*, w: tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017, s. 47–49. Tekst dostępny także: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [dostęp: 28.12.2022].
- 12 O relacji pomiędzy powstaniem nowoczesnego pojęcia sztuki a procesami sekularyzacji pisał m.in.: H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010. Zob. także: J. Dehail, *Secular Objects and Bodily Affects in the Museum*, w: *Secular Bodies, Affects and Emotions. European Configurations*, red. M. Scheer, N. Fadil, B. Schepern Johansen, Bloomsbury 2019, s. 61–74.
- 13 Więcej na temat punktów reorientacji w historii globalnej ekonomii w: K. Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017.

*Muzeum to uwarunkowany historycznie i geograficznie system reprezentujący ogół zjawisk i stosunków w obrębie świata sztuki: dzieła i jej twórców, języki interpretacji i reprezentacji, odbiorców, instytucjei zawiązujące się pomiędzy nimi relacje. Muzeum jako ideologia, poprzez interpelację, odpowiada za upodmiotowienie wspomnianych zjawisk w ramach systemu. Jest zdecentralizowanym, wielopoziomym aparatem władzy sprawowanej w obrębie swoich nieustająco zmieniających się granic.*

wa więc wraz z przyspieszeniem euroatlantyckiego kapitalizmu, a jego funkcjonowanie i sposoby hierarchizacji ściśle związane są ze spekulatywnym, finansowym modelem funkcjonowania systemu ekonomicznego.

e. Muzeum cechuje tendencja do hegemonii i ekspansji (kolonizacji). Produkowane przez nie definicje sztuki, mimo swego uwarunkowania historycznego i europejskiej genezy, roszczą sobie zwykle prawo do uniwersalizmu – dlatego Muzeum tak łatwo systematycznie zawłaszcza wytwory odmiennych regionów świata i odmiennych czasowości.

f. Muzeum rozwija się wraz z ideą państwa narodowego, którego kryzys u schyłku XX wieku wpływa także na funkcjonowanie świata sztuki. Muzeum łączy jednoczesność funkcjonowania wymiaru globalnego (uniwersalistycznego) z lokalnym, partykularnym (czego doskonałym przykładem może być trwanie tradycji pawilonów narodowych w ramach międzynarodowego przedsięwzięcia wystawienniczego, jakim jest weneckie biennale).

g. Początek Muzeum wiąże się z określoną klasą (arystokracją i burżuazją), która sprawuje kontrolę nad jego dyskursami i systemem hierarchizacji i wartościowania. Gest estetyzacji i defunkcjonalizacji obiektów jest dla niej narzędziem neutralizacji wrogich jej porządków politycznych. Mimo stopniowego otwierania Muzeum dla przedstawicieli najniższych klas czy marginalizowanych grup najistotniejsze ośrodki władzy pozostają w rękach najbogatszych i najbardziej wpływowych podmiotów.

h. Muzeum stworzyli mężczyźni.

i. Muzeum eksploatuje i mitologizuje twórczy potencjał jednostki – bazuje na antagonizacji i konkurencyjności, przenosząc je później na inne, wyższe poziomy (grup, instytucji, ośrodków).

j. Jego powstaniu towarzyszy powstanie instytucji zabezpieczających jego interes. Obok muzeów powstają związki artystyczne (np. niemieckie Kunstvereine), specjalizujące się w dziełach sztuki domy aukcyjne, publiczne instytucje muzealne, prywatne galerie, biennale etc.

k. Muzeum istnieje jako struktura hierarchiczna wyznaczająca ciągle zmienne systemy wartościowania. Bez względu jednak na metody ewaluacji oraz zachodzące w jego obrębie procesy demokratyzacji, zachowuje ono warunkowaną rynkiem i kapitałem symbolicznym tendencję do hierarchizowania podmiotów. Polityka Muzeum opiera się w znacznej mierze na produkcji niedoboru (regulacji nadprodukcji artystycznej prowadzonej właśnie poprzez zachowywanie określonych hierarchii i wartości). Zjawisko to sprawia, jak przekonywali niedawno Nika Dubrovsky i David Graeber,



że „nawet najbardziej szczerze radykalnie antykapitalistyczni krytycy, kuratorzy i galerzyści wyznaczają granice dla możliwości, by każdy mógł stać się artystą, nawet w najszerszym znaczeniu tego słowa. Świat sztuki pozostaje w przytłaczającej większości światem heroicznych jednostek, nawet jeśli próbuje odzwierciedlać postulatory grup i kolektywów i nawet jeśli deklarowanym celem tych kolektywów było unicestwienie podziału między sztuką i życiem”<sup>14</sup>.

l. Wraz z postępującą globalizacją i rozprzestrzenianiem się tendencji liberalnych w obrębie Muzeum pojawiają się procesy przynajmniej deklaratywnej demokratyzacji, zachodzące jednak przy ciągłym zachowaniu silnego rdzenia władzy. Muzeum składa uniwersalną, demokratyczną obietnicę partycypacji, dbając jednocześnie, by jego rdzeń zachował ściśle hierarchiczny, oparty na jednostkach charakter.

m. Muzeum opiera się na fetyszyzacji artefaktów jako towarów. Wraz z radykalnym przyspieszeniem kapitalizmu oraz kryzysem publicznego systemu wsparcia kultury dokonuje się przyspieszenie spekulacyjnego charakteru rynku sztuki.

n. Walutą Muzeum jest kapitał symboliczny, rozumiany jako prestiż jednostek i instytucji, który nie zawsze związany jest z merkantylną wartością artefaktów. Najniższą klasą w porządku świata sztuki jest zdefiniowana przez Gregory’ego Sholette’a ciemna materia, która zapewnia Muzeum sprawne funkcjonowanie<sup>15</sup>.

o. W czasach dominacji porządku liberalnego olbrzymi odsetek działań artystycznych deklaratywnie izoluje się od porządku politycznego, przyjmuje pozycję neutralną. Działania radykalne natomiast zostają stopniowo neutralizowane i instytucjonalizowane.

Muzeum jest więc strukturą, w obrębie której wybrzmiewają języki sztuki produkowane między innymi przez: artystki i artystów, ich dzieła, muzea, galerie, szkoły artystyczne, lokalne i globalne biennale, wydawnictwa i fundacje zarówno w obrębie sektora publicznego, jak i prywatnego, krytyczki i krytyków, kuratorki i kuratorów, estetyków, filozofów sztuki

---

14 N. Dubrovsky, D. Graeber, *Another Art World, Part 1: Art Communism and Artificial Scarcity*, „e-flux Journal” 2019, 102: <https://www.e-flux.com/journal/102/284624/another-art-world-part-1-art-communism-and-artificial-scarcity/>, [dostęp: 9.11.2019].

15 Zdaniem Gregory’ego Scholette’a, na ciemną materię świata sztuki składają się artystki i artyści, którzy przegrali w wyścigu o instytucjonalną widoczność. Obecność tych niewidzialnych aktywności umożliwia jednak konstruowanie hierarchicznych relacji w oficjalnym polu sztuki. Zob. G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London-New York 2011.

czy edukatorów. Każde z ogniw tej ideologicznej struktury gwarantuje jego funkcjonowanie i ciągły rozrost.

Muzeum jest dla tych języków jedynym globalnym systemem reprezentacji, a więc i dystrybucji instytucjonalnej widoczności. Dlatego też każdy, kto pragnie być usłyszany (zobaczony), nawet najbardziej radykalny jego kontestator, skazany jest na poruszanie się w jego obrębie.

Podmioty władzy w obrębie Muzeum reprezentują pełny obraz polityczny i społeczny, począwszy od najbardziej rewolucyjnych i radykalnie demokratycznych, po najzatarwadziałej konserwatywne – z tą różnicą, że podmioty o ściśle konserwatywnej perspektywie wierzą, iż zajmują pozycję poza ideologią, w czystej przestrzeni, z której dokonywać mogą moralnych osądów. Jak zauważył Althusser, „to, co w rzeczywistości dzieje się w ideologii, wydaje się działać poza nią: jednym z rezultatów ideologii jest praktyczne zanegowanie ideologicznego charakteru ideologii przez ideologię: ideologia nigdy nie mówi «jestem ideologiczna»”<sup>16</sup>. Podmioty Muzeum mogą opowiadać/pokazywać zarówno wizje nagłej przemiany, emancypacji i partycypacji, jak i snuć marzenia o utraconej (choć nigdy nieistniejącej) przeszłości. Dopóki jednak generują swoje dyskursy w paradygmacie hierarchii i fetyszyzacji rynkowej, generują je w obrębie Muzeum, które obciąża je swoim ładunkiem ideologicznym.

Czy istnieje aktywność artystyczna poza Muzeum? Tak. To ogół zjawisk często określanych jako peryferyjne, bez względu na to, czy peryferyjność tę wyznacza geograficzny dystans od światowych centrów artystycznych, pochodzenie etniczne bądź klasowe twórczyni lub twórcy czy niszowy zestaw środków technologicznych bądź formalnych, w ramach których podejmuje się aktywność. Jednak to Muzeum składa obietnicę jej upodmiotowienia i uczynienia widzialną – dlatego też każdy z nas tak chętnie przychodzi do jego gmachu. Dominacja kulturowa regionu euroatlantyckiego od przynajmniej połowy XIX stulecia zagwarantowała zachodniej koncepcji sztuki hegemonię, w obrębie której kolonizowane regiony mogą tylko prowadzić systematyczną asymilację. Proces ten szcze-

---

16 L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, cyt. za: [http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki\\_on-line/?id=888](http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888) (dostęp: 13.11.2019). Wyraznym symptomem tej tendencji na polskim podwórku jest upubliczniony program merytoryczny i organizacyjny CSW Zamek Ujazdowski, przygotowany przez dyrektora Piotra Bernatowicza. Deklaruje on w nim czystość ideologiczną – wolność przed zideologizowaniem rozumianym, jak sam pisze, jako „mechanizm myślenia oderwany od rzeczywistości”. Takie tropienie „ideologii” z domniemanej perspektywy ideologicznej wolności pozostaje nie tylko rozbrajająco naiwne, lecz nakłada na nas obowiązek jeszcze bardziej wzmoczonej czujności krytycznej; [http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program\\_merytoryczny\\_i\\_organizacyjny\\_csw\\_-\\_zu\\_na\\_2020-2026\\_z\\_akceptacja\\_Ministra.pdf](http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/ogloszenia/2019/Program_merytoryczny_i_organizacyjny_csw_-_zu_na_2020-2026_z_akceptacja_Ministra.pdf) [dostęp: 13.11.2019].

gólnie wyraźnie widoczny był po upadku żelaznej kurtyny czy rozpadzie reżimów kolonialnych. Nowi aktorzy wchodzący na scenę sztuki poszukują mechanizmów jednocześnie czytelnych globalnie i zachowujących lokalną partykularność. Proces asymilacji tego, co radykalnie odmienne, trwa bowiem dłużej i jest zdecydowanie bardziej skomplikowany.

Każde działanie podejmowane w dystansie od centrum może być potencjalnie włączone w obręb Muzeum, ale niesie w tym samym momencie możliwość zmiany jego kształtu, nawet jeśli nieznacznej lub długofalowo nieistotnej. Aktywność poza ośrodkami dominujących dyskursów może stać się laboratorium nowych możliwości i form współpracy. Ich intensyfikacja prowadzić może do systematycznego przekształcania Muzeum i rozluźniania hierarchii. Nie sposób wyobrazić sobie jednak takiej zmiany, która nie towarzyszyłaby zmianom o charakterze społecznym i politycznym, nawet jeśli dotychczasowe próby inkluzywnej reorganizacji przestrzeni sztuki okazywały się krótkotrwałe, a czasem pozorne. Być może, jak przekonują Hardt i Negri<sup>17</sup>, istnieje szansa powołania nowego Zgromadzenia, opartego na radykalnej wielości znoszącej hegemonię i proponującej w zamian kooperacyjne relacje w obrębie życia społecznego i kulturalnego. Czy zbierze się ono jednak wokół „sztuki”? Podejmowane na wielu forach dyskusje na temat zjawisk peryferyjnych, ciągły proces emancypacji tych, którzy z Muzeum byli dotychczas wykluczeni, debaty inicjowane w kontekście wydarzeń takich, jak kuratorowane przez indonezyjską Ruangrupę Documenta 15, wytwarzają realne szczeliny w trzeszczącym gmachu<sup>18</sup>. Nie sposób stwierdzić ich trwałości, jednak świadomość, że Muzeum powstało w wyniku konkretnych przemian historycznych, gwarantuje, że jest konglomeratem instytucji, które podlegać mogą ciągłej rekonfiguracji.

Sam proces emancypacji wykluczonych zjawisk nie rozwiązuje problemu hegemonii instytucjonalnej. Musimy mieć świadomość, że procesy upodmiotowienia, jakkolwiek pożądane w obrębie instytucji Muzeum, ciągle mogą replikować elitarne hierarchie, a tym samym prowadzić do dalszych wykluczeń. Nie każda zmiana pochodząca z peryferii jest z definicji zmianą pożądaną, podobnie jak nie każda decyzja podejmowana z pozycji centrum jest decyzją błędną. Nie sposób myśleć o polu sztuki jako przestrzeni wyzbytej agonicznej dynamiki, wyzutej z napięć i konfliktów. Nie istnieje również świat pełnej i egalitarnej widoczności. Im bardziej jednak procedury jej regulowania będą się rozpraszać,

---

17 M. Hardt, A. Negri, *Assembly*, Oxford 2017.

18 Mi You, *What Politics? What Aesthetics?: Reflections on documenta fifteen*, „e-flux Journal”, 131, listopad 2022, <https://www.e-flux.com/journal/131/501112/what-politics-what-aesthetics-reflections-on-documenta-fifteen/> [dostęp: 19.06.2023].

tym mniej dominujące będą centra. Procesy rozszerzania widoczności dotyczyć muszą wszystkich instytucji artystycznych – twórczych, wystawienniczych, ale i badawczych oraz teoretycznych. To ostatecznie instytucje niosą ciężar kolektywnych wysiłków w obrębie sztuk wizualnych<sup>19</sup>. Ponieważ warunki dominacji ciągle się zmieniają, również procesy systematycznej krytyki instytucjonalnej muszą się adaptować do realiów współczesności. Fale krytyki instytucjonalnej od lat 70. XX wieku same systematycznie się instytucjonalizowały, by stać się w końcu kolejnym narzędziem ewaluacji praktyk artystycznych. Staje się jasne, że nie tylko instytucje muszą być poddawane krytyce, lecz także same strategie krytyki. Stawką takiej mechaniki krytycznej (lub „metakrytycznej”, która przyjmuje w ostatnim czasie formy *instituent practices*<sup>20</sup>), jest pluralizm, który ciągle czeka na realizację, pozostając nieustająco w sferze teoretycznych hipotez i deklaracji często niepopartych realnymi działaniami. Należy jednak mieć się na baczności: współczesny polski kontekst instytucjonalno-polityczny pokazuje, że renegocjacja modelu funkcjonowania obiektów eksponujących sztukę współczesną może przyjąć charakter kontrrewolucyjny, oparty na resentymencie i brutalnym zawłaszczeniu. Fakt ten nie może przesłonić potrzeby ciągłej renegocjacji aktualnych globalnych hierarchii. Ich efekty wciąż jednak trudne są do przewidzenia.

---

19 Zob. Tal Beery, *Instituent Practices: Art After (Public) Institutions*, „Temporary Art Review” 2018, January 2, <https://temporaryartreview.com/instituent-practices-art-after-public-institutions/>.

20 Termin ten wprowadził Gerald Raunig w *Flatness Rules: Instituent Practices and Institutions of the Common in a Flat World*, w: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Amsterdam 2013, definiując go jako „aktualizację przeszłości w teraźniejszym stawianiu się”.

## Bibliografia

- Althusser L., *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, przeł. A. Staroń, Paryż 1976 ([http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki\\_on-line/?id=888](http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888) [dostęp: 13.11.2019]).
- Althusser L., *W imię Marksa*, przeł. M. Herer, Warszawa 2009.
- Beery T., *Instituent Practices: Art After (Public) Institutions*, „Temporary Art Review” 2018, January 2, <https://temporaryartreview.com/instituent-practices-art-after-public-institutions/>.
- Dehail J., *Secular Objects and Bodily Affects in the Museum*, [w:] *Secular Bodies, Affects and Emotions. European Configurations*, red. M. Scheer, N. Fadil, B. Schepelern Johansen, Bloomsbury 2019, s. 61–74.
- Dubrovsky N., Graeber D., *Another Art World, Part 1: Art Communism and Artificial Scarcity*, „e-flux Journal” 2019, 102: <https://www.e-flux.com/journal/102/284624/another-art-world-part-1-art-communism-and-artificial-scarcity/> [dostęp: 9.11.2022].
- Groys B., *On Art Activism*, w: tegoż, *In the Flow*, New York-London 2017, s. 47–49. Tekst dostępny także: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/> [dostęp: 28.12.2022].
- Hardt M., Negri A., *Assembly*, Oxford 2017.
- Hardt M., Negri A., *Imperium*, przeł. A. Kołbaniuk, S. Ślusarski, Warszawa 2011.
- Rancière J., *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, New York-London, 2019.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyła, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Raunig G., *Flatness Rules: Instituent Practices and Institutions of the Common in a Flat World*, w: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Amsterdam 2013.
- Mi You, *What Politics? What Aesthetics?: Reflections on documenta fifteen*, „e\_flux Journal”, 131, listopad 2022, [https://www.e\\_flux.com/journal/131/501112/what\\_politics\\_what\\_aesthetics\\_reflections\\_on\\_documenta\\_fifteen/](https://www.e_flux.com/journal/131/501112/what_politics_what_aesthetics_reflections_on_documenta_fifteen/) [dostęp 19.06.2023].
- Zawada M., *Języki sztuki i globalne Muzeum*, „Zeszyty Malarstwa” 13: 2019,

### Abstrakt:

Tekst podejmuje próbę diagnozy regulujących widzialność hierarchicznych stosunków w obrębie instytucji sztuk wizualnych. Mimo procesów zwiększających deklaracyjną inkluzywność instytucji artystycznych, nazywanych przez autora globalnym Muzeum, realia obiegu sztuki pozostają uwarunkowane przez relacje wobec hegemonicznych podmiotów. Posiłkując się koncepcją aparatów ideologicznych państwa, autor traktuje instytucjonalny obieg sztuki jako złożony, uwarunkowany historycznie i społecznie system. Osadzenie w kontekście historycznym pozwala na lepsze zrozumienie procesów kształtowania się podziału na centrum i peryferie w obrębie zglobalizowanego świata sztuki. Artykuł zadaje także pytanie o możliwe scenariusze wyjścia poza zamknięty obieg hierarchicznych relacji regulujących to, kto w obrębie instytucjonalnym staje się widoczny, a kto pozostanie zmarginalizowany.

---

### Słowa kluczowe:

**globalne Muzeum, instytucje, świat sztuki, hierarchia, hegemonia, ideologia, aparaty ideologiczne państwa, centrum i peryferie, wykluczenie, widoczność, instituent practice**

---

### Michał Zawada

Ur. w 1985 roku w Krakowie. W latach 2004–2009 studiował historię sztuki na UJ, a w 2005–2010 malarstwo w ASP w Krakowie w pracowni prof. A. Bednarczyka. W 2013 otrzymał stopień doktora sztuki, a w 2020 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Od 2012 roku zatrudniony jest w VI Pracowni Malarstwa prof. A. Bednarczyka. Laureat Stypendium Republiki Austriackiej (Akademie der bildenden Künste Wien, 2014–2015). Od 2016 do 2019 pełnił funkcję prodziekana Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. Autor dziesięciu wystaw indywidualnych, brał udział w kilkudziesięciu pokazach zbiorowych w Polsce i za granicą.

ORCID: 0000-0002-9308-7357