

Muzealny hacking, causa locuta

Magdalena Radomska

Akcja autorstwa Tamása Szentjóbeygo (Budapeszt, 25.10.2010.)

[s. 100, 105]

Dan Perjovschi, rysunki (2010)

[s. 107]



Artykuł ten powstał jako rezultat mojej korespondencji z tymi, którzy zdecydowali się podpisać zainicjowaną przeze mnie petycję 20 października 2010 roku zaadresowaną do Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Rady Powierniczej Muzeum Narodowego w Warszawie. Wszystkie cytowane za zgodą autorów wypowiedzi, nie opatrzone przypisami, pochodzą z korespondencji e-mailowej, podobnie jak rysunki, które w ramach komentarza przysłał mi Dan Perjovschi. Intencją tego artykułu było oddanie pojęcia „muzeum krytycznego” do debaty tym, którzy jego ideę wsparli. Petycję tę poparło ponad 400 osób – wiele wybitnych osobistości w dziedzinie kultury. Redakcji „Czasu Kultury” i wszystkim, którzy zaangażowali się w tę sprawę, szczególnie tym, którzy wraz ze mną sygnowali petycję, bardzo dziękuję.

Petycja do dziś pozostała bez odpowiedzi.

Twórca Facebooka, bohater filmu „Social Network”, Mark Zuckerberg w jednym z wywiadów odniósł się polemicznie do definicji słowa „hacking”. Według Zuckerberga, hackowanie to nie „dostawanie się do” czy „włamywanie” – chodzi o to, by nie obawiać się łamania rzeczy w celu ich naprawienia¹.

Tak rozumiany hacking zdaje się odpowiadać istocie „muzeum krytycznego”, idei, która pojawiła się w strategii rozwojowej Muzeum Narodowego w Warszawie – dokumencie autorstwa dyrektora muzeum, profesora Piotra Piotrowskiego. Ponieważ projekt, decyzją Rady Powierniczej Muzeum, został odrzucony – dyrektor muzeum podał się do dymisji, wydając oświadczenie, w którym wskazuje na fakt, iż nie zna przyczyn odrzucenia projektu, gdyż na posiedzenie Rady, na którym decyzja zapadła, nie został zaproszony².

Dymisja Piotra Piotrowskiego jawi się jednak nie jako odstępianie od idei „muzeum krytycznego”, lecz jej konsekwencja. „Muzeum krytyczne” bowiem to nie jakaś nowa struktura, w której kluczem jest „dostęp” – jest raczej gestem wbrew strukturze, który możliwy jest od wewnątrz lub z zewnątrz – ruchem wobec struktury jako takiej. Wiele firm zatrudnia hackerów mających za zadanie wyłapać błędy systemu, ale aby to uczynić, nie mogą oni ulec magii jego spójności. Trudno sobie wyobrazić, że firmy te poczułyby się urażone krytyczną postawą hackerów lub by ci ostatni zdecydowali się pracować pełni ufności wobec systemu. Muzealne hackowanie to proces – nieustająca czujność wobec niebezpiecznej krystalizacji znaczeń, które „muzeum krytyczne” oddaje agorze („agorafilia” to pojęcie stosowane przez profesora Piotrowskiego w jego najnowszej książce pod tymże tytułem), by powstawały w procesie debaty publicznej.

Ten gest – oddania znaczeń społeczeństwu, poddania pod dyskusję – zyskuje na znaczeniu, gdy powstaje w ramach instytucji publicznej, utrzymywanej z podatków. Gdy dodatkowo jest nią Muzeum Narodowe – centralnym znaczeniem, o którego dekrystalizację batalia się toczy, jest pojęcie narodu. Taki status miała wystawa „Ars Homo Erotica”, której kurator Paweł Leszkowicz nie tylko wprowadził do muzeum sztukę homoerotyczną, ale także wydobyl ją z muzealnej kolekcji, dezautomatyzując tym samym samo pojęcie narodu i odbierając mu jednowymiarowość.

Gest ten – włączenia mniejszości (?) homoseksualnej w pojęcie narodu – zdaje się niezwykłym wyzwaniem. W Polsce, tak jak w wielu krajach Europy, trudno definiować naród z dala od pojęcia nacjonalizmu, a to – zdaniem Slavoj Žižka – konstruowane jest na podstawie koniecznego wykluczenia mniejszości zajmujących się kradzieżą *jouissance*³. Wystawa Leszkowicza była w tej perspektywie wyjątkowa – w pierwszym oglądzie pozbawiona ostrego potencjału krytycznego w postaci oskarżycielskiego wyzwania rzuconego społeczeństwu polskiemu, wręcz przeciwnie: w wymiarze edukacyjnym otwarta na dialog. Jak trafnie wskazała na to Izabela Kowalczyk, podczas dyskusji towarzyszącej otwarciu wystawy w Muzeum Narodowym – odległa od dyskursu lewicowego, operująca raczej estetyką neoliberalizmu. Klucz doboru prac i ekspozycji był wyraźnie estetyczny, wydźwięk niestety liryczny. Ten jednak właśnie gest kuratora pozwolił mu na wyjątkową „operację kradzieży rozkoszy”. Leszkowicz nie pozwolił na zawłaszczenie wystawy przez dyskurs nacjonalistyczny, uchylając się kalkom pojęciowym, w które ten tradycyjnie wpisuje obrazy homoerotyczne skupione wokół rozkoszy rozpasania seksualnego. „Ars Homo Erotica” jednak pozostawiła to miejsce orgii estetycznej, erotyczność defi-

niując raczej jako bliskość i zażyłość emocjonalną – w kategoriach, które w ramach dyskursu nacjonalistycznego nie podlegają wyparciu. Stąd wyjątkowa krytyczność wystawy, która ucieka kategoriom analitycznym na podporządkowaniu tego dyskursu, stąd także relatywnie niewielki skandal, który wywołała. Leszkowicz wykonał analogiczne operacje na kolekcji Muzeum Narodowego i języku narodu – odniósł się do obrazów i pojęć już tam obecnych – takich, których nie sposób wyprzeć bez konieczności przededefiniowania własnej tożsamości. Siłą krytyczności propozycji Leszkowicza było zatem to, że nie podporządkował się on językowi, w odniesieniu do którego tworzył wystawę, nawet w postaci prostej negacji.

Sam kurator wystawy określa „muzeum krytyczne” jako takie, które nie ma sztywnych granic między stałą kolekcją a zbiorami w magazynach, pomiędzy instytucją muzealną a otaczającą rzeczywistością pozaartystyczną, pomiędzy sztuką a kulturą wizualną, ale także takie, którego kolekcja jest traktowana jako wystawa czasowa, nieustannie zmieniana i problematyzowana, i gdzie wciąż poszerza się rozumienie sztuki, szukanie jej miejsca w szerszej kulturze. Jest to również muzeum, które poszukuje nowych, demokratycznych sposobów zarządzania, nie opartych na scentralizowanej władzy dyrektora. Wydaje się, że to właśnie definiowanie muzeum jako części agory, na agorze, w relacji do innych jej części pozwala na realizację kryteriów stworzonych przez Leszkowicza.

Siła „muzeum krytycznego” tkwi w tym, że powtarza ono w gruncie rzeczy mechanizm sztuki krytycznej odmawiającej uznania znaczeń w obszarze społeczno-kulturalnym za uzgodnione. Nie oznacza to jednak bynajmniej ukierunkowania na sztukę współczesną. Przeciwnie – jest pobudzeniem kontekstu także i sztuki dawnej, której instytucja muzeum odebrała jej

potencjał, włączając w dyskurs, służący legitymizacji muzeum jako instytucji. „Muzeum krytyczne” zatem szanuje tradycję w sposób, który André Gide definiuje w „Fałszerzach”, określając tradycję jako przełamywanie horyzontów poprzedniej epoki z taką samą odwagą, z jaką robili to nasi przodkowie.

Wydaje się, iż niezwykle istotnym zagadnieniem, o które toczyła się batalia konserwatywnych historyków sztuki, jest status sztuki dawnej w muzeum, które definiuje się jako krytyczne. Piotrowski zdecydował się na przedsięwzięcie „Interwencji” – zabieg konfrontowania w przestrzeni galerii muzeum dzieł sztuki dawnej i tych współczesnych. Efektem są zestawienia, które nie tylko pozwalają percypować dzieła dawne w kontekście współczesnym, ale także pobudzają kontekst dzieł osiadłych już na dobre w kanonie. Forsowane dialogi, oparte często na podobieństwie motywu, funkcjonują jak krytyka ikonologicznej historii sztuki, praktykowanej z powodzeniem w światowych kolekcjach w odniesieniu szczególnie do sztuki dawnej. „Interwencje” to rodzaj autoagresji muzeum, gestu przeciwko znudzeniu koherencją własnej narracji. W dokumencie „Strategia działalności i rozwoju 2010–2020” ówczesny dyrektor muzeum, stwierdza: Chodzi o stworzenie wewnętrznego dialogu w samym Muzeum, z wytworzonym przez siebie kanonem i wizerunkiem, podjęcie dyskusji na temat roli muzeum wobec kanonu artystycznego i zastąpienie modelu „zamkniętego” (opartego o „arcydzieła”) modelem „otwartym” (opartym o dzieła nie-kanoniczne)⁴, i dalej: Choć w MNW nie ma wielu arcydzieł sztuki europejskiej, są w nim kanoniczne „arcydzieła” sztuki polskiej. To również powinno rodzić pytania o zasady i historyczne uwarunkowania przyjęcia takiego systemu⁵.

Symboliczny gest Piotrowskiego – hackingu instytucji muzeum – ma zwrot przeciwny do

gestu jego oponentów. Dyskurs przez nich konstruowany nie definiuje muzeum jako instytucji, lecz raczej organicznie, stąd grupa historyków sztuki i kuratorów rezygnuje ze swych funkcji, określając się mianem „muzealników”. Akcentuje ono organiczne związanie z muzeum, które dodatkowo jawi się jako naturalny organizm. Taka naturalizacja dyskursu muzeum sprzeczna jest z tym, w jaki sposób widzi je Piotrowski: jako element struktury edukacyjnej, politycznej, finansowej – składową systemu władzy. Ten, zdawałoby się, drobiazg – wspólny rdzeń słowny pojęć „muzeum” i „muzealnik” – wskazuje na muzealników jako elitarną grupę uprawnioną do tego, by być dysponentem kapitału symbolicznego muzeum. Wyklucza on nie tylko odwiedzających muzeum: podatników, członków demokratycznego społeczeństwa, naród, ale także środowisko zawodowe – historyków sztuki, krytyków i kuratorów. Akcenty te jednak muszą zostać przeniesione, by wyłonił się adekwatny obraz sporu wokół Muzeum Narodowego w Warszawie, który nie odbywa się przecież na linii uzurpator Piotrowski – muzealnicy. Dotyka on właśnie całego środowiska, w którym polaryzacja postaw przebiega na linii konserwacja znaczeń versus debata nad znaczeniami.

Szczególnym punktem oporu jest tu pojęcie narodu, które w historii kraju wystarczająco często było zagrożone z zewnątrz, by nie wykształciła się tradycja, by kwestionować jego konstrukcję i spójność. W szerszym wymiarze konflikt konserwacji znaczeń i debaty nad nimi dotyczy jednak struktury, w której funkcjonowała Polska jako część komunistycznej Europy. Schemat w wielu krajach zdaje się podobny – deklaratywnie apolitycznemu językowi znaczeń absolutnych przeciwstawia się silnie upolityczniony dyskurs kwestionujący silnie ich status.

„Muzeum krytyczne” zatem jest z definicji polityczne, gdyż definiuje demokrację według modelu skonceptualizowanego przez Chantal Mouffe i Ernesto Laclau na krótko przed upadkiem systemu komunistycznego w Europie. Stanowi polemikę z postpolityczną wizją przestrzeni społecznej i kultury, która operuje fałszywym poczuciem bezpieczeństwa, że najistotniejsze dla społeczeństwa znaczenia są nienegocjowalne i – tym samym – nietykalne. W istocie rzeczy jednak służą w ten sposób konserwującej je władzy i nie podlegają społecznej negocjacji. Negocjacja ta jednak – zdaniem autorów „radikalnej demokracji” – powinna przebiegać w konflikcie, gdyż tylko wtedy mamy pewność, że podmioty debaty są różnorodne⁶. Jako taka debata ta jest ze swej istoty polityczna. W takim sensie, jak pisze Alain Badiou – polityka jest procedurą prawdy⁷. Dlatego właśnie – paradoksalnie i wbrew oporowi środowisk postrzegających uniwersalizm jako odreagowanie totalitarnego upolitycznienia rzeczywistości w naszej części Europy – polityczne powraca⁸ (Mouffe), by ustanowić fundament europejskiej demokracji.

„Muzeum krytyczne” operuje taką optyką, która definiuje tożsamość „relacyjnie”⁹ – w konflikcie wobec innych elementów systemu znaczeniowego. Stąd „Interwencje” ostrzegające kanon przed krystalizacją tak długo, jak długo powstają nowe dzieła sztuki, które ingerują w znaczenie elementów już w system wpisanych.

Być może system tak funkcjonujący byłby uchyleniem paradoksu, który profesor Andrzej Turowski, autor historycznej rozprawy „Galeria przeciw Galerii” (do której w dokumencie programowym Piotrowski nawiązuje w podtytule „Muzeum vs. Muzeum”), definiuje jako krytykę systemu konieczną i niemożliwą zarazem w ramach tegoż systemu: nie chodzi o ostateczne rozbitcie instytucji, lecz krytycz-

ne podważenie systemu kultury, który instytucję galerii legitymował. A można było tego dokonać tylko przez galerię. Konsekwencją musiała być, tak popularna w czasach kontestacji, utopia „rewolucji permanentnej”. Wówczas jeszcze w to wierzyłem. Teraz mam wątpliwości. Jaka instytucja (w szczególności muzeum) taki dynamit mogłaby wytrzymać? A w zasadzie nigdy nie powinna wytrzymać. Szansą istnienia „instytucji krytycznej” jest radykalna krytyka własnej podstawy instytucjonalnej, to znaczy zanegowanie siebie, jako instytucji. To już nie jest problem dystansu krytycznego (obszaru, dyskursu, kontekstu), co samego istnienia instytucjonalnego. Zakwestionowanie bytu instytucjonalnego instytucji jest jej końcem¹⁰. W świetle jednak analizy Mouffe, szansą na uchylenie tak definiowanej niemożności w sytuacji demokratycznej byłoby zdefiniowanie i samego systemu kultury w sposób relacyjny jako pozostający w zasadniczym sporze z muzeum, rynkiem et cetera. Taka refleksja jest demokratyczną praktyką Turowskiego – warto przywołać tu choćby krytykę łódzkiego Muzeum Sztuki w ramach kapitalistycznej manufaktury, która w istocie jest krytyką systemu kultury. Piotrowski wskazuje na ten problem w programie muzeum warszawskiego, deklarując chęć wpisania muzeum w nurt nowej muzeologii: z jej analizą zarówno tradycji muzeum rozumianego jako instytucja odwróconej plecami wobec społecznych problemów, jak też stanowiącej część kultury konsumpcyjnej i rozrywkowej¹¹. Autor dokumentu wskazuje jednak na to, iż zasadniczą funkcją kreowanej przez niego jednostki stanie się istotny proces prowadzący od krytyki instytucji w kierunku stworzenia instytucji krytycznej¹².

Wystarczy przesunąć akcenty, by wskazać, że owa instytucjonalność muzeum także staje się problematyczna. Wprawdzie gwarantuje ją jeszcze siatka pojęciowa, jednak jako element



struktury rynkowej muzeum traci całkowicie swą instytucjonalność i staje się przedsiębiorstwem. Mechanizm wpływów jest tu jednak bardziej złożony. Rynek bowiem inwestuje w muzeum jako instytucję, ponieważ instytucjonalność muzeum dobrze się sprzedaje, dzieli ponadto strefę wpływów – i tym samym znaczeń – z sektorem państwowym, którego kontrakt z rynkiem zdaje się opierać na warunku spekulowania muzeum jako instytucją właśnie. Muzeum zatem, lawirując między strukturą państwową i rynkową, definiuje się jako instytucja, powołując kanon jako strażnika swej ra-

cji bytu. Z drugiej jednak strony, państwo i rynek dbają o takie warunki dla muzeum, by inna strategia nie mogła się mu opłacać. Kolejnym elementem struktury jest społeczeństwo demokratyczne, o którego kapryśne wybory zabiegają i państwo, i rynek, i muzeum, i które decyduje o polityczności całego układu, to jest o tej jego cesze, którą jest funkcjonowanie w relacji konfliktu wobec innych elementów.

Na zasadniczą konieczność rozróżnienia tego, co polityczne i grupy polityków wskazuje w wypowiedzi o muzeum krytycznym Luchezar +

Boyadjiev. Potencjał krytyczny muzeum, zdaniem bułgarskiego artysty, tkwi w tym, by traktowało pamięć jak przypadek kliniczny. Muzeum jest instytucją pamięci – pisze Boyadjiev – choroba (albo jej brak) uznana jest całkowicie w czasie teraźniejszym. Ten przypadek jest zawsze dostępny, dostępny jest zawsze PRZYPADEK, kiedykolwiek bierze się pod uwagę konkretne społeczeństwo (w przeciwnym przypadku żyjemy na cmentarzu lub w dyktaturze). Boyadjiev wskazuje na polityków jako grupę, dla której polityka tożsama jest z rynkiem: ci faceci mają agendę, która funkcjonuje jako środki produkcji [...] dla nich polityka to rodzaj biznesu, rodzaj inwestycji. Pamięć zatem, podążając za Boyadjieciem, jest lekarstwem, które przywraca zdrowie społeczeństwu, nigdy jednak – jak apeluje artysta – zdrowie stuprocentowe, które było domeną systemów totalitarnych. Boyadjiev pragnie zatem, by muzeum opierało się na dyskursie nie tyle wielkich narracji (jak określał je Foucault), ile pamięci, która jednak nie stworzy pointy w postaci kanonu czy krystalizacji znaczeń, lecz przyjmie formę procesu zdrowienia, nigdy nie dopełnionego, gdyż aktualizowanego przez „przypadek” bieżącego kontekstu. Artysta wskazuje więc innymi słowami na to, co Piotrowski zawarł w dokumencie w postaci postulatu, by muzeum było raczej forum niż mauzoleum¹³.

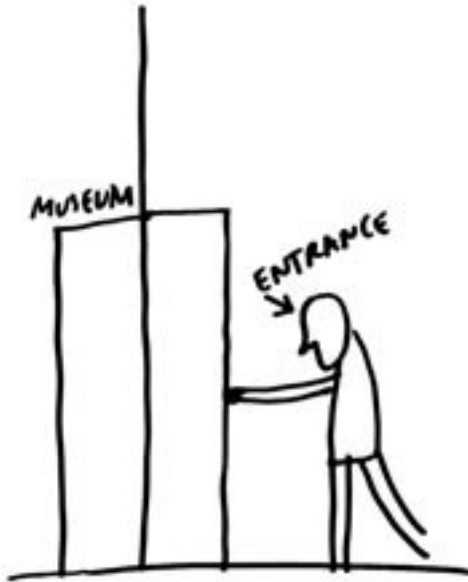
Podobnie o muzeum wypowiada się László Rajk, węgierski architekt, członek parlamentu z ramienia SzDSz, twórca węgierskiej wystawy w Oświęcimiu. Muzeum – pęknięcie otwarte na granicy przeszłości i teraźniejszości. To pęknięcie jest zawsze tworzone z perspektywy teraźniejszości [...] pokazuje odcisk teraźniejszości na przeszłości [...]. Dlatego idea muzeum dostarczającego continuum z przeszłością jest niewłaściwa. Muzeum jest nieprzerwanym przepływem¹⁴.

Artyści współcześni zdają sobie sprawę, iż

sztuka była tradycyjnie domeną rewolucji, ewolucja natomiast jest funkcją kanonu i narracji historyczno-artystycznej. Węgierski artysta Tamás Szentjóby, autor budapeszteńskiej manifestacji poparcia dla Piotra Piotrowskiego, definiuje mity, wobec których funkcjonuje muzeum: funkcją muzeum jako takiego w naszych czasach jest wymuszenie dominacji, to jest układu stagnacji, status quo istniejących mitów władzy, mianowicie Mitu Ewolucyjnego i Mitu Kreacjonistycznego. Szentjóby definiuje tym samym „muzeum krytyczne” jako: kreatywne, z definicji sztuczne, natychmiastowo demokratyczne, reprezentatywnie demokratyczne, subwersywne. Artysta świadomie wpisuje się w język – czyn, zdefiniowany przez Barthesa jako lewicowy. Szentjóby przepuszcza przez siebie, jak odbiornik, „muzeum krytyczne”, w wypowiedzi i akcji mówi raczej muzeum krytycznym niż o muzeum krytycznym.

Taką wypowiedź, wypowiedź drwała, który – za Barthes'em – mówi drzewem¹⁵, zamierzał także stworzyć Piotr Piotrowski. Zgodnie z kluczową dla dokumentu programową myślą zamierzał stworzyć instytucję obecną w kontekście historycznym i geograficznym. Piotrowski pisał o muzeum krytycznym w czasie (jeszcze) teraźniejszym, że inwestuje kapitał symboliczny w procesy budowy kultury intelektualnej, nastawia się na widzenie złożoności rzeczywistości, przeszłości i przyszłości¹⁶. Czas teraźniejszy, decyzją Rady Powierniczej, jest już historią. Piotr Piotrowski nie pełni już funkcji dyrektora muzeum, pisze za to książkę zatytułowaną „Muzeum Krytyczne”, której rozdział poświęcony będzie muzeum warszawskiemu.

By w pełni ocenić wartość tego przemieszczenia, należy raz jeszcze zdefiniować „muzeum krytyczne” jak „przegraną sprawę” (termin Žižka), w obronie której jednak należy ją upo-



rzeczywie przegrywać. Tak tworzona teoria nie jawi się jako konieczność rezygnacji z czasu teraźniejszego, lecz gest jego uhistorycznienia. „Muzeum krytyczne” było projektem praxis, relacja między teorią a praktyką jest jednak – zdaniem Žižka – ściśle dialektyczna tzn. istnieje w nich nieredukowalne napięcie: teoria nie jest jedynie pojęciową podbudową dla praktyki, ale jednocześnie pokazuje ona, dlaczego w ostatecznym rozrachunku praktyka skazana jest na porażkę¹⁷. Projekt ten zatem nie jawi się jako „causa finita”, lecz „causa locuta” – sprawa, która przemówiła muzeum krytycznym. Nasza obrona – jak pisał dalej Žižek – nie wiąże się [zatem – M.R.] z jakimikolwiek dekonstrukcyjnymi gierkami w stylu „każda Sprawa musi zostać najpierw przegrana, by wykazać swoją skuteczność jako Sprawy” [...] po tym, jak doznamy porażki, możemy kontynuować i przegrać lepiej, podczas gdy obojętność zanurza nas głębiej i głębiej w grzęzawiska bezmyślnego Bytu¹⁸. ○

- ¹ Levy S., **Greek Power: Steven Levy Revisits Tech Titans, Hackers, Idealists**, „Wired Magazine” 19.04.2010, http://www.wired.com/magazine/2010/04/ff_hackers/all/1 (18.12.2010).
- ² Piotrowski P., **Oświadczenie Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie**, 14.10.2010, <http://www.obieg.pl/felieton/18992> (18.12.2010).
- ³ Kwestię tę Žižek porusza szczególnie w rozdziale **Raduj się swoim narodem jak samym sobą**, [w:] Žižek S., **Przekleństwo fantazji**, Warszawa 2001, s. 56–101.
- ⁴ Piotrowski P., **Strategia działalności i rozwoju 2010–2020**, Warszawa 2010, s. 24.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ Mouffe określa to jako „various discursive formations”, Mouffe Ch., **The return of the Political**, Londyn 2005, s. 77.
- ⁷ Badiou A., **Metapolitics**, Londyn 2006, s. 141–152.
- ⁸ Mouffe Ch., op. cit.
- ⁹ Za: Laclau E., Mouffe Ch., **Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics**, Londyn 1985, passim.
- ¹⁰ Komentarz Andrzeja Turowskiego to zrekonstruowany pamięciowo fragment wypowiedzi autora na zakończenie dyskusji drugiego dnia obrad podczas konferencji **Archiwa gorączka. Archiwa współczesnej historii i sztuki w Polsce po 1989 roku**, Warszawa, 14.11.2009.
- ¹¹ Piotrowski P., **Strategia...**, op. cit., s. 23.
- ¹² Ibidem, s. 24.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Rajk L., **Exhibition in the Memory of the Hungarian Holocaust**, <http://www.rajk.hu/indexen.html> (18.12.2010)
- ¹⁵ Barthes R., **Mitologie**, Warszawa 2000, s. 280–281.
- ¹⁶ Piotrowski P., **Strategia...**, op. cit., s. 24.
- ¹⁷ Tę zależność między teorią i praktyką Žižek przyjmuje za Marksem: Žižek S., **W obronie przegranych spraw**, Warszawa 2008, s. 11.
- ¹⁸ Ibidem, s. 15.

