

„Nowa” polityka państwa w obszarze kultury wizualnej. Projekt

Jan Stanisław Wojciechowski  <https://orcid.org/0000-0003-2724-848X>
e-mail: j.s.w.wojciechowski@gmail.com

ORYGINALNY ARTYKUŁ NAUKOWY

Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł

Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0

Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Wojciechowski Jan Stanisław (2024). „Nowa” polityka państwa w obszarze kultury wizualnej. Projekt. *Zarządzenie w Kulturze*, 25(1–2), 351–368.

Abstract

The “New” Polish Cultural Policy. A Project

The paper aims at diagnosing the underlying causes for the state of visual culture in Poland and indicating the directions of the new cultural policy for the country. The method applied is a combination of auto-ethnography with analytical development of several hypotheses based on the materials from the realm of cultural anthropology. Part of the reasoning conducted in the article is important methodologically and intended for practitioners. It is based on the comparison between today’s challenges facing the devisers of cultural policy and the challenges from 30 years ago, when the author was building a project of cultural policy for the government of those days. Due to the lack of decisive legitimisation of activities in the ideological sphere, the author defines cultural policy as enhancing the values and mitigating the flaws in the existing state of culture. The crucial thesis of the text positions the source of divisions in the contemporary Polish visual culture in the ideological sphere. The ideological division is discussed in the text in the categories of modernizers and conservatives. As a crucial part of symbolic culture connected with visual perception, the visual culture is divided according to beliefs which have either a radically discursive character (in the light of contemporary science one cannot unambiguously resolve their truthfulness) or they remain impossible to be captured rationally. They are a matter of faith and embedded in religious rituals. That is why, among others, we cannot ignore the philosophical foundations of cognition. Part of the article refers to the readiness of contemporary humanities to address the complicated issues of the cognitive theories in the light of such directions of thought as post-correlationism. As a result, a comparison between the resolutions enhancing the coexistence of the state and free market in the sphere of culture, postulated in the project of cultural policy from 1998, and the contemporary dysfunctional cohabitation of the camp of radical modernizers with the camp of conservatives, allows the author to formulate – in the form of a project – a number of proposals. They have character of philosophical and ideological theses as well as organizational and institutional proposals. Additionally, a question was posed about the need to establish a state institution monitoring the cases of ideological ‘corruption’ in the public institutions of culture. The conclusions are formulated in over a dozen points. What was found to be relevant is, among others, the emphasis of the significance of modernity as a modernizing option, supporting the local cultural potential and Christianity as a reservoir of idiomatic forms of intellectual speculation.

Keywords: visual culture, modernizers, conservatives, cultural policy, post-correlationism

Celem artykułu jest zdiagnozowanie źródeł stanu kultury wizualnej w Polsce i wskazanie kierunków nowej polityki kulturalnej państwa w tym obszarze. Używam określenia „nowa”, mając na uwadze pewien wkład, jaki miałem w tworzeniu „starej” polityki kulturalnej, w postaci ekspertyzy Instytutu Kultury dla Ministerstwa Kultury i Sztuki, opracowanej w roku 1998 (Ilczuk et al. 1999: 148–162). Znajdziemy w tamtym projekcie wyraz wszystkich kluczowych dla okresu tzw. transformacji ustrojowej aksjomatów, które najogólniej ujmuje określenie „(neo)liberalna demokracja”. Zawarte w nim postulaty pod adresem polityki kulturalnej motywowane były przekonaniem, iż gospodarka rynkowa tworzy najlepsze (a nawet jedynie słuszne) środowisko funkcjonowania kultury. Kultura (sztuka) i gospodarka rynkowa tworzą – ujmując rzecz w największym skrócie – synchroniczny aparat. Zadaniem polityków i organizatorów kultury było tę, zmaconą w PRL-u, synchronię przywrócić i odpowiednio uregulować parametry finansowe, organizacyjne i prawne¹. Rekomendacje zawarte w „starym” projekcie są szczegółowymi przypisami do tego generalnego założenia. Towarzystwo wtedy tej generalnej idei przekonanie (jak się niebawem okazało, niebezwarunkowe), że wolny rynek jest nierozzerwalnie związany z demokracją rozumianą jako polityczne środowisko wolności obywatelskich.

Założenia polityki kulturalnej nie były przez poszczególne ekipy rządowe – tak jak w przywołanym projekcie sprzed ćwierć wieku – wyartykułowane i wdrażane z uwzględnieniem akademickiej wiedzy kulturoznawczej. Po likwidacji Instytutu Kultury MKiDN w roku 2002 nie było na krajowej scenie badań kulturoznawczych kompleksowego zainteresowania tym tematem². Zasluga prof. Emila Orzechowskiego

¹ Projektowanie polityk kulturalnych i transformacja instytucji kultury w latach dziewięćdziesiątych odbywały się pod mocnym ciśnieniem woli zmiany całego ustroju kultury. Pojęcie to, którego używam w swoich wykładach i tekstach kulturoznawczych, zakorzenione jest w dorobku teoretycznym i badawczym Instytutu Kultury MKiS. Począwszy od połowy lat siedemdziesiątych, stanowił on rządowe zaplecze naukowe dla praktyk zarządczych w kulturze i kształtowania polityki kulturalnej państwa. W środowisku badaczy pracujących w IK posługiwano się kategorią kultury artystycznej. Można nazwać tę koncepcję późnomodernistyczną, była ona bowiem mieszanką marksizmu, niemieckiego antynaturalizmu, pozytywizmu logicznego i hipotetyzmu. Na tej szerokiej płaszczyźnie ideowej spotykali się młody Marks z Plechanowem, Diltheyem, Weberem, Popperem, Ingardenem i Znanieckim (Zamiara 2010: 283–308). Przywołana ekspertyza była sama w sobie świadectwem wyrazistej przemiany zachodzącej w myśleniu o ustroju kultury, czyli miejscu kultury (w tym także kultury artystycznej) w relacji do całości praktyk społeczno-gospodarczych i politycznych, jaka miała miejsce w tej placówce. Można by ten proces określić jako odchodzenie od późnomodernistycznego „kulturalizmu”, wytyczającego kulturze artystycznej uprzywilejowane miejsce jako właściwego środowiska emancypacyjnych praktyk społecznych, do neoliberalnych idei wolnego rynku (zwłaszcza w wersji Friedricha Augusta von Hayeka) jako regulatora procesów zarówno w gospodarce, jak i w sferze tzw. nadbudowy (Banach 2001: 66–83; Kotowa 2010: 309–334). Kwestią sporną stało się w tym horyzoncie myślenia, mającym wymiar teoretyczno-światopoglądowy, usytuowanie państwa. W miejscu wcześniejszej hipertrofii państwa pojawiła się skłonność do jego ignorowania, z czym, w swoich propozycjach organizacyjnych, polemizuje projekt Doroty Ilczuk, Andrzeja Sicińskiego, Jana Stanisława Wojciechowskiego.

² Warto odnotować kilka doktoratów odnoszących się wprost do polityki kulturalnej w Polsce: Przemysława Kieliszewskiego (2007) *Polityka kulturalna wobec rozwoju społeczeństwa obywatelskiego*

było przygarnięcie kilku „rozbitków”, po likwidacji w roku 2002 Instytutu Kultury, do nowo utworzonego Instytutu Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dzięki czemu zarządzanie kulturą mogło mieć przez pewien czas charakter zarządzania humanistycznego korzystającego z wiedzy kulturoznawczej zakorzenionej w badaniach warszawskiego instytutu. Wkrótce zagadnienia zarządzania w sektorze kultury i polityka kulturalna zyskały nowy kontekst badawczy w postaci wiedzy o zarządzaniu, a na Uniwersytecie Jagiellońskim pojawiło się grono wyspecjalizowanych badaczy (Kocój et al. 2019).

W nieco innej perspektywie badawczej toczyła się bardzo ożywiona, światowa debata o sztuce. Echo tej debaty – w interesującym nas w tym artykule obszarze kultury wizualnej – znaleźć było można m.in. na łamach czasopisma „Szum”, kwartalnika warszawskiej ASP „Aspiracje”, na konferencjach Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, ale także w posiedzeniach Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU³. Do miana kompendium wiedzy na temat relacji praktyk sztuk wizualnych do wiedzy o sztuce, kulturze wizualnej i uwarunkowań społeczno-politycznych w dyskursie światowym pretendować może książka Iwony Lorenc i Sławomira Marca *O sztuce na Titanicu* (Lorenc 2022).

Mimo pewnej marginalizacji w Polsce krytycznej debaty o polityce kulturalnej, w różnym stopniu i w różnych obszarach zarządzania, była ona werbalizowana i wdrażana⁴. Jak zatem wytłumaczyć, iż pomimo osiągnięcia w pewnym zakresie – tkwiącej głęboko w założeniach projektu przypomnianego na wstępie tego artykułu – synchronii rynkowej gospodarki, kultury i demokracji obywatelskiej kultura symboliczna po ponad 30 latach modernizacji jest wciąż jednym z najbardziej nabrzmiałych obszarów społeczno-politycznego konfliktu? To pytanie zadaje sobie dziś wiele osób w Polsce.

Metoda badawcza zastosowana w artykule oparta jest na indywidualnie opracowanym przez autora archiwum i systemie metodycznych, codziennych notatek. Archiwum prowadzone jest od roku 1969 do dziś. Notatki usystematyzowane są w rocznikach. Odnoszą się one do wszystkich aspektów pracy zawodowej autora, zwłaszcza praktyk artystycznych, ale także do pracy na gruncie nauk humanistycznych, ze wszystkimi metodologicznymi regułami zawodowo uprawianej krytyki sztuki i akademickiego kulturoznawstwa (Wojciechowski 2020–2021: 101–108). Mieści się ona w spectrum metody autoetnograficznej w jej wariacie analitycznym (Anderson 2014: 144–167).

w Polsce, doktorat pod kierunkiem prof. Jacka Sojki napisany na UAM; Andrzeja Leśniewskiego (2017) *Modele polityki kulturalnej państwa polskiego 1944–2015*, doktorat napisany pod kierunkiem prof. UAM Jana Grada na UAM; Natalii Bryłowskiej (2017) *Zawód artysta. Zarządzanie karierą artystyczną w czasach późnego kapitalizmu*, praca napisana pod opieką dr. hab. Jana S. Wojciechowskiego na UJ.

³ Niektóre tezy tego artykułu znalazły się w niepublikowanym referacie Jana Stanisława Wojciechowskiego wygłoszonym (na zaproszenie prof. Emila Orzechowskiego) na posiedzeniu Komisji Zarządzania Kulturą i Mediami PAU. Por. także Wilk et al. 2015.

⁴ Por. *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013* (2004).

Jako dyrektor artystyczny Centrum Rzeźby Polskiej oraz kurator wielu wystaw w tej instytucji i poza nią (m.in. w Polskim Pawilonie Biennale Sztuki w Wenecji), a zwłaszcza jako dyrektor Instytutu Kultury MKiS (później MKiDN) pozostawałem w orbicie liberalnej polityki w dziedzinie kultury wizualnej (sztuki) jako jej badacz, propagator, a także (zwłaszcza po roku 2005) jako jej krytyk (Wojciechowski 2014).

Kultura symboliczna jest jednocześnie sceną i aktorem konfliktu. Niepoślednie miejsce w tym spektaklu zajmuje spór o polską kulturę wizualną⁵. W artykule spróbuję rozważyć źródła nabrzmiewających w niej destruktywnych napięć i wskazać – zgodnie z ogólną dyrektywą polityki kulturalnej jako działań regulatywnych państwa – kilka kierunkowych decyzji o charakterze aksjologicznym i organizacyjnym.

Kluczowa teza tego artykułu lokuje źródła sporu w sferze światopoglądowej. Złożoność dzisiejszej sytuacji kultury w Polsce da się zredukować obecnie do dwóch głównych, opozycyjnych opcji. Pierwsza stara się zebrać wszelkie argumenty na rzecz tezy o specyfice i wartościowej odmienności (oryginalności) polskiej kultury, składającej się na szczególny walor polskości (i jej mocną oraz atrakcyjną tożsamość). Druga przeciwnie, argumentuje na rzecz uniwersalnych (globalnych) procesów kulturowych, w których Polska uczestniczy (bądź nie uczestniczy) jako imitator bądź spóźniający się pretendent (jej tożsamość jest mglista, nie do akceptacji, raczej do zdecydowanej przebudowy). Od dawna toczy się spór polonofilów z okcydentalistami.

⁵ Dodatkowego wyjaśnienia wymaga pojęcie kultury wizualnej. Umieszczam je w perspektywie kulturoznawstwa jako zinstytucjonalizowanej dyscypliny akademickiej, wyłonionej około połowy lat siedemdziesiątych w Polsce z multidyscyplinarnego pola, obejmującego m.in. literaturoznawstwo, historię sztuki, filozofię, antropologię, estetykę. W polu tym, za sprawą badań tzw. poznańskiej szkoły metodologicznej (Jerzy Kmity), jak również dzięki przeniesionym na grunt warszawski przez Krzysztofa Kostyrko (na łamach czasopisma „Sztuka”) i Teresę Kostyrko (na gruncie Instytutu Kultury MKiS) – badaniom sztuki, wykuwa się pojęcie kultury artystycznej. Pojęcie kultury artystycznej było zakorzenione w rozszerzonych pojęciach sztuk plastycznych i życia artystycznego. Dzięki Aleksandrowi Wallisowi i jego książce *Artyści plastycy. Zawód i środowisko* (1964) zyskało ono wtedy dodatkową, socjologiczną treść. Wallis umieścił mianowicie twórczość plastyczną w szerszym kontekście problemów społeczno-zawodowych artystów. Ujmując w największym skrócie: kultura artystyczna to obecne w obiegu publicznym przekazy symboliczno-światopoglądowe sztuki postrzegane w relacji do społeczno-ekonomicznych warunków ich wytwarzania przez artystów w danym okresie historycznym. Rozwój badań w tym obszarze przez ostatnie prawie 50 lat wzbogacił instrumentarium metodologiczne o szereg pojęć, które zawdzięczamy m.in. takim teoretykom i badaczom, jak George Dickie (świat sztuki, instytucjonalna teoria sztuki) Pierre Bourdieu (pole sztuki) czy F.J.T. Mitchell (kultura wizualna), przyniósł także dość obszerną literaturę, którą umieścić można w obszarze nauk o zarządzaniu w związku z rynkowymi przemianami środowiska zawodowego artystów. Kultura wizualna w tej perspektywie dyscyplinarnej to pojęcie rozszerzające rozumienie kultury artystycznej o praktyki artystyczne rozwinięte w ciągu ostatniego półwiecza (zwłaszcza praktyki neoawangardowe, postkonceptualne, medialne, performatywne), rozpatrywane w orbicie relacji społeczno-polityczno-gospodarczych (zwłaszcza rynkowych) z zaangażowaniem nauk społecznych, antropologii kulturowej, filozofii i humanistycznie zorientowanego zarządzania (Wojciechowski 2014; Załuski 2024).

W kontekście tych stronnictw kulturowych w środowisku przedstawicieli kultury wizualnej funkcjonują dwie odmienne formacje artystyczno-estetyczne. Są to po pierwsze rekonstruktorzy i konserwatyści polskiej „normy” (wzoru) kulturowej. Konserwatyści dość mocno trzymają się katolicyzmu (czy ogólniej chrześcijaństwa) jako fundamentu polskości. Po drugie dekonstruktorzy i modernizatorzy. Modernizatorzy na sztandarach noszą nowoczesność, wytyczającą dla nich horyzont światopoglądowy. Jest ona symbolem zachodniej metropolii i radykalnie świeckich ideałów sprzecznych z katolicką religijnością.

W samym sercu tego sporu usytuowała się kultura wizualna. Zarzewiem wielu wojen kulturowych w Polsce były działania artystów wizualnych w przestrzeni publicznej. Mam na myśli m.in. casus Roberta Rumasa, Katarzyny Kozyry, Piotra Ukląńskiego, Maurizzia Cattelana, wystawę *Irreligio* (kuratorstwa Kazimierza Piotrowskiego)⁶.

Pod pewnymi względami kontrowersja ta przypomina funkcjonujący od dawna (jeszcze w latach trzydziestych i pięćdziesiątych) i powracający dziś z wielkim impetem (nadawanym przez dyskusje o imigrantach) w kulturze europejskiej spór apologetów kultury wysokiej (David Hare, T.S. Eliot, Roger Scruton) oraz piewców walorów kultury popularnej (George E. Marcus, James Clifford, Michael Fischer).

Chodzi nie tyle o podobieństwo rozłożenia argumentów, ile o zaciętość sporu i społeczną polaryzację stojących za tymi opcjami obozów politycznych. Wydawało się, że spór ten nieco przygaśł z tej racji, że kultura masowa w nowym mariażu z globalnym, neoliberalnym kapitalizmem rozniosła na strzępy elitarystów i, jak to ujął kiedyś prof. Marcin Czerwiński, kultura wysoka jest dziś domeną hobbystów, i stała się już tylko „subkulturą kultury masowej” (Czerwiński 2000: 156). Idąc tym tropem, moglibyśmy zaryzykować twierdzenie, że bazująca na chrześcijaństwie kultura polska jest subkulturą uniwersalnej kultury nowoczesnej. Podziały te kojarzyć się mogą także z obozami: chrześcijańskich konserwatystów (Edmund Burke, Joseph de Maistre, Emmanuel Mounier, Alan Sokal, Ryszard Legutko, Andrzej Nowak) oraz postmodernistów (Michel Foucault, Richard Rorty, Paul Feyerabend, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Andrzej Szahaj).

Postmodernizm umocnił się jako kulturowa orientacja liberałów, którzy szli przez ostatnie dziesięciolecia zwycięsko przez instytucje kultury na całym świecie. Konserwatyści przygaśli wraz z sekularyzacją, co nie znaczy, że całkiem stracili swoje wpływy i swoich wybitnych reprezentantów (Scruton). Nie przestał się liczyć – wbrew świeckim prorocstwom – głos Kościoła, zwłaszcza Kościoła katolickiego i papieży.

Jak te podziały mają się do sztuk wizualnych? Rozważając problem kultury wizualnej, robimy założenie, iż sztuki, zwane niegdyś pięknymi, przeszły w XX wieku, a zwłaszcza w okresie ostatnich 50 lat znamiennej transformację. Włączyły mianowicie

⁶ Te i dziesiątki innych przypadków, w których dostrzec można elementy konfliktu wedle powyższych podziałów, kolekcjonuje skrupulatnie Jakub Dąbrowski (Dąbrowski, Demenko 2014).

w krąg swych kanonicznych praktyk dyskurs awangardowy, przekształcony po drugiej wojnie światowej w dyskurs neoawangardowy. Konkuruje w nim idea autonomii sztuki i krytyka awangardy (Clement Greenberg, Peter Burger, Russel A. Berman, Donald Kuspit, Sławomir Marzec) z antyinstytucjonalizmem awangardy (Oskar Hansen, Artur Żmijewski) (Zeidler-Janiszewska 1996).

Jest też inna perspektywa artystyczno-estetycznego sporu w ramach sztuki. Chodzi o stosunek do przeszłości. Tutaj polemizuje historyzm (Hermann Lübbe, Odo Marquard, Charles Jencks, Achille B. Oliva, Fredric Jameson) z futuryzmem (Friedrich Nietzsche, Filippo Tommaso Marinetti, Joseph Kosuth). Polemiczny jest także stosunek do transcendencji („transcendencji”), widoczny zwłaszcza w różnych koncepcjach estetycznych, że wymienię dla przykładu estetykę wzniosłości (Immanuel Kant, Theodor Adorno, Jean-François Lyotard) i estetykę alegorii (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Walter Benjamin, Peter Burger).

Istotnym dopowiedzeniem w tym kontekście jest wskazanie, czym różni się kultura wizualna od kultury w ogólnym sensie, wskazanym powyżej. Dyskurs na ten temat jest przepastny, zwłaszcza gdy skojarzymy go z toczącą się w ostatnich latach debatą na temat *visual culture studies*. Powiedzmy tak: kultura wizualna byłaby specyficznym (jakim to już kwestia różnych teorii) splotem organizacyjno-technicznych warunków, w których dokonuje się semantyzacja (sensotwórcza praca) aktu widzenia⁷.

Postawmy teraz problem, uogólniając niejako problematykę zarządzania kulturą wizualną i „rozciągając” ją tak, iż staje się węzłowym problemem antropologii kulturowej, a w ten sposób poniekąd także problemem filozofii i socjologii kultury, społecznie zorientowanej historii sztuki i kulturoznawstwa. Streszcza się on w pytaniu: Co trzeba zrobić, by wypracować i wdrożyć narzędzia regulacji, które prowadziłyby do utrwalania w społeczeństwie przewag płynących z faktu obecności wymienionych (i innych) walorów kultury i zapobiegałyby zagrożeniom? Tak rozumiem rolę wiedzy o zarządzaniu kulturą i tak rozumiem politykę kulturalną.

Co z tej perspektywy można powiedzieć o walorach kultury wizualnej?

1. Dostarcza akceptowanych i sankcjonowanych w danym kręgu organizacji społecznej wizerunków człowieka.

⁷ Wyjaśnianiem tych kwestii zajmuje się dziś wielu uczonych. Zacytuję tu tylko badacza uważanego za kluczową postać w tym obszarze. W.J.T. Mitchell pisze: „Sądzę, że na początku warto rozdzielić studia wizualne i kulturę wizualną jako – odpowiednio – dziedzinę badań i przedmiot lub cel badań. (...) Wolę «kulturę wizualną» również dlatego, że jest mniej neutralna niż «studia wizualne», a także już w punkcie wyjścia zobowiązuje do rozważenia pewnych hipotez – na przykład, że widzenie jest (jak mawiamy) «konstrukcją kulturową», wyuczoną i kształconą, a nie po prostu daną naturalną, a zatem, że musi mieć historię powiązaną jakoś – jak, pozostaje do zbadania – z historią sztuki, technologii, mediów oraz społecznych praktyk pokazywania i oglądania; a także (w końcu), że jest dogłębnie zespolone ze społeczeństwem, z estetyką i polityką, estetyką i epistemologią widzenia i bycia widzianym” (Mitchell 2013: 364–365).

2. Dostarcza znakowego (ikonicznego) materiału składającego się na plastyczno-przestrzenne zasoby semantyki komunikacji społecznej.
3. Wytwarza wizualną „alternatywę” rzeczywistości, kreuje nieempiryczne, widzialne fantomy, tworzy obrazy „wywrotowe” wobec przyjętych konwencji.
4. Wytwarza i przechowuje ikony z minionej rzeczywistości – tworzy i ochrania magazyn ikonicznej pamięci.
5. Europejska (zachodnia) kultura wizualna zawiera imperatyw rozwoju (zmiany, transformacji) kultury wizualnej, co oznacza nieustanną zindywidualizowaną pracę na obiegowych ikonach.
6. Zawiera dyrektywę zmiany ściśle związaną z respektowaniem personalistycznych wariantów postrzegania, aż do granic czytelności i komunikatywności ikon.
7. Uczestniczy w europejskim dyskursie sakralizacji i desakralizacji sfery światopoglądowej.

Co w tej perspektywie można powiedzieć o zagrożeniach kultury wizualnej? Grozi jej:

- dehumanizacja – przerost roli technicznych aparatów odpowiedzialnych za „produkcję” obrazów nad kulturowymi determinantami kształtującymi jego sens;
- hipernaturalizacja (pochodna dehumanizacji) – jako zanik kulturowych determinant widzenia, w tym zwłaszcza spersonalizowanych wartości, na rzecz nieludzkich (naturalnych w sensie tego, co wydarza się bez człowieka) determinant życia człowieka;
- denaturalizacja w perspektywie rozwoju AI;
- depersonalizacja;
- umasowienie;
- redukcje (komercjalizacja, hiperwizualizacja, tekstualizacja, somatyzacja).

Rozwinięty dyskurs w naukach humanistycznych toczy się w istocie wokół tych (powyższych i paru innych) zagadnień. Warto rozważyć, kto z kręgu nauk społecznych i humanistycznych dostarczy nam może narzędzi do badania tego konfliktu, a następnie tworzenia strategii utrzymywania konsensu przez instytucjonalizację konfliktu.

Pewnymi narzędziami dysponuje socjologia, zwłaszcza socjologia kultury. (Mamy w tym zakresie bogatą polską tradycję badań, wymieńmy choćby tylko Aleksandra Wallisa, Marcina Czerwińskiego, Aldonę Jawłowską, Antoninę Kłoskowską, Andrzeja Tyszkę, oraz badaczy o pozycji międzynarodowej, takich choćby, jak Daniel Bell czy Pierre Bourdieu, George Dickie, Arthur Danto). To właśnie na gruncie socjologii i antropologii upowszechniły się pojęcia życia artystycznego, kultury artystycznej, kultury wizualnej, pola sztuki i inne, ujmujące praktykę twórczą (ujmowaną w kategoriach estetyki jako dziedziny filozofii) z praktyką wytwórczą i egzystencjalnymi uwarunkowaniami życia artysty i środowisk twórczych (ujmowaną w kategoriach

socjologii, ekonomii, politologii). Na teren ten wkracza natomiast, zwłaszcza gdy dotykamy wizualnych aspektów tego konfliktu, również historia sztuki. Można powiedzieć, że dysponuje ona najlepszym instrumentarium badawczym sztuki i stwarza najlepsze warunki analizy wskazanego tu konfliktu, zwłaszcza gdy kooperuje z krytyką artystyczną (jako dziedziną analizy zjawisk najnowszych) i gdy sprzęga się z naukami społeczno-politycznymi i prawnymi. Jest jednak w historykach sztuki (w Polsce rozumiała) niechęć do zarządzania, która nie pozwala za bardzo rozwinąć badań w tym kierunku, choć styki teorii obrazu i ideologii obsługiwane są na świecie bardzo dobrze (Wolfgang Belting, Wolfgang Kemp, Otto Karl Werckmeister, Douglas Krimp, Sarah Wilson)⁸.

Kulturoznawstwo (figurujące od roku 2018 w rejestrze dziedzin i dyscyplin naukowych jako nauki o kulturze i religii) dobrze operuje dziś na styku zarządzania (rozumianego jako zarządzanie humanistyczne, czyli z uwzględnieniem dorobku nauk humanistycznych) i kultury wizualnej (antropologii kulturowej uprawianej przy akompaniamencie pojęć nie tylko historii sztuki i estetyki, lecz także ontologii, epistemologii i teologii)⁹. Wnikliwsza analiza konfliktów światopoglądowych wymaga wyrazistego przeniesienia zarządzania konfliktami na płaszczyznę wiedzy kulturoznawczej (antropologii kulturowej), zwłaszcza wiedzy o kulturze artystycznej (w tym kulturze wizualnej). Wśród przedstawicieli zarządzania humanistycznego widać zrozumienie tej potrzeby, o czym świadczy ich zainteresowanie przejawami fenomenologicznie zorientowanej antropologii kultury Zygmunta Baumana (2017). Ale wśród fundatorów filozoficzno-kulturoznawczego dyskursu o „wielkim zarządzaniu” rozumianym jako dyskurs o możliwości racjonalizacji procesu historycznego i związanej z tym problematyce podmiotu ludzkiego oraz kulturze symbolicznej mamy, w gruncie rzeczy, całą nowożytną filozofię. Wśród znanych analityków współczesnych, tak szeroko rozumianych trendów cywilizacyjnych wymieniani są zwykle: Martin Heidegger, Max Weber, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Daniel Bell, Manuel Castells, Zygmunt Bauman, Slavoj Žižek, Jan Paweł II¹⁰.

Trudność naukowej racjonalizacji konfliktu światopoglądowego polega na tym, że właśnie racjonalizacji poddaje się on z wielkim trudem, a w pewnych obszarach wymyka się jej w ogóle. Na tym tle dopiero rysuje się bardziej zrozumiałe, szkicowana w tym tekście, koncepcja kultury wizualnej (pozostającej w ramach danego ustroju

⁸ Można tę niechęć tłumaczyć niedobrymi doświadczeniami artystów i ludzi kultury, jakie wiązały się z czasami dominacji polityki nad kulturą (sztuką), zwłaszcza w okresie stalinizmu w Polsce. Z przejawami tej niechęci przyszło mi zderzać się wielokrotnie w mojej praktyce badawczej.

⁹ Zmiana, jaka nastąpiła w rejestrze dziedzin i dyscyplin naukowych po roku 2018, zakończyła stonkowo krótki żywot (2005–2018) dyscypliny nauk o zarządzaniu w dziedzinie nauk humanistycznych.

¹⁰ Dwa tomy książki „kulturalistów polskich” zawierają noty na temat 63 wybitnych humanistów polskich, którzy stworzyli dzieła godne uwagi w kontekście rozszerzonego rozumienia pojęcia „zarządzania” kulturą, por. *Kulturologia polska XX wieku* 2013. Mieszają się w tej księdze nazwiska wybitnych polskich antropologów kultury, socjologów, filozofów i artystów.

kultury), polemiczna zarówno wobec późnomodernistycznej koncepcji opracowywanej w poznańskiej szkole kulturoznawstwa w kooperacji z warszawskim Instytutem Kultury w latach siedemdziesiątych, jak i w opozycji do postmodernistycznej (w istocie) koncepcji zanurzającej kulturę (w tym wizualną) w różnych odmianach wolnorynkowego determinizmu.

Kultura wizualna, widziana jako wielowarstwowa relacja wartości światopoglądowych i bezpośrednio praktycznych, uwalnia się (w tej koncepcji) od bezwzględnych determinant racjonalności i związanych z nią funkcjonalności i otwiera się na działanie determinant płynących nie bezpośrednio z pozycji elit kultury artystycznej, ale spoza jej centrum (np. szeroko rozumianej publiczności) lub – w formach organizacyjnego modelowania procesów kulturowych – niemieszczących się w standardach nauki i szukając ewentualnego wsparcia w sztuce lub praktykach religijnych.

Tęsknota do sztuki i „nadzwyczajnych stanów rozumu” nie zmienia faktu, iż wsparcia dla tych aspiracji autor tego opracowania poszukuje w nauce, w dyskursie nauk humanistycznych. Te w ostatnich dekadach wychodzą niejako tym skłonnościom naprzeciw, nie tylko w dyskursie postsekularnym (Agata Bielik-Robson), lecz także w filozoficzno-metodologicznych poszukiwaniach tzw. realizmu spekulacyjnego¹¹. Przyjęcie takiej – nazwijmy ją – postkorelacionistycznej perspektywy teoretyczno-filozoficznej ma ważne skutki dla myślenia i projektowania praktyk kulturowych, a więc także projektowania polityk publicznych, czego wyrazem są zawarte w niniejszym opracowaniu postulaty. Nowe koncepcje w ramach antropologii kulturowej pozwalają zająć się „starymi” problemami w kulturze i ujmować je „regulatywnie” bez wcześniejszych idiosynkrazji¹².

¹¹ W kwestii korelacionizmu: „(...) przez «korelację» rozumiemy ideę, zgodnie z którą mamy dostęp jedynie do korelacji myśli i bytu, nigdy do któregoś z tych członów osobno. Będziemy odtąd nazywać korelacionizmem każdy nurt myślowy opowiadający się za nieprzekraczalnym charakterem tak rozumianej korelacji” (Meillassoux 2015: 16).

¹² Rozwinięciem filozoficznych i antropologicznych aspektów postkorelacionizmu w badaniach i projektach działań regulacyjnych w kulturze zajmuję się w innym, bieżąco przygotowywanym tekście. Z mojej perspektywy – myślę tu o naukach humanistycznych w dyscyplinie nauk o zarządzaniu (jako dziedzinie i dyscyplinie mojej habilitacji nieistniejącej w takim zestawieniu na obowiązującej w Polsce po roku 2018 liście dziedzin i dyscyplin naukowych) – trudno znaleźć prace, które nakierowane byłyby na konflikt światopoglądowy, choć instrumentarium badawcze, zwłaszcza w obszarze zarządzania konfliktami, jest świetnie rozwinięte. Uchylam na razie także rozległy kontekst teorii zarządzania, stawiając ostrożnie tezę, iż nauki o zarządzaniu nie weszły na ten teren tej problematyki w sposób zadowalający znawców kultury artystycznej, a zwłaszcza znawców sztuki. Co prawda mamy na gruncie tych nauk szerokie spektrum uczonych, którzy podjęli takie ambitne próby. Dają one jednak pewne sugestie i pewne narzędzia mogące się przydać nie wprost. Myślę o zarządzaniu humanistycznym (w Polsce Emil Orzechowski, Monika Kostera, Dorota Ilczuk). Wadą tej perspektywy jest stosunkowo płytka wrażliwość zarządzania humanistycznego (tak jak ono wykształciło się do tej pory) na złożone światopoglądowe aspekty wiedzy o sztuce, a w konsekwencji także wiedzy o kulturze artystycznej (kulturze wizualnej). Zarządzanie humanistyczne to rozwinięta dziś dziedzina nauk o zarządzaniu, dysponująca bogatym instrumentarium metod badawczych, sprawdzającym się dobrze w sferze organizacji i finansowania instytucji artystycznych, rynku sztuki czy trzeciego sektora, profilowania edukacji

Pozostawmy na boku polemikę z tak postrzeganymi poznawczymi, a w konsekwencji praktycznymi, znajdującymi wyraz w polityce kulturalnej, skutkami zastosowania realistycznej epistemologii (i odejściem od postmodernistycznego fantazmatu) wyprowadzającymi zasadnicze siły poznawcze poza horyzont ludzkiego doświadczenia. Jak staram się to pokazać, można to robić, nie tylko odwołując się do teologii.

Nie trzeba przekonywać, że korelacionistyczna optyka, czyli postmodernistyczna filozofia kultury w sojuszu z neoliberalnym konceptem globalnego rynku, pozwoliła dokonać znaczących zmian w relacjach gospodarki i kultury¹³. Ale nie ulega też wątpliwości pożytek płynący z dyskursu postkorelacionistycznego. Obnażył on istotne słabości i życzeniowość neoliberalizmu z jego ustrojem społecznym i kompatybilnym z nim ustrojem kultury¹⁴. Nie dziwią zatem opór, z jakim spotkał się obóz liberałów, i polityczne klęski, jakich doświadczył nie tylko w Polsce. Sam zresztą od co najmniej 10 lat jestem w obozie jego krytyków. Czy jest szansa jakiegś koncyliacji, czy jest możliwy jakiś okrągły stół? Idąc zaproponowanym tropem myślowym, potrzebne byłyby rewizje w co najmniej trzech kwestiach:

- gruntowne i koncyliacyjne jednocześnie ustalenia onto-/epistemologiczne;
- przyjęcie znów nieco życzliwszego stanowiska wobec globalnego „kapitalizmu”, mam na myśli zwłaszcza akceptację logiczno-matematycznego abso-lutu, w który on „wierzy”. „On”, czyli wpływowe międzynarodowe gremia, obradujące na takich czy innych szczytach i uzyskanie z ich strony odpowiednich gwarancji, a może nawet wiarygodnej zgody na respektowanie pewnych ograniczeń zamiast butnych obietnic nielimitowanego „rozwoju”;
- dogadanie się z „kulturą” jako egzystencjalno-duchowym środowiskiem ludzi kultury – nowy, pokojowy z nią traktat, taki, aby niechęć do „postępu” nie była związana jednocześnie z jakimiś wygórowanymi roszczeniami wobec niego i aby jedynie możliwy skuteczny aksjologiczny opór nie był postrzegany tylko jako radykalnie religijny.

artystycznej, środowisk twórczych, losów zawodowych absolwentów uczelni artystycznych, a nawet lokalnych strategii rozwoju kultury. Słabiej sprawdza się, gdy dotykamy złożonych spraw konfliktu kulturowego żywego w kręgach inteligencji humanistycznej, tzw. wiodących artystów nabrzmiałego dziś w życiu publicznym ponad wcześniejsze postaci, wymagającego interwencji polityki kulturalnej państwa w układach międzynarodowych.

¹³ Wykładaniem wiedzy na ten temat zajmowałem się przez ostatnie 16 lat na różnych uniwersytetach, w tym przede wszystkim na UJ. Nie widzę także powodów, aby zaprzepaścić wszystkie pozytywne skutki trudnego mariażu, jaki się przez ostatnie 27 lat dokonał, nie bez bolesnych ofiar ze strony kultury i nie bez ofiarności kapitału.

¹⁴ Pojęcie ustroju kultury pomyślane jest przeze mnie, podobnie jak kultura wizualna, jako relacja wartości światopoglądowych do wartości praktycznych. Relacja ta obejmuje organizację instytucji, ekonomię i prawo, rozszerza horyzont praktyk artystycznych (zawężony w pojęciu kultury wizualnej do artystów i praktyk sztuki) w stronę ogólnych rozwiązań ustrojowych państwa, ze szczególnym uwzględnieniem zawartych w nich gwarancji wolności obywatelskich i wolności twórczych.

Jeśli chodzi o epistemologię, problem jest bardzo trudny. Agon zastąpić musiałaby jakaś „figura” produktywnej relacji, nie może to już jednak być stara, pocziwa dialektyka (nawet jeśli miałyby to być nader wyrafinowana „dialektyka negatywna”). Przeciwiństwa, które tu wchodzi do gry, są znacznie poważniejszego chowu: matematyczno-logiczna konieczność, na której bazuje kapitalizm, zderza się z ludzką wolnością. Obie strony są zresztą niekonsekwentne: absolutna konieczność uwodzi swoją kontyngencją, a wolny człowiek w chwilach kryzysu obiecuje, a czasem nawet gorąco pragnie, oddać się we władanie jakiejś konieczności¹⁵.

Jeśli chodzi o kapitalizm: sprawa jest jeszcze trudniejsza. Pesymiści twierdzą, że beznadziejna i że już jesteśmy przez kapitalizm „ugotowani” (Graczyk 2015: 130–140). Optymiści powołują się na koncesje, jakie poczynił na rzecz środowiska naturalnego, chociaż uważam, że ustępstwa, jakie potrzebne są z jego strony na rzecz ludzkiej duchowości, są wciąż za małe. Jeśli chodzi o kulturę: tu także będzie trudno, ale nie wyrzekając się obrony tożsamości (czyli pozostając na stanowisku radykalnie humanistycznym i antynaturalistycznym) i bez upokarzających koncesji na rzecz biznesu w reklamie, może kultura obsługiwać egzystencjalne, tożsamościowe interesy człowieka, nie wchodząc w beznadziejne, bądź pozorowane, wojny z kapitalizmem.

Powróćmy do, wspomnianego na początku opracowania, konceptu opublikowanego w 1999 roku pod nazwą *Polityka kulturalna państwa. Projekt*, który budowany był w intencji przywrócenia, utraconej na początku transformacji ustrojowej, synchronii pomiędzy kulturą symboliczną (zwłaszcza sztuką), gospodarką rynkową i państwem. Koncepcja polityki kulturalnej państwa wyniknęła z doświadczenia, iż wolny rynek pozostawia odłogiem wielkie połacie kultury, których istnienie jest niezbędne do funkcjonowania społeczeństwa jako wspólnoty. Czy ta synchronia (w znaczeniu produktywnej kooperacji) została przywrócona, można dyskutować. Faktem jest, że XXI wiek przyniósł w organizacji kultury polskiej ponowną nadaktywność państwa i jego instytucji w kulturze. Pomimo „przejęć”, najpierw w stronę prywatyzacji, a następnie w stronę ponownego upaństwowienia, strukturalny trójsektorowy podział gospodarki oraz samorządowa struktura państwa ugruntowały się w świadomości i praktyce obywateli, dając nową, doskonalszą jakość ustrojową państwa. Za to ujawniło się inne destrukcyjne napięcie pomiędzy silnymi frakcjami światopoglądowymi. Zagadnienia te stanowią w tym artykule historyczny punkt odniesienia, motywowały „stary” projekt.

Problemem aktualnym jest destrukcyjne napięcie jako łagodne określenie stosunków pomiędzy dwoma obozami politycznymi, które (podobnie jak było to

¹⁵ Chrześcijanie mają pojęcie współlistotności zachodzącej między Ojcem i Synem (a w pakiecie jest jeszcze Duch Święty), ale ta metaforyka pasuje bardziej do dywagacji *postsekularnych*. W perspektywie świeckiej, dla której ciekawą propozycją intelektualną jest realizm spekulacyjny, lepszym rezerwuarem algorytmów dla tej relacji będzie raczej fizyka kwantowa lub logiki niemonotoniczne. A może tutaj jest miejsce na koncepcje fazowych (cyklicznych) „ruchów” w kulturze (pochodna ekonomii koniunktury)? To są motywy refleksji o „zarządzaniu kulturą 4.0”.

po roku 1989 pomiędzy zwolennikami wolnego rynku i państwowcami) wzajemnie odmawiają sobie dziś racji istnienia na ziemi. W potocznym dyskursie politycznym obozy te występują pod nieco zwietrzałymi nazwami lewicy (liberalnej lewicy, modernizatorów) i prawicy (chrześcijańsko-narodowej, konserwatystów) (Graczyk 2015: 130–140; Szahaj 2019: 34–35). W filozoficznej (onto-/epistemologicznej) perspektywie podział ten rysuje się – w niniejszym tekście – jako obóz korelacionistów i realistów (realistów spekulacyjnych) oraz pod wieloma innymi jeszcze określeniami, od których gęsto dziś w debacie popostmodernistycznej. Obozy te projektują swoje odrębne lub jawnie konfrontacyjne, wojenne polityki.

Stan ten wzmacnia potrzebę innych, mniej konfrontacyjnych regulacji. Stawia to przed projektantami „nowej” polityki kulturalnej państwa („nowej” w znaczeniu przystawania do nowych problemów) zadanie przywrócenia równowagi politycznej w miejsce wyniszczającej wojny.

Nie obsłuży prawidłowego rozwoju egoistyczny podmiot, a wolny rynek nie obsłuży całości funkcji wykwintego tworu kulturowego/cywilizacyjnego, jakim jest państwo. Są obszary, gdzie potrzebne są działania wspólne i wspólnotowe narracje (potrzebna jest administracja państwowa – sektor instytucji kultury).

Podobnie wygląda sprawa ze sprawczością fundamentalnych różnic ontoepistemologicznych: nie obsłużą prawidłowego rozwoju złożonych organizacji społecznych brygada inżynierów postępu i dominacja narracji nieustannego podważania *status quo*. Niezbędne są obszary wspólnotowego „trwania” i w miarę stabilnych aksjologicznych identyfikacji tożsamościowych.

W poprzednim, wspomnianym na wstępie, projekcie sytuacja była zapewne nieco łatwiejsza. Ekspansywny w latach dziewięćdziesiątych w Polsce wolny rynek sam niejako podpowiadał instytucjom państwowym obszary, którymi nie chciał się zajmować. Można w uproszczeniu powiedzieć, że były to obszary, które wymagały większego trudu, by przynosiły finansowy zysk. Na przykład: edukacja kulturalna, upowszechnianie kultury, badania kultury.

Jak to się ma do dzisiejszych problemów? Czy ekspansywna i światopoglądowo zyskowna modernizacja nie wskazuje na obszary, które modernizacji nie podlegają lub istnieją dzięki stałemu deficytowi „postępu”? Na przykład wskazuje przekonania będące radykalnie i bezwzględnie (niezależnie od zaawansowania spekulacji poznawczej) całkowicie poza nauką¹⁶; na przekonania pozostające w strefie ludzkiego doświadczenia obsługiwanego przez „stany wyjątkowe rozumu”, np. przez wiarę religijną.

Porównanie rozwiązań utrzymujących produktywnie współistnienie państwa i wolnego rynku, poprzedniego projektu, ze współczesną dysfunkcyjną kohabitacją obozu radykalnych modernizatorów i obozu „konserwatystów” jest inspirujące i pozwala sformułować – w formie quasi-projektu – szereg postulatów mających

¹⁶ Choćby w taki sposób, jak robi to Quentin Meillassoux (2020).

charakter tez filozoficzno-światopoglądowych, pomysłów organizacyjnych i instytucjonalnych.

Trudność dzisiejszej sytuacji polega na tym, iż wolny rynek w latach dziewięćdziesiątych przez własne zaniechania wskazywał zadania dla państwa. Spłot opcji o charakterze światopoglądowym pozostaje w o wiele bardziej skomplikowanych relacjach z państwem. Oddzielenie zadań związanych z „wyznaniami” modernizacyjnymi od zadań związanych z wiarą religijną i podtrzymaniem ugruntowanej historycznie tożsamości nie jest łatwe. Obie strony nie ustępują sobie pola.

Idąc dalej jeszcze ścieżką takich analogii, można spostrzec, iż dość ważną, choć dla wielu kontrowersyjną rolę w porządkowaniu relacji państwa i rynku odegrało Centralne Biuro Antykorupcyjne. Czy zatem nie rysuje się potrzeba przekształcenia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Centralne Biuro ds. Wyznań? Nawiązalibyśmy w ten sposób do II RP, gdzie Ministerstwo Sztuki i Kultury (utworzone w roku 1918 jako jedno z pierwszych w Europie) przekształcone zostało w Wydziały przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (por. Siciński, Dąbrowski, Gmurek 1998: 61–63). Rola rozważanego tu „CBW” byłaby nieco inna zapewne od przedwojennego MWRiOP. Chodziłoby przede wszystkim o zapobieganie „korupcyjnym” związkom między państwem obywatelskim a społecznościami wyznaniowymi (z wyznawcami „postępu” włącznie).

Aby nie iść ścieżką takich ryzykownych analogii, chyba lepiej wybrać jakąś „trzecią drogę”. Co konkretnie z respektowania *postkorelacionistycznego* stanowiska miałoby wynikać dla ramowych zasad polskiej polityki kulturalnej państwa? Konkluzje rysują się szkiecowo w kilkunastu punktach:

1. Potrzebna jest znów w Polsce praca edukacyjna na rzecz wydobycia nowoczesności (jako opcji modernizacyjnej) spod pręgięża konserwatywnej krytyki.
2. Potrzebna jest promocja pogłębionego języka dyskursu. Horyzont aksjologiczno-epistemologiczny globalnej (unijnej) sceny kultury (sztuki) jest mylnie redukowany do aksjologii lewicowej, rozumianej jako kulturowa transgresja, i epistemologii radykalnie korelacionistycznej, eliminującej wszelkie transcendentalistyczne ujęcia. Jeśli scena globalna jest dziś lewicowa, to w sensie hipolewicowości, co bardzo rozszerza sens tego pojęcia. Na scenie politycznej sporo jest też tendencji prawicowych, ale w sensie hiperprawicowości (Graczyk 2015: 130–140).
3. Nowoczesność (jako ruch modernizacyjny) nie jest wyłącznym „zasobem” ideowym lewicy, lecz strategicznym „zasobem” całej kultury polskiej – przywrócony być powinien państwowemu (a nie partyjnemu) ośrodkowi badań kulturowych nastawionemu na ogarnięcie wielości jego aspektów i na rodzimą kreatywność w tym obszarze.
4. Potrzebna jest instytucja (pismo, ośrodek akademicki, zespół studiów strategicznych kultury) koordynująca prace na rzecz aksjologicznych, epi-

- stemologicznych i społeczno-politycznych walorów kultury nowoczesnej. Destrukcyjny (zdaniem prawicy) wobec polskiej tradycji charakter dyskursu nowoczesności nie jest wynikiem działania „wrogich ośrodków”, lecz słabości organizacyjnej państwa i rozproszenia rodzimych sił.
5. Polityka historyczna powinna objąć tradycje polskiej awangardy¹⁷.
 6. Pojęcie, i idąca za tym praktyka, polityki tożsamości ma bardzo aktualny i głęboki sens.
 7. Autonomia kultury (i sztuki) może funkcjonować dobrze w ramach wolnego rynku idei, a więc w ramach liberalizmu, pod warunkiem, że rynek nie jest utożsamiany z aksjologią komercyjnego zysku, lecz jest rozumiany jako regulator przepływów na zasadach konkurencji.
 8. W ramach wolnego globalnego przepływu idei sztuki postulat wspierania lokalnego (czytaj: polskiego) potencjału kulturowego (i przedsiębiorczości opartej na rodzimym „kapitale kulturowym”) jest ze wszech miar godny poparcia¹⁸.
 9. Chrześcijaństwo (polski katolicyzm) w perspektywie *postsekularnej*, która nie traci swych walorów w postkorelacionistycznym dyskursie, może się jawić się nie jako kotwica konserwatywnego oporu, lecz rezerwuar idiomatycznych form intelektualnej spekulacji¹⁹.

Konkluzje dotyczące szerzej rozumianej kultury mają swoje bardziej szczegółowe postaci w odniesieniu do kultury wizualnej.

1. Uczynienie ze sztuki nowoczesnej w Polsce nieodpowiedzialnego skandalisty jest błędem. Zasadą działania powinno być promowanie dobrze ocenianych postaw artystycznych i koncepcji filozoficzno-estetycznych, a nie jałowa krytyka. Trudno jednak nie zauważyć, że dotychczasowa polityka elit kulturowych spowodowała izolację sztuki nowoczesnej w świadomości dużej części społeczeństwa.
2. Nie ma (lub jest silnie rozproszony) silnego krajowego dyskursu w pełni świadomego swego miejsca i oryginalności w dyskursie globalnym²⁰.

¹⁷ Nie chodzi tu zdecydowanie o koncepcje w rodzaju awangardowego konserwatyzmu (zob. Rojek 2016), za którymi kryje się nie tyle awangardowa, ile skrajnie ekstrawagancka idea intronizacji Chrystusa na króla Polski.

¹⁸ Pod warunkiem, że krytycznie podejźcie się do pojęcia kapitału kulturowego i korelacionistycznej tradycji dziedziczonej wraz z tym pojęciem po Pierre Bourdieu. A także pod warunkiem, że oznacza to nie tyle tworzenie „krajowego przemysłu kulturowego”, ile wspieranie rodzimej „przedsiębiorczości artystycznej i intelektualnej” – zwłaszcza tej, która posiada globalny potencjał i ma szansę pracować w ramach cywilizacyjnej problematyki światowej.

¹⁹ Pod warunkiem, że polski katolicyzm zechce uruchomić swój intelektualny horyzont i wywrotowy potencjał myślowy, a nie tylko obyczajowy, „ludowy” (populistyczny raczej) konserwatyzm.

²⁰ Poważną wadą aktualnej sytuacji w sztuce nie jest jej mafijny charakter (co sugerują historycznie niektórzy krytycy), lecz merytoryczna i strukturalna słabość.

3. Słabością lokalnego (polskiego) pola sztuki jest rozproszona i nieefektywna „polityka historyczna” prowadzona przez muzealników²¹.
4. Nie pojawiają się, niestety, próby realistycznego wytyczenia specyfiki polskiego „pola artystyczno-intelektualnego” na tle innych „lokalnych” wyróżników. Jeśli pojawiają się (na prawicy zwłaszcza) postulaty większej suwerenności polskiej kultury (w tym kultury artystycznej), to funkcjonują one w aurze wyzwolenczej krucjaty lub zbawczej misji, co jest co najmniej zniechęcające dla ewentualnych partnerów²².
5. Pojęcie pola sztuki (Bourdieu 2007) zawiera potencjał rozpoznawania sztuki jako strefy autonomicznej i kieruje ku krytycznej (emancypacyjnej) epistemologii, rodem z ponowoczesnego dyskursu lewicy. Niedoceniany jest walor kategorii kultury artystycznej lub kultury wizualnej, zakorzenionych w tradycji polskich badań.
6. Autonomia sztuki może być budowana w ramach wolnego rynku idei. A więc dalej w ramach liberalizmu (postliberalizmu)²³.
7. Wspieranie potencjału artystyczno-intelektualnego potencjału jest słuszne pod warunkiem, że nie oznacza to tworzenia „krajowego przemysłu kulturowego”, lecz wspieranie, w ramach pola sztuki, różnych form rodzimej „przedsiębiorczości artystyczno-intelektualnej”. Zwłaszcza tej, która posiada globalny potencjał i pracuje w ramach cywilizacyjnej problematyki.
8. Chrześcijaństwo (polski katolicyzm) w perspektywie postsekularnej, która nie traci swych walorów w postkorelacionistycznym dyskursie, może się jawić się nie jako kotwica konserwatywnego oporu, lecz rezerwuar idiomatycznych form intelektualnej spekulacji.
9. Konceptualizm, postkonceptualizm moderowany powinien być cielesnością, materialnością i wizualnością. Postsztuka nie jest tylko lewicowo-liberalna i konceptualna, ale także esencjalistyczna i zmysłowo-wizualna.

²¹ Strategie III RP – elit działających rzekomo w interesie sztuki nowoczesnej w polskim polu sztuki – idą dokładnie w odwrotną stronę – są motywowane chęcią podporządkowania lokalnych różnic globalnej polityce trudno definiowalnych „inwestorów”.

²² Chodzi o wykorzystanie takich, pojawiających się dziś, nowych stratyfikacji jak „filozoficzna (artystyczna) strefa Schengen”. Lub zapomniana dziś kategoria, tak chętnie dyskutowana na początku lat dziewięćdziesiątych, jak „kultura Europy Środkowo-Wschodniej” (dziś raczej „Trójmorza”). Być może wszystkie powyższe stratyfikacje stają się dziś, na naszych oczach, nieaktualne, niemniej próby takie powinny zostać podjęte równoległe do, kształtującego się, nowego podziału wpływów polityczno-gospodarczych („artystyczny i intelektualny jedwabny szlak”, „kulturowa Konfederacja Warszawska?”).

²³ Rynek powinien być jednak (wracając w nowym kontekście do liberalnych źródeł) rozumiany jako model ogólnych regulacji (wolne przepływy) i nie powinien być sprowadzany tylko do aksjologii komercyjnego zysku. Kwestią sporną pozostaje relacja nieposkromionej (i „nie ludzkiej”) dynamiki rynku do krytycznych impulsów, płynących pod jego adresem ze strony artystów. Opcje te dobrze obsługuje, przeformatowane w kierunku postkorelacionizmu (i jednocześnie postsekularyzmu), pojęcie kultury wizualnej.

10. Potencjał twórczy polskich projektantów nie jest rozwijany w ściślejszym powiązaniu z potencjałem badawczym nauk ekonomicznych, ścisłych i przyrodniczych. W obszarze edukacji artystycznej (zwłaszcza sztuk projektowych) edukacja w zakresie nauk społecznych (zwłaszcza antropologia) i nauk humanistycznych (zwłaszcza historia sztuki i kulturoznawstwo) powinna odnowić sojusze z naukami ścisłymi, przyrodniczymi i technicznymi. Powyższy pakiet refleksji na temat kultury o charakterze metodologiczno-poznawczym oraz kilka projektowych pomysłów o charakterze organizacyjnym otwierają dopiero szeroką płaszczyznę dyskusji. Główny problem polega na tym, iż kontradiktoryjne normy aksjologiczne, regulowane przez wzory praktyk kulturowych, zwłaszcza religijnych, w tym także przez sztukę, mocno interferujące z „obiektywizującymi” wzorami naukowego poznania, coraz mocniej wpływają na powierzchnię systemu organizacyjnego państwa i jego instytucji. Polityka kulturalna demokratycznego i nowoczesnego (a więc gruntownie świeckiego) państwa staje wobec zadań wcześniej niepodejmowanych. Żyjemy dziś bowiem w poświęckich czasach. Wobec braku odpowiednich procedur konflikt rozstrzyga coraz częściej w trybie nie koncyliacyjnym, lecz „wojennym”, angażującym znów aparat cenzury i opresji. A mieliśmy to mieć już nieodwracalnie za sobą. Regulacje, wydawać by się mogło fundamentalne, związane z funkcjonowaniem wolnego rynku i liberalną polityką społeczną, okazało się, nie obsługują wszystkich obszarów kulturowych potrzeb współczesnych zbiorowości ludzkich. Pierwszym celem dyskusji o polityce kulturalnej staje się znów próba zdjęcia z agendy instrumentarium działań przemocowych i przywrócenie regulacji mieszczących się w normach demokratycznego państwa prawa.

Bibliografia

- Anderson Leon (2014). Autoetnografia analityczna, przeł. Maja Brzozowska-Brywczyńska. W: Jakub Niedbalski (red.), *Przegląd socjologii jakościowej*, t. 10, nr 2. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 144–167.
- Banach Wiesław (2001). Hermeneutyka gospodarcza, czyli ekonomia jako nauka humanistyczna. *Kultura Współczesna*, 4(30), 66–83.
- Bryłowska Natalia (2020). *Zawód artysta*. Gdańsk: Wydawnictwo Instytutu Kultury Miejskiej.
- Bauman Zygmunt et al. (2017). *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, przeł. Agnieszka Rasmus-Zgorzelska. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana (seria: Seria Kieszonkowa – Bęc).
- Bourdieu Pierre (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, t. 20).
- Czerwiński Marcin (2000). *Pytając o cywilizację*. Warszawa: W.A.B., CiS (seria: Seria z Wagą).
- Danto Arthur C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. Mateusz Salwa. Kraków: TAIWPN Universitas (seria: Horyzonty Nowoczesności, 88).

- Dąbrowski Jakub, Demenko Anna (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 1: *Aspekty prawne*, t. 2: *Artyści, sztuka i polityka*. Warszawa: Fundacja Kultury Miejsca.
- Dickie George (1985). *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, t. 1: *Estetyka w świecie*, przeł. i red. Maria Gołaszewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Graczyk Piotr (2015). Nick Land i hiperprawica deleuzjańska. *Kronos*, 3, 130–140.
- Ilczuk Dorota, Siciński Andrzej, Wojciechowski Jan Stanisław (1999). Polityka kulturalna państwa. Projekt. *Kultura Współczesna*, 2/3, 148–162.
- Jameson Frederic (2011). *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria: Eidos).
- Kocój Ewa, Szulborska-Łukasiewicz Joanna, Kędziora Alicja (red.) (2019). *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kotowa Barbara (2010). *Od filozofii humanistyki do filozofii jako dziedziny kultury*. W: Tadeusz Buksiński (red.), *Filozofia na Uniwersytecie w Poznaniu. Jubileusz 90-lecia*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii (seria: Pisma Filozoficzne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 114), 309–334.
- Kulturologia polska XX wieku* (2013), red. zbiorowa, wstęp Andrzej Mencwel. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (seria: Wiedza o Kulturze).
- Lorenc Iwona (2022). *O sztuce na Titanicu. Rozmowy ze Sławomirem Marcem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Meillassoux Quentin (2015). *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przeł. Piotr Herbich, przedm. Alain Badiou. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego (seria: Biblioteka Kwartalnika „Kronos”).
- Meillassoux Quentin (2020). *Metafizyka i fikcja światów spoza nauki*, przeł. Piotr Herbich. Warszawa: Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego (seria: Miniatury Filozoficzne).
- Mitchell W.J.T. (2013). *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba. Warszawa: Wydawnictwo Narodowego Centrum Kultury.
- Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013* (2004). Warszawa: Ministerstwo Kultury, [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf) [odczyt: 6.08.2024].
- Rojek Paweł (2016). *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*. Kraków: Ośrodek Myśli Politycznej (seria: Biblioteka Myśli Politycznej, 103).
- Siciński Andrzej, Dąbrowski Adam Grzegorz, Gmurek Jerzy (red.) (1998). *Ministerstwo Kultury i Sztuki w dokumentach, 1918–1998*, przedm. Andrzej Siciński. Warszawa: Instytut Kultury.
- Szahaj Andrzej (2019). Dwie prawice i dwie lewice. *Plus Minus. Rzeczpospolita*, 9–10 marca, 34–35.
- Wilk Eugeniusz et al. (2015). *Więcej niż obraz*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Wallis Aleksander (1964). *Artyści plastycy. Zawód i środowisko*. Warszawa: PWN (seria: Badań Klasy Robotniczej i Inteligencji, 14).
- Wojciechowski Jan Stanisław (2014). *Władze widzenia. Po-świecka kultura wizualna*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Wojciechowski Jan Stanisław (2020–2021). Autobiografia artysty: między doświadczeniem artystycznym, interpretacją humanistyczną i zarządzaniem. *Aspiracje. Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, 62/63 (4/2020; 1/2021), 101–108.
- Zeidler-Janiszewska Anna (1996). *Pomiędzy melancholią a żalobą*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Załuski Tomasz (2024). „Sztuka i nauka” po polsku. Teoretycznie zorientowane kulturoznawstwo na łamach czasopisma „Sztuka” i zagadnienie kultury artystycznej w badaniach Instytutu Kultury. *Kultura Współczesna*, 1 (w druku).
- Zamiara Krystyna (2010). U początków poznańskiej szkoły metodologicznej. W: Tadeusz Buksiński (red.), *Filozofia na Uniwersytecie w Poznaniu. Jubileusz 90-lecia*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii (seria: Pisma Filozoficzne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 114), 283–308.