

KATARZYNA MANIAK

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0001-5498-4621>

Kryzys reżimu muzealnej własności i jego potencjały

The Crisis of the Regime of Museum Ownership and Its Potentials

Abstract

The author pursues reflections on ownership relations in the museum institution. In doing so she discusses the concept of ownership by referring to resources and their accessibility, an infrastructure indispensable for the considered state of ownership, its transformations and consequences, as well as the decolonization movement. By basing herself on the example of the informal initiative of the Museum of Care, Katarzyna Maniak demonstrates how cultural property succumbs to the processes of enclosure and sharing.

Keywords: decolonization; museum; use; property regime

Abstrakt

Autorka podejmuje refleksje nad relacjami własności w instytucji muzealnej. Pojęcie własności omawia w odniesieniu do kwestii zasobów i ich dostępności, infrastruktury niezbędnej dla omawianego stanu posiadania, jej przemian i ich konsekwencji, a także ruchu dekolonizacji. Bazując na przykładzie nieformalnej inicjatywy Muzeum Opieki (*Museum of Care*), pokazuje jak dobra kultury ulegają procesom grodzenia i uwspólniania.

Słowa kluczowe: dekolonizacja; muzeum; użytkowanie; reżim własności

O autorce

Katarzyna Maniak – antropolożka kultury, adiunktka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują dziedzictwo kulturowe i jego społeczne oddziaływanie oraz relacje między antropologią i sztuką. Prowadzi badania skupione na pojęciu własności oraz antropologii pracy. Autorka kilkunastu publikacji naukowych poświęconych tej tematyce oraz wielu projektów wystawienniczych.

Kryzys reżimu muzealnej własności i jego potencjały

„Wszystko tutaj jest bezpłatne i każdy jest mile widziany”. To jedno z pierwszych zdań, które pojawia się w opisie Muzeum Opieki (*Museum of Care*, MoC), planowanego przez Niki Dubrovsky i Davida Graebera, założonego już po śmierci antropologa w 2020 roku. Muzeum powstało na bazie aktywności karnawałowej społeczności zawiązanej po to, by uczcić twórczość Graebera. Po jego śmierci przyjaciele zorganizowali *Carnival4david*, który obejmował szereg rozmaitych wydarzeń złączonych ideą wywrotowości i celem tworzenia przestrzeni politycznej imaginacji. Działania osadziły się w postaci Muzeum Opieki, które nie jest instytucją muzealną w sensie prawnym, lecz nieformalną inicjatywą wykorzystującą (hakującą?) pojęcie muzeum, by praktykować je w sposób odmienny od usankcjonowanego. Całość organizuje Nika Dubrovsky¹ wraz z dziesięciorgiem zaprzyjaźnionych osób w różnym stopniu zaangażowanych w ten projekt. Społeczność odbiorczyń i użytkowników sukcesywnie rośnie i obecnie liczy ponad czterysta osób², a jej skład ulega ciągłym zmianom.

Na podstawowym poziomie MoC to strona internetowa, gdzie na licznych podstronach dedykowanych konkretnym tematom (opisywanych jako „pokoje”) udostępniana jest dokumentacja zrealizowanych wydarzeń, na przykład zapisy dyskusji dotyczących procesu decyzyjnego w działalności kolektywnej, opisy projektów artystycznych, dyskusje grup czytelnicy, lista lektur między innymi na temat troski. Zaproszenie do udziału w przedsięwzięciu jest otwarte i zgodnie z jasno przedstawionymi zasadami każda osoba może założyć swój „pokój” – zgłaszając wcześniej jego zamysł organizatorom – i moderować przebieg działań oraz publikowanych treści. Idee efektywności i produktywności opisane są jako negatywne punkty odniesienia, rezygnacja z kontynuacji działań nie skutkuje usunięciem treści, tylko ich czasowym zawieszeniem, umieszczeniem w przestrzeni archiwum, z którego mogą zostać ponownie wydobyte. Kluczowe dla funkcjonowania MoC są relacje z zaangażowanymi osobami. Wyznaczają je deklaracje dotyczące sposobu współpracy oparte na zasadzie dehierarchizacji i „uwolnienia” wypracowywanych treści:

Przestrzenie Muzeum Opieki są kuratorowane przez osoby je zamieszkujące. Jego pokoje są stale odnawiane, nie ma stałej kolekcji, nie ma stałych lokatorów. Muzeum Opieki stymuluje rozwój powtarzalnych praktyk zbiorowych, które mogą przenieść się do różnych pomieszczeń, a także do świata zewnętrznego. Muzeum Opieki nie kończy się w jego murach³.

Wszystkie wypracowane materiały udostępniane są na licencji Creative Commons – Uznanie Autorstwa – Na tych samych warunkach 4.0. Organizatorki i organizatorzy MoC deklarują, że muzeum nie ma żadnych praw ani władzy w stosunku do projektów rozwijanych w jego ramach, zaznaczając jednocześnie, że korzystanie z udostępnionych materiałów lub działań realizowanych pod szyldem inicjatywy bez zgody osób autorskich uznają za wyzysk i nieuczciwość. Wszystkie projekty są kontrolowane przez osoby je inicjujące, ale narzędzia do tworzenia projektów są dostępne dla każdego. Opieką otaczane są więc zarówno zasoby MoC, jak i osoby je użytkujące.

Przykład MoC może posłużyć do spekulacji⁴ na temat alternatywnych sposobów działania „tradycyjnej” instytucji muzealnej. Za cel stawiam sobie refleksję nad jednym z gmachów pojęciowych muzeum⁵ – pojęciem własności, które wiąże się ze sposobami użytkowania zasobów. Jak pisze Stephen Wright, postulujący robienie użytku ze sztuki: „interesy użytkowników są z natury sprzeczne z pojęciem własności”⁶. Samą własność opisuje, powołując się na Pierre-Josepha Proudhona, jako

instytucję prawną, która ustala stosunek wyłączności względem danego obiektu, lub czegokolwiek rozumianego jako obiekt, w zakresie praw do niego i rozporządzania nim. Składa się na nią złożony zestaw instrumentów i norm prawnych oraz egzekwowania przepisów, i jest ona do tego stopnia bastionem ideologii liberalnej, że w opinii większości uważana byłaby za coś praktycznie oczywistego, gdyby nie... robienie użytku, które podważa same jej warunki możliwości, kładąc nacisk na wartość użytkową i prawo do użytku⁷.

Spekulowanie na temat innych możliwych stanów (nie)posiadania oraz spluralizowanie relacji własności obowiązujących w muzeum wydają się niezbędne w kontekście zmian, jakim podlega pole kultury i sztuki. Pojęcie własności chciałabym sproblematyzować w odniesieniu do kwestii zasobów oraz ich dostępności, infrastruktury niezbędnej dla omawianego stanu posiadania, jej przemian i ich konsekwencji, a także ruchu dekolonizacji, którego celem są między innymi zmiany w stanie własności. Reżim własności obowiązujący w „tradycyjnej” instytucji nie przystaje bowiem między innymi do paradygmatu otwartości, a także do wybranych sposobów uprawiania polityki naprawczej, dekolonizacyjnej.

„Otwarte dla wszystkich, powszechnie dostępne i niewykluczające”⁸ to fragment definicji muzeum zatwierdzonej

w 2022 roku przez ICOM, czyli międzynarodową organizację skupiającą instytucje z całego świata. Dyskusje dotyczące dostępności zasobów kultury toczą się na wielu polach, dotyczą między innymi kwestii włączania kolejnych wcześniej marginalizowanych grup interesariuszy, zakresów udostępniania kolekcji oraz ich zdigitalizowanych wersji, ale także wątków dotyczących bezpieczeństwa i nienaruszalności zbiorów. Kluczowe okazuje się osiągnięcie równowagi między kontrolą limitującą użytkowanie a demokratycznym udziałem; wypracowanie akceptowalnego dla zaangażowanych stron stanu pomiędzy ograniczeniem a uwspólnieniem. W centrum opisywanych zagadnień znajduje się prawo własności.

Zróznicowane relacje własności nie są oczywiście nowym zjawiskiem dla instytucji muzealnej. Wiele kolekcji ma nieuregulowany status prawny (warto przypomnieć choćby kontrowersje związane z zakupem kolekcji od Fundacji Książąt Czartoryskich przez Skarb Państwa w 2016 roku), instytucje bazują na „rozmytych formach własności”, czyli depozytach. Wydaje się jednak, że konieczność rewindykacji dominujących form posiadania rośnie. Jak pokazuje Fernando Domínguez Rubio, wzmacniają ją tendencje odśrodkowe – same obiekty, które zasilają kolekcje i rozsadzają ich prawną formę własności.

W książce *Still Life* Domínguez Rubio⁹ podsumowuje badania prowadzone w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (MoMA), instytucji, której rola w tworzeniu zachodnio-centrycznej historiografii sztuki jest trudna do przecenienia. Rubio promuje perspektywę ekologiczną, która umożliwia analizę sumy materialnych, atmosferycznych, semiotycznych i wyobrażonych warunków, a także procesów i relacji, za pomocą których pewne kategorie społeczne (przede wszystkim „obiekt sztuki”) są ustanawiane i podtrzymywane. Punktem wyjścia jest uznanie rozbieżności między „rzeczą” a „obiektem”. Rzecz ujmowana procesualnie zmienia się, ponieważ podlega działaniu czynników fizycznych i chemicznych. Obiekt z kolei jest rzeczą osadzoną w konkretnej pozycji, z przypisanymi jej znaczeniami oraz reżimami praktyk i wartości. Jednocześnie obiekt jest więc kruchą i temporalną rzeczywistością (ang. *temporal reality*), która nieustępliwie i bezlitośnie (ang. *relentlessly*) ześlizguje się z przypisanej mu pozycji. Utrzymywanie kategorii w mocy (rzeczy w pozycji obiektu) wymaga zaangażowania pracy, odpowiedniej technologii i infrastruktury, które zwykle pozostają niewidzialne i przez długi czas pozostawały na marginesie zainteresowań badaczy i badaczek instytucji, zazwyczaj skupionych na poetykach i politykach praktyk wystawienniczych¹⁰. Sieć będąca przedmiotem analizy ekologicznej obejmuje „szczególną choreografię ciał, rzeczy i przestrzeni”¹¹, na przykład prace konserwatorek, inwentaryzatorów, magazyny i gabloty zapewniające optymalne dla obiektów warunki środowiskowe, urządzenia do badań radiologicznych czy środki do zabijania insektów. Wszystkie zaangażowane są do tego, by – jak egzemplifikuje Domínguez Rubio – obraz olejny namalowany na topolowej desce nie zmieniał się na tyle, że ześlizgnie się z przypisanej mu pozycji i zacznie znacząco różnić od utrwalonego wizerunku znanego pod tytułem *Mona Lisa*¹².

Praca i środki zaangażowane w utrzymanie złudnej tożsamości pomiędzy rzeczą a obiektem sprzężone są podtrzymywaniem w mocy dwudziestowiecznych wyobrażeń o sztuce, pojęć takich jak: autentyczność, oryginalność czy autorstwo, a także chronologicznej narracji o jej rozwoju¹³. Co istotne, ulegają one destabilizacji w sytuacji wprowadzenia do muzeum obiektów sztuki o innym materialnym statusie: sztuki video i prac wykorzystujących technologie cyfrowe. Wyzwania ekologii cyfrowej to starzejące się technologie, brak osób i ich ucieleśnionej wiedzy na temat reperacji sprzętów, a także szereg innych trudności, na przykład nietrwałe środowisko (konieczność konwersji z formatów wychodzących z użycia, wymóg systematycznej aktualizacji serwerów, na których przechowywane są dane cyfrowe, ryzyko uszkodzenia plików podczas ich odtwarzania i transferu). Niosą one z sobą znaczące przekształcenia. Obiekty sztuki – rozumiane jako stabilne, autentyczne i oryginalne, ponieważ pojedyncze – ulegają deesencjalizacji. Ich status okazuje się odmienny. Są obiektami cyrkulującymi: podlegają cyfrowym migracjom, są multiplikowane w różnych formatach, a także ulegają przekształceniom, ponieważ „migracja dzieła sztuki wiąże się nie tylko ze zmianą jego fizycznego «pojemnika» (na przykład Laser-DISC, plik WAV itp.), ale również jego treści, estetycznej struktury i wyglądu”¹⁴. „Mówimy o tworzeniu różnych obiektów o różnych właściwościach: obiekt MP3 to nie to samo, co obiekt MP4, podobnie jak przedmiot z tektury nigdy nie będzie taki sam jak przedmiot z żelaza”¹⁵.

Opisane zmiany, a także przekształcenia w infrastrukturze wpływające na relacje własności dobrze pokazuje historia włączenia do kolekcji MoMA pracy *I Want You to Want Me* (2008) Jonathana Harrisa i Sepa Kamvara – interaktywnej instalacji poświęconej randkowi online, wykorzystującej między innymi treści udostępniane na portalach randkowych. *I Want You...* to rozproszony obiekt składający się z kilku komponentów, z których każdy przynależy do innego reżimu własności, w związku z czym generuje inne możliwości i warunki przejścia przez muzeum. Na pracę tę składają się różne media: ekran dotykowy, muzyka zespołu Stars, C++, Java (język programowania), OpenGL (narzędzie do tworzenia grafiki trójwymiarowej), MySQL (system zarządzania bazami danych). Muzyka kanadyjskiego zespołu jest przedmiotem prawa autorskiego, którego wymogi obejmują konsultacje z autorami na przykład w obliczu przyszłych konserwacji; ekran dotykowy jest własnością prywatnej firmy; dane pochodzące z portali tworzone przez zanonimizowane osoby są chronione amerykańskimi przepisami dotyczącymi prywatności i bezpieczeństwa danych; z kolei systemy operacyjne należą do różnych firm prywatnych (w przypadku jednej z nich nie można zdobyć praw wyłącznych na użytkowanie, inne prawnie zastrzeżone mogą być użytkowane poprzez formułę licencji). Domínguez Rubio proponuje analogię obrazującą kłopoty generowane przez tak rozproszony obiekt. Wyobraźmy sobie obraz: muzeum posiada pełne prawa do eksponowania jego fragmentów namalowanych niebieską farbą, zdobyło czasową licencję do części zaznaczonych czer-

wonym barwnikiem, nie może jednak prezentować żółtych fragmentów, ponieważ należą one do prywatnej korporacji. Obiekt nie jest więc redukowalny do żadnego z systemów własności, nie może być w pełni zawłaszczony, lecz jedynie częściowo posiadany przez muzeum¹⁶.

W odniesieniu do stanu własności zasobów kultury ścierają się dwa stanowiska: jedno, znane pod pojęciem internacjonalizmu kulturowego, zakłada, że dobra kultury przynależą do całej ludzkości, kolejne – nacjonalizm kulturowy – wiąże je z konkretnymi wspólnotami: narodowymi, regionalnymi, źródłowymi. Erika Lehrer zwraca jednak uwagę na niedostatki obu ujęć oraz nieadekwatność pojęć z zakresu posiadania do opisu złożonych więzi z dziedzictwem, proponując w zamian koncepcję „wspólnoty uwikłania”¹⁷. Podobnie rozmaite antropologiczne studia podważają użyteczność pojęcia własności w odniesieniu do dziedzictwa, wskazując na jego zachodniocentryczny charakter i ukazując rozmaite przykłady, które przeczą dychotomicznemu podziałowi na stabilnie rozumianą rzecz i podobnie postrzegany podmiot, a także wprowadzają inne sposoby ujmowania ludzko-nieludzkiej relacji¹⁸.

Jak twierdzi Zbigniew Kobyliński, oba podejścia – internacjonalizm i nacjonalizm kulturowy – bazują na centralnej roli instytucji publicznych działających w imię dobra publicznego i ograniczeniu wpływu własności prywatnych¹⁹. Badacz słusznie konstatuje przy tym, że placówki publiczne działają również jak podmioty prywatne, gdy ograniczają dostęp do zasobów teoretycznie przynależnych wspólnocie. W opisanym przez Domínguez Rubio przypadku pracy *I Want You to Want Me* mamy do czynienia z interesującą pozycją muzeum, które jednocześnie samo praktykuje grodzenie dobra wspólnego (zmierzając do pozyskania pełnej władzy w zakresie między innymi jego eksponowania) i doświadcza skutków tego grodzenia.

Wątek krzyżujących się stanów własności warto uzupełnić o rolę wyobrażonych i nieformalnych relacji posiadania również wpływających na sposób użytkowania zasobów kultury. Magdalena Zych w pracy doktorskiej poświęconej praktykom kolekcjonerskim w wybranych muzeach zwraca uwagę na posługiwanie się zaimkami dzierzawczymi przez kustoszki i opiekunów zbiorów²⁰. Zwroty takie jak „moja kolekcja” są efektem powiązania pracownicy i pracownika z konkretnym działem i wiedzą na temat obiektów, ale łączą się również z władzą w zakresie ich udostępniania. Osoby odpowiedzialne za zbiory pośredniczą bowiem w kontaktach z osobami spoza instytucji, decydują o możliwości i zakresie korzystania z tych zasobów. Przyjmują przy tym szereg możliwych stanowisk, od bycia strażniczką obiektów po ich szeroko rozumianą popularyzację.

Pojęcie własności w kontekście instytucji muzealnych najczęściej omawiane jest współcześnie w odniesieniu do polityki dekolonizacji i restytucji dóbr kultury bezprawnie zawłaszczanych w długiej historii kolekcjonowania. Wśród argumentów wykorzystywanych w sporach na temat zwrotu obiektów²¹, klasyfikowanych pod względem treści i fundujących je wartości, możemy wyróżnić argument sprawiedliwości, argumenty wynikające z ochrony prawnej, odwołujące

się do więzi z dobrami kultury, powołujące się na okoliczności historyczne oraz wynikające z ochrony dóbr kultury i opieki nad nimi. Mogą one być powoływane zarówno przez stronę żądającą zwrotu obiektów, jak i oponentów restytucji.

Interesują mnie tutaj dyskusje dotyczące prawa własności (mieszczące się w grupie argumentów bazujących na normach prawa i mierzących się z jego ograniczeniami²²), które wiąże się z uprawnieniami do rozporządzania rzeczą i podlega ochronie. W sporach restytucyjnych pojawiają się trudności z ustaleniem podmiotu, któremu przysługuje prawo własności (na przykład ze względu na dystans czasowy od momentu pozyskania dobra), a także potencjalne rozbieżności pomiędzy interesem właściciela a realizacją pojęć ochrony dobra kultury i jego społecznej użyteczności²³. Postulat dekolonizacji muzeów w dużej mierze opiera się na – w moim przekonaniu słusznym – postulacie zwrotu obiektów, a więc przeniesienia prawa własności²⁴. Jednak wobec trudności z przeprowadzeniem procedury deakcesji promowane są również inne rozwiązania. Długoterminowe wypożyczenia do społeczności wysuwającej roszczenie restytucyjne, depozyty czy transfer własności bez przeniesienia obiektu stanowią propozycje alternatywne, wynegocjowane w sytuacji ograniczeń wynikających między innymi z różnic w poszczególnych krajowych regulacjach prawnych. Wiąza się one z określonymi skutkami, gdy muzeum nie posiada tytułu prawnego do obiektu i jest zobowiązane do konsultowania szczegółów dotyczących wszystkich czynności podejmowanych wokół rzeczy. „Rozmyty” stan posiadania nie prowadzi do monopolizacji i nie wiąże się z dysponowaniem wyłącznie przez jedną stronę; przeciwnie – poszerza grono podmiotów współdecydujących o muzealnych zasobach.

Alice Procter, twórczyni nieautoryzowanych interwencji w przestrzeni brytyjskich muzeów *Uncomfortable Art Tours*, w książce *The Whole Picture* powtarza oczywiste dla krytyki instytucjonalnej pytanie: kto ma prawo przechowywać obiekty i opowiadać ich historie²⁵? Pytanie dotyczące prawa warto potraktować dosłownie i zastanowić się nad poszczególnymi regulacjami obowiązującymi na poziomie zarówno krajowym, jak i instytucjonalnym (na przykład regulaminy poszczególnych placówek), które wyznaczają stan posiadania i możliwy zakres używania danego dobra. Prawa własności mają charakter wyłączny, wykluczają rozmaite grupy osób, warto więc nawiązywać alternatywne relacje z zasobami kultury. Monopol dominujący w muzealnym reżimie coraz częściej ulega rozchwianiu, między innymi poprzez paradygmat otwartości i dekolonizacji, rozproszone obiekty i rozproszone formy własności. Nie zawsze są to zjawiska pozytywne z punktu widzenia wspólnoty użytkowników – czasem uwolnioną przestrzeń zajmują podmioty komercyjne.

Przywołane we wstępie Muzeum Opieki mierzy się z wyzwaniem zsynchronizowania przyświecających mu założeń z infrastrukturą – sposobem organizacji środowiska cyfrowego, w którym jest zbudowane. Dlatego też w MoC można znaleźć ślady dyskusji dotyczących rezygnacji z technologii strony internetowej zarządzanej przez administratorów na rzecz zdecentralizowanego serwisu, wolnej i otwartej aplika-

cji sieciowej Mastodon. Sygnałem kolejnych trudności związanych z realizacją idei są ograniczenia związane z prawem do udostępniania wybranych treści, między innymi artykułów i książek polecanych w sporządzonych bibliografiach. Przykład MoC obrazuje więc potencjały i niepowodzenia, które dla wiedzy jako dobra wspólnego niesie z sobą technologia internetu. Zwracając na nie uwagę Charlotte Hess i Elinor Ostrom²⁶, które po pierwsze określają wiedzę (rozumianą szeroko jako obejmującą zasoby wytwarzane przez doświadczenie i naukę), ale również działania twórcze jako dobro wspólne, po drugie wskazują, jak internet zmienił jego strukturę – sposoby generowania, kontrolowania, zarządzania, przechowywania, chronienia itd. Wiedza, podobnie jak inne zasoby wspólne, podlega procesom utowarowienia i groźbienia, między innymi poprzez prawa własności intelektualnej, które z kolei prowokują do różnych strategii i taktyk przeciwstawiania się monopolizacji. MoC występuje „przeciwko własności jako prawu zabraniającemu ludziom robienia tego, co chcą”²⁷. Pozostaje jednak pod wpływem podmiotów, które przechwytują wartości zasobu wspólnego i wciąż poszukuje dobrych, efektywnych rozwiązań umożliwiających uwspólnienie. Jednocześnie pokazuje, że dostrzeganie i praktykowanie zróżnicowanych stanów posiadania, również tych dopiero postulowanych i wywalczonych, niesie z sobą potencjał dehierarchizacji, szansę na włączanie kolejnych grup w procesy decyzyjne dotyczące instytucjonalnych praktyk.

Przypisy

- 1 MoC jest inicjatywą siostrzaną wobec Instytutu Davida Greabera, również powołanego przez Dubrovsky, która jest spadkobierczynią spuścizny antropologa i zapewnia środki na działanie placówki: <https://davidgreaber.institute>, dostęp: 15.04.2024.
- 2 <https://museum.care/rooms-vs-assembly/>, dostęp: 26.04.2024.
- 3 <https://museum.care/about-museum-of-care/>, dostęp: 26.04.2024. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki tekstu.
- 4 O spekulowaniu na temat instytucji kultury zob. m.in. konferencja *W stronę nowych wyobraźni instytucjonalnych* (Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 27–28 maja 2024; <https://arsenal.art.pl/event/w-strone-nowych-wyobrazni-instytucjonalnych/>, dostęp: 2.05.2024); Monika Stobiecka, *Rozpoznać potencjalne. Historia muzeów i dekolonizacja*, [w:] *Muzeum? A po co?*, katalog wystawy, 19 listopada 2021 – 11 września 2022, red. Barbara Banasik, Muzeum Azji i Pacyfiku, Warszawa 2021, s. 27–52.
- 5 Stephen Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Łukasz Mojsak, „Format P” 2014, nr 9.
- 6 Tamże, s. 85.
- 7 Tamże, s. 84.
- 8 Nowa definicja muzeum: <https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/#:~:text=%E2%80%9C%20muzeum%20jest%20trwa-%C5%82%C4%85%20instytucj%C4%85%20s%C5%82u-%C5%BC%C4%85c%C4%85,prezentacj%C4%85%20materialnego%20i%20niematerialnego%20dziedzictwa,przeł.JarosławSuchan>, dostęp: 20.04.2024.
- 9 Fernandez Domínguez Rubio, *Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, The University of Chicago Press, Chicago 2020.

- 10 Zob. m.in.: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, red. Ivan Karp, Steven D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington 1991.
- 11 F. Domínguez Rubio, *Still Life...*, dz. cyt., s. 15.
- 12 Fernando Domínguez Rubio, *On the discrepancy between objects and things. An ecological approach*, „Journal of Material Culture” 2016, t. 21, nr 1, s. 59–86.
- 13 F. Domínguez Rubio, *Still Life...*, dz. cyt., s. 17.
- 14 Tamże, s. 314.
- 15 Tamże, s. 315.
- 16 Tamże, s. 320–321.
- 17 Erika Lehrer, *Material Kin: „Communities of Implication” in Post-Colonial, Post-Holocaust Polish Ethnographic Collections*, [w:] *Anthropology. Troubling colonial legacies, museums, and the curatorial*, red. Margareta von Oswald, Jonas Tinius, Leuven University Press, Leuven 2020, s. 288–322.
- 18 Podobnie jak Domínguez Rubio o obiektach rozproszonych pisze Mark Busse, *Museums and the Things in Them Should Be Alive*, „International Journal of Cultural Property” 2008, t. 15, nr 2, s. 189–200. Zob. również Jade Baker, *Te Pahitauā: Border Negotiators*, „International Journal of Cultural Property” 2008, t. 15, nr 2, s. 141–157; Haidy Geismar, *Cultural Property, Museums, and the Pacific: Reframing the Debates*, „International Journal of Cultural Property” 2008, t. 15, nr 2, s. 109–122; Joshua Bell, *Promiscuous Things: Perspectives on Cultural Property Through Photographs in the Purari Delta of Papua New Guinea*, „International Journal of Cultural Property” 2008, t. 15, nr 2, s. 123–139.
- 19 Zbigniew Kobyliński, *Cultural Heritage: Values and Ownership*, [w:] *Counterpoint: Essays in Archeology and Heritage Studies in Honour of Professor Kristian Kristiansen*, red. Sophie Bergerbrant, Serena Sabatini, Archaeopress, Oxford 2013, s. 722.
- 20 Magdalena Zych, *Współczesne kolekcje etnograficzne. Strategie tworzenia kolekcji muzealnych, ich relacje ze zbiorami historycznymi oraz ze społecznym otoczeniem muzeum na przykładzie wybranych muzeów w Polsce i Europie na przełomie XX i XXI wieku*. Praca doktorska napisana w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, Kraków 2023, s. 38–46.
- 21 Podaję za: Kamil Zeidler, *Restytucja dóbr kultury ze stanowiska filozofii prawa*, Wolters Kluwer Polska, Warszawa 2011; Agnieszka Plata, *Spór o zbiory muzeum brytyjskiego jako trudny przypadek w prawie*. Rozprawa doktorska z nauk prawnych, Gdańsk 2022; https://old.prawo.ug.edu.pl/sites/default/files/postepowania_naukowe/112234/praca/1.doktorat_agnieszka_plata.pdf, dostęp: 29.07.2024.
- 22 Pozostałe argumenty: nabycia w dobrej wierze, nielegalnego wywiezienia, przedawnienia, zasiedzenia, znalezienia, poczynionych nakładów, posiadania, zobowiązania, wzajemności i ustawowego zakazu deakcesji.
- 23 A. Plata, *Spór o zbiory muzeum brytyjskiego jako trudny przypadek w prawie*, dz. cyt., s. 99–104.
- 24 Zob. m.in. Felwine Sarr, Bénédicte Savoy, *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, „November” 2018, https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr_savoy_en.pdf, dostęp: 29.07.2024; Dan Hicks, *The British Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto Press, London 2020.
- 25 Alice Procter, *The Whole Picture. The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*, Octopus Publishing Group, Cassell 2020.
- 26 *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*, red. Charlotte Hess, Elinor Ostrom, The MIT Press, Cambridge, London 2007.
- 27 <https://museum.care/purpose-amp-values/>, dostęp: 26.04.2024.