



Škart, z cyklu *Nowe hafty*, Lenka Zelenovic, bezrobotna matka samotnie wychowująca dziecko: „Dyrektor jak kometa spada, ręka pracownika nim włada”, Belgrad 2007

**Co jest do zrobienia?
Czy i jak Muzeum może
wziąć udział
w produkcji wiedzy**

rozmawiają:

**Agata Jakubowska,
Joanna Mytkowska,
Luiza Nader,
Łukasz Ronduda
i Gabriela Świtek.**

Joanna Mytkowska: Proponuję zastanowić się nad tym, jakie – Wąszym zdaniem – są najpilniejsze obszary badań, którymi nowopowstałe Muzeum powinno się zająć. Jakie są istotne zadania czy pytania, które Muzeum powinno podjąć?
cd. na str. 16

W całej Polsce nie istnieje ani jedno Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wprawdzie wiele muzeów, a szczególnie Muzeum Sztuki w Łodzi, posiada działy sztuki współczesnej, jednakże zarówno założenia tych działów, jak też ich zawartość nie są w stanie sprostać ani potrzebom społecznym, ani zainteresowaniu, jakim sztuka polska cieszy się za granicą – te słowa napisał czterdzieści dwa lata temu Jerzy Ludwiński w głośnym manifestie wzywającym do stworzenia Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu. Dziś muzeum, o jakie apelował Ludwiński, już jest. Czeka

na rozpoczęcie budowy naszej przyszłej siedziby, staramy się robić to, co postulował teoretyk-wizjoner – *provokować fakty artystyczne, przyspieszać je, być po prostu miejscem, gdzie rodzi się nowa sztuka.* W niniejszym numerze „Muzeum” znajdziecie Państwo cały tekst wartego przypomnienia manifestu wraz z esejem krytycznym Magdaleny Ziótkowskiej. Jako muzeum wciąż stojące u progu swej działalności, ośmielamy się zadać pytanie: „Co jest do zrobienia?” W tym numerze przeczytacie Państwo zapis pierwszej debaty zorganizowanej przez Muzeum pod tym

hasłem, poświęconej refleksji nad naukowymi zadaniami Muzeum. Rozmawiamy też z Dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, Jarosławem Suchanem, którego instytucja niebawem, dzięki nowemu budynkowi, wreszcie będzie mogła sprostać potrzebom społecznym, jak marzył Ludwiński. Myśląc o ekspozycyjnych zadaniach Muzeum, zwracamy się ku spuściźnie Stanisława Zamecznika, niesłusznie zapomnianego awangardysty wystawiennictwa. I wciąż przyglądamy się architekturze Christiana Kereza.

Zapraszamy do lektury. Zespół Muzeum

Czuły sejsmograf

Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego

Magdalena Ziółkowska

Projektem, który umyka antynomii tego, co uniwersalne i partykularne jest „przykładem”.¹ Program Muzeum Sztuki Aktualnej, stworzony w 1966 roku przez Jerzego Ludwińskiego (1930–2000), jest „przykładem” ambiwalentnym. Podaje on w wątpliwość dosłowność instytucji muzeum, rozumianej jako *vehicle for the works*² bądź skarbiec dla kolekcji, i ujawnia napięcie między możliwą „realizacją” a potencjałem jej „propozycji”. Ludwiński podejmuje wyzwanie zmierzenia się z otaczającą rzeczywistością, stawiania pytań o teraźniejszość i jej wartości, których koncepcja ta dotyczy. Program Muzeum odnosi się w pierwszej kolejności do siebie współczesnego świata: prezentuje krytykę oficjalnej polityki kulturalnej PRL-u, obnaża nieadekwatność słownika terminów wypracowanych przez historyków i teoretyków sztuki, w obszarze historycznych kategorii umieszcza zaś własne pojęcia, odnoszące się do nowej, zmienionej przestrzeni artystycznych praktyk.

Muzeum, nazywane przez Ludwińskiego „czułym sejsmografem”, „katalizatorem”, „poligonem doświadczalnym”, „tygłem” nowych tendencji i postaw, chwytać ma proces twórczy i propozycje z niego wynikające w momencie ich powstawania, na gorąco. Wprowadzając w obszar funkcjonowania instytucji, jak i samej refleksji instytucjonalnej, pojęcia „ryzyka”, „refleksu”, „jednostkowej odpowiedzialności”, koncepcja Muzeum celowała w samą organizację życia artystycznego na poziomie mikro i makro. „Stwarzanie namiastki wielkiego centrum sztuki, którego w okresie maksymalnie skumulowanej kultury – w Polsce nie ma”³ – tak zdiagnozował Ludwiński geografii drugiej połowy lat 60., podsumowując liczne zjazdy, sympozja, festiwale, plenery, sesje i inne okolicznościowe imprezy powstające pod patronatem władzy. Umieszczane najczęściej w prowincjonalnych ośrodkach, z jednej strony budowały one iluzję różnorodności dyskursów i ich interdyscyplinarnego charakteru, z drugiej ujawniały silną potrzebę konfrontacji i dyskusji, wobec których machina polityki kulturalnej okazała się niewydolna. Prasa i krytyka artystyczna nie były w stanie przytoczyć, opisać, zanalizować, ocenić nawet części z odbywających się wydarzeń. Projekt Muzeum powstał zatem w momencie, gdy bieżący model życia artystycznego przestał właściwie funkcjonować i ujawnił, kolejno, kryzys braku centrum sztuki, odgórnego decentralizowania i natężenia inicjatyw artystycznych, niewydolność środków informacyjnych i ułomność krytyki artystycznej. Nieaktualny okazał się stosowany wówczas słownik sztuki współczesnej, a z nim sposób myślenia i pisanie o coraz nowszych formach wypowiedzi artystycznej, statusie dzieła

sztuki, nowo powstających zjawiskach, takich jak sztuka konceptualna czy pojęciowa. Wobec rzeczywistości artystycznej Muzeum okazało się projektem elastycznym podwójnie, zarówno wobec zaistniałego przemieszczenia granic w obszarze definicji i kategorii artystycznych, jak i wobec symbolicznych wartości przypisywanych samej instytucji. Muzeum Sztuki Aktualnej nie było już dłużej „tradycyjnym” muzeum, którego bohaterem jest kolekcja, jej historia, wartości, oceny, poszczególne dzieła. W Muzeum Sztuki Aktualnej te pojęcia uległy radykalnej przemianie, a ciężar symbolicznego kapitału przeniesiony został na grunt mniej solidny. Zaproponowane przez Ludwińskiego „pole gry” było niczym innym, jak platformą idei i refleksji skierowanych w przyszłość, zainteresowanych sztuką powstającą w danym czasie i „wyłapywaniem” najciekawszych aktualnie zjawisk. Wydaje się ono trafnym narzędziem ujmowania i śledzenia logiki rozwoju nowej sztuki, w momencie, gdy przestały odnosić się do niej tradycyjne kategorie estetyczne i formalne. Dystans między instytucją a rozwojem zjawisk artystycznych został tu zasadniczo zniwelowany poprzez kształt organizacyjny i strukturę Muzeum, traktującego współczesną sztukę jako podlegający ciągłym zmianom „układ otwarty”. W opozycji do oficjalnych instytucji, których wewnętrzna organizacja uniemożliwiała prezentację nowych zjawisk, sztuki skoncentrowanej nie tylko na doświadczeniu wizualnym, lecz na „idei” jako głównym nośniku działania artysty, elementami składowymi „układu otwartego” stały się nowe kategorie, takie jak: postawa, proces twórczy, fakt artystyczny, koncepcja, rzeczywistość. Pojęcie „instytucji” i rozumienie jej funkcji w życiu artystycznym zyskały tym samym nowe znaczenie. Brak sformalizowanej i zhierarchizowanej struktury organizacyjnej, brak ortodoksji artystycznej, w zamian: stałe współuczestnictwo naukowców w refleksji, nacisk położony na proces informacji i dokumentacji, całkowita otwartość na nowo powstające formy artystyczne, więcej – prowokowanie i przyspieszanie procesu rozciągania granic sztuki, oraz konieczność transformacji instytucji artystycznej wobec zmian w polu sztuki, każą umieścić koncepcję Ludwińskiego pośród najbardziej radykalnych wojennych projektów muzealnych.

Podstawową jednostką organizacyjną Muzeum był dział. Działy: akcji, eksperymentów wizualnych, kolekcji, popularyzacji sztuki, wydawniczy i techniczny, zapewniały minimalną strukturę, umożliwiającą realizację, a nie wyłącznie rozpatrywanie programu Muzeum na poziomie projektu. W ich obrębie dochodziło do wzajemnego przenikania się idei, wspólnego ich „wypracowywania”, kontynuacji, lecz także do obalenia dotychczasowego porządku instytucjonalnego i prób poszerzenia pola refleksji. Testowanie granic sztuki i natury procesu artystycznego dokonywało się w ramach chronologicznego ujęcia dzieł. To podejście Ludwiński dzielił z Kazimierzem Malewiczem i Władysławem Strzemińskim, poszukiwaczami logiki roz-

woju awangardy. Proponowane w dziale eksperymentów wizualnych MSA „badania nad zachowaniem się różnych form w przestrzeni, oparte o możliwie ścisłe metody naukowe”⁴ przywołują postulaty omawiane w trakcie dyskusji nad Ideą Muzeów Kultury Artystycznej, kiedy miejsce i dynamika instytucji w ramach nurtu artystycznego stały się przedmiotem żywych wystąpień w środowisku lewicowych artystów rosyjskich w latach 1918–21. Tamtejsza reorganizacja muzealnictwa powiązała problem reformy z powołaniem nowego typu placówek do badań nad sztuką – instytucji naukowo-artystycznych (Inchuk). Zarówno w środowisku rosyjskim lat 20., jak i w programie Muzeum Sztuki Aktualnej z końca lat 60. zmiany organizacji życia artystycznego stały się zatem wynikiem ewolucji samej sztuki. Historycznych odniesień jest znacznie więcej. Historia, która trafiała do konstruktywistycznego muzeum, linearny zapis następujących po sobie kierunków i przemian, rozpatrywana była w nim syntetycznie, jako „całość kultury plastycznej”, tym samym praktyka artystyczna uzyskała równy głos z teorią. Przy wielości głosów w środowisku rosyjskim, w przedwojennej Polsce problematyka organizacji muzeum sztuki nowoczesnej nie była poruszana. Różne ugrupowania artystyczne (Blok, Praesens) podejmowały próby powołania muzeum, wpisując je w tworzone wówczas formy organizacyjne życia publicznego i powstające instytucje państwowe, jak Statut Towarzystwa Galerii Sztuki Nowoczesnej (1926). Tradycja muzealna lat 30. nie jest wcale zbyt odległa, by w jej świetle rozpatrywać propozycję Ludwińskiego. W tekście Strzemińskiego *Muzeum* („Forma” nr 5, 1936), poświęconym analizie układu eksponatów w łódzkim Muzeum Sztuki, odnajdujemy kilka uwag na temat roli instytucji w obrazowaniu ewolucji form i ukazywaniu wzajemnych zależności kierunków. Dotyczą one: eksperymentów nad formą, badań jej historycznego rozwoju, poszukiwania formy przyszłości, i nieprzypadkowo stanowią wspólny mianownik refleksji Malewicza i Strzemińskiego.

W kształcie zaprojektowanym przez Ludwińskiego, Muzeum Sztuki Aktualnej okazuje się „przestrzenią dyskursu”, niepodległą geograficznie i niezależną czasowo, w której struktura sześciu działów jest jedyną organizacyjną tkanką. Pozostałe parametry instytucji: budynek, system finansowania, kadra, zostały uznane za drugoplanowe. Ich obecność zakwestionowano i wymazano ze scenariusza. Muzeum nie było dłużej utożsamiane z „instytucją”.⁵ Krytyczny fundament „pola gry”, poza wcześniej wymienionymi wartościami, dopełnił program wystaw, opublikowany jako integralna część koncepcji. Pierwszą wystawą zorganizowaną w ramach Muzeum była tzw. „wystawa plebiscytowa”. W pierwotnym jej założeniu występuje 15 krytyków, teoretyków sztuki oraz dyrektorów galerii, z których każdy proponuje i prezentuje wybór prac najciekawszych ich zdaniem artystów. Każdy otrzymuje podobnej wielkości przestrzeń, gwarancję wolności wyborów i swobody

wypowiedzi. W wymiarze rzeczywistym „wystawa plebiscytowa” odbyła się w kwietniu 1967 roku, w momencie politycznego napięcia, podczas trwania wyborów do zarządu głównego Związku Polskich Artystów Plastyków we Wrocławiu. W Gotyckich Salach Ratusza „zamanifestowały” swą działalność trzy środowiska: Galeria Foksal z Warszawy (Włodzimierz Borowski, Edward Krasiński, Henryk Stążewski, Zbigniew Gostomski, Edward Narkiewicz), Krzysztoforzy z Krakowa (Jerzy Bereś, Erna Rosenstein, Tadeusz Brzozowski, Jerzy Tchórzewski, Alfred Lenica, Jadwiga Maziarska, Marian Warzecha, Kazimierz Mikulski, Janusz Tarabuła) oraz artyści skupieni wokół przyszłej wrocławskiej Galerii Pod Moną Lisą (Jan Ziemiński, Jerzy Fedorowicz, Ludmiła Popiel, Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz, Wanda Gołkowska, Jan Chwaczyk, Maria Michałowska). Warto zauważyć, że w końcu lat 60. i początku lat 70. „galeria” nie była tak silnie jak dziś utożsamiana ze sferą kapitału ekonomicznego. W specyficznych warunkach politycznospołecznych „galeria” (rozumiana jako „instytucja”) niejednokrotnie udzielała instytucjonalnego schronienia, przestrzeni dla nowych manifestacji artystycznych. W przypadku „wystawy plebiscytowej” Ludwiński umieścił „galerię” w obszarze refleksji i legitymizacji związanej z kapitałem symbolicznym, przypisanym instytucji muzeum. Kilka miesięcy później, gdy możliwości powołania Muzeum Sztuki Aktualnej uległy wycofaniu,⁶ nowo utworzona „galeria” przejęła funkcje „przestrzeni dyskursu”, stając się realnym miejscem eksperymentu, obszarem redefiniowania pojęć i ciągłego testowania artystycznych granic. Część postulatów przedstawionych w programie Muzeum Ludwiński powtórzył w tekście programowym Galerii Pod Moną Lisą, zatytułowanym *Sytuacja* (1967):⁷

Dziwactwa Galerii

Galeria prezentuje

prace artystów, których sztuka wnosi nowe oryginalne wartości

Galeria pokazuje

twórczość artystów w momencie zmian

Galeria występuje

przeciwko schematom życia artystycznego

Galeria opowiada się

za rzeczową dyskusją o sztuce

Galeria publikuje

wypowiedzi autorów i swoje własne

w każdym numerze *Odry*

Galeria zaprasza

na otwarcia wystaw zawsze 1-go każdego miesiąca

o godz. 11.00

na odczyty i dyskusje zawsze 7-go każdego miesiąca

o godz. 18.00

na zwiedzanie wystaw między 1 i 11 każdego miesiąca w godzinach 10.00 – 20.00 w hallu Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki.

Tym samym idea/koncepcja Muzeum stała się modelem dalszych działań, prowadzonych jednak w zmienionej instytucjonalnie przestrzeni, w Galerii Pod Moną



Zdzisław Jurkiewicz, wystawa indywidualna, Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław, 1968. Fot. Zdzisław Holuka. Dzięki uprzejmości Zdzisława Holuki
Wanda Gołkowska, *Układy otwarte*, wystawa indywidualna, Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław, 1967. Fot. Zdzisław Holuka. Dzięki uprzejmości Zdzisława Holuki

Lisą, na 30-stu metrach kwadratowych przeszklonego holu Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki we Wrocławiu. Konstrukcja Galerii, jej fizyczna przestrzeń i przyjęte strategie działania rozsadzały dotychczasowy schemat struktury instytucjonalnej, zasady jej funkcjonowania, ustanowione hierarchie, kanony, sposoby wystawiania, wreszcie – rytuały kultywowane przez oficjalną politykę.

„Wystawą słabości” nazwał Ludwiński drugą, i zarazem ostatnią prezentację pod patronatem Muzeum Sztuki Aktualnej.⁸ Wystawa „Przestrzeń – ruch – światło”, zorganizowana gościnnie przez Mariusza Hermansdorfera na przełomie grudnia 1967 i stycznia 1968 we wrocławskim Muzeum Architektury, celnie zdemaskowała „słabości” samej sztuki, obnażyła anachronizm krytycznego języka organizatorów oraz „niemożliwości” konstrukcji samej wystawy, wskazując na nieprzystawalność koncepcji Muzeum do przestrzeni artystyczno-instytucjonalnej końca lat 60. „Niepowodzenie”, „słabość” wystawy odczytać można jako interesujący kontekst dla braku realizacji idei Muzeum w ogóle. W tekście ulotki towarzyszącej wystawie czytamy: „Pękły dotychczasowe podziały na kierunki, ale nie powstała jedna wspólna tendencja artystyczna. Przeciwnie. To, co decyduje o charakterze współczesnej sztuki jest wielostronne i bardzo indywidualne. Różne sposoby artystycznej wypowiedzi prowadzą jednak czasem do podobnego celu, a w dziełach o diametralnie odmiennym rodowodzie występują często te same idee. Taką właśnie sytuację stara się pokazać obecna wystawa. Zgromadzone na niej kompozycje autorów, z których każdy operuje innymi środkami przekazu, ale wszyscy zafascynowani są podobnymi problemami – przestrzenią, ruchem, światłem. Elementy te są głównym motywem poszczególnych prac i jedynym celem ich powstania”.⁹ W przeciwieństwie do wystaw „Bewogen Bewegung” (Stedelijk Museum, Amsterdam 1961) czy „KunstLichtKunst” (Van Abbemuseum, Eindhoven 1966), których tematem była sztuka kinetyczna, będąca też przedmiotem konkretnych artystycznych realizacji, Ludwiński traktował założenia wrocławskiej prezentacji w sposób metaforyczny. Już na poziomie językowym, porównując wypowiedzi krytyka i organizatorów, ujawnia się dzieląca je przepaść. Używając zaproponowanych kategorii, Ludwiński znajduje na wystawie za ledwie jeden obraz, którego autor (Jan Chwałczyk) „postępuje się światłem jako elementem składowym [...]”, robi projekcje świetlne na ekranach” oraz dwie prace (Jerzego Jarnuszkiewicza i Stefana Krygiera) „zawierające w sobie ruch mechaniczny”.¹⁰ Podobną opinię wyraża jeden z uczestniczących w wystawie artystów, Zdzisław Jurkiewicz, pisząc o „kwileniu” wielu realizacji, kompletnie nieadekwatnych do teoretycznej ramy prezentacji.

Owa „słabość” lub „niepowodzenie” wystawy „Przestrzeń – ruch – światło”, tuż obok wymienionego wcześniej „braku”, stają się istotne dla zrozumienia sedna koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej. Czy fak-

tycznie, jak uważają historycy sztuki, Muzeum jest projektem „niezrealizowanym”? Jeśli tak, to na czym miałyby polegać jego potencjalna realizacja, skoro, wracając do programu, „nie wymaga [ono – przyp. M.Z.] budynku o zbyt wielkiej kubaturze, ani zbyt wielkich nakładów finansowych”, kolekcji przydzielono zaś drugorzędną funkcję? Być może mamy tu do czynienia z zupełnie innym gatunkiem, inną jakością tekstu i program MSA nie jest instrukcją, partyturą do odegrania, przepisem na muzeum, który przy dokładnym wykonaniu wytycznych autora zaowocuje efektywnym rezultatem w postaci nowoczesnej instytucji. Tu ukryta jest ambiwalencja tego „przykładu” i pułapka jego tekstu, który ma do odegrania inną niż drugoplanową, deskryptywną rolę. Przy takim spojrzeniu Muzeum Sztuki Aktualnej okazuje się raczej mentalną „przestrzenią potencjału”, „propozycją możliwości”, przestrzenią, ale i przedmiotem eksperymentu, dla których fizyczne parametry zostały radykalnie zrównane niemal do zera. Muzeum realizuje się w niewidzialnej sferze światopoglądowej, do której wstęp uzyskują jedynie nieliczni – jak ujawnia „słabość” drugiej wystawy – kuratorzy, artyści i krytycy, podejmujący wyzwanie i reguły „gry”.

Magdalena Ziółkowska historyk sztuki, kuratorka związana z Van Abbemuseum w Eindhoven oraz Muzeum Sztuki w Łodzi.

W 2007 roku ukazały się dwie publikacje przywołujące projekt Muzeum Sztuki Aktualnej: *Notes From The Future of Art. Selected Writings of Jerzy Ludwiński* pod red. Magdaleny Ziółkowskiej, Veenman Publishers, Rotterdam / Van Abbemuseum, Eindhoven 2007 oraz *Mögliche Museen*, pod red. Barbary Steiner i Charlesa Esche, Walter König Verlag, Köln 2007. Powyższy tekst, w zmienionej nieco wersji, pochodzi z tego tomu.

¹ Parafraza słów Giorgio Agambena z: tegoż, *The Coming Community*, trans. Michael Hardt, Minneapolis 1993, s. 9.

² Rosalind Krauss, *The Cultural Logic of Late Capitalist Museum*, „October” Vol. 54, Autumn 1990.

³ Jerzy Ludwiński, *Bania z malarstwem*, „Odra” nr 12/1966, s. 56.

⁴ Wszystkie cytaty nieobjaśnione przypisem pochodzą z: Jerzy Ludwiński, *Muzeum Sztuki Aktualnej. Generalne założenia*, Wrocław 1966, ulotka, strony nienumerowane.

⁵ W tekście *Jeszcze o Muzeum Sztuki Aktualnej* Ludwiński stwierdza: „Muzeum Sztuki Aktualnej nie jest – jak by ktoś mógł pomyśleć na podstawie nazwy – instytucją. Jest to po prostu hasło, sygnał wywoławczy szeregu akcji plastycznych, których skromną inauguracją była wystawa sztuki w Ratuszu, i które to akcje będą kontynuowane”. Ludwiński, *Jeszcze o Muzeum Sztuki Aktualnej*, w: *Epoka błękitu*, pod red. Jerzego Hanuska, Kraków 2003, s. 306.

⁶ W jednym z ostatnich wywiadów, z artystą Rafałem Jakubowiczem, na pytanie o lokalizację i kontekst powstania Muzeum Sztuki Aktualnej Ludwiński odpowiada: „Program ten opracowałem dość szybko, bo muzeum miało rzeczywiście powstać. Szereg ludzi na to liczyło, oczekiwano, że coś takiego powstanie. [...] Miało być w podziemiach Wzgórza Kaletników. To się wtedy nazywało Wzgórze Partyzantów. [...] Było tam 10 sal sklepionych kolebkowo, bardzo ładnych. Trzeba było położyć ceramiczne posadzki i zamontować nawilżacze powietrza. Na to była już zgoda. Pieniądze by się znalazły. Wszystko było przygotowane. [...] Długo to wszystko trwało, więc zrobiłem Galerię Pod Moną Lisą...”. Patrz: *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności...* (2000), w: *Epoka błękitu*, op. cit., s. 297. W innym wywiadzie Jan Chwałczyk opisuje sytuację ze Wzgórzem Partyzantów następująco: „W momencie kiedy uzyskaliśmy zgodę na użytkowanie i częściowo wyremontowano to miejsce, zaczęliśmy rozmawiać o przyszłych wystawach, i wtedy dowiedzieliśmy się, że przekazano je wojsku”. *It Begins in Wrocław...* Wanda Gólkowska and Jan Chwałczyk in *Conversation with Magdalena Ziółkowska*, w: *Notes From The Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, ed. by M. Ziółkowska, Rotterdam 2007, s. 156.

⁷ Zachowano oryginalną pisownię i układ tekstu. Ludwiński, *Sytuacja*, w: *Epoka błękitu*, op. cit., s. 104.

⁸ Ludwiński, głos w dyskusji, w: katalog wystawy „Przestrzeń – ruch – światło”, Muzeum Sztuki Aktualnej, Wrocław grudzień 1967 – styczeń 1968, s. nienumerowane.

⁹ Ulotka wydana z okazji wystawy „Przestrzeń – ruch – światło”, źródło: prywatne archiwum Wandy Gólkowskiej i Jana Chwałczyka, Wrocław.

¹⁰ Ibidem.

ŠKART w Warszawie

17 lutego o godzinie 18-tej zapraszamy do siedziby Muzeum na spotkanie z grupą ŠKART „Skrawki”. To kolektyw organizujący różnorodne akcje i interwencje plastyczne, założony w 1990 roku w Belgradzie przez dwóch studentów architektury, Dragana Proticia i Djordje Balmazovicia. Ich działania ujawniają ukryte pragnienia, fantazje i sprzeczności oraz wyposażają życie w odrobinę poezji. Aby przybliżyć ich strategię, można powiedzieć, że łączą wdzięk Cezarego Bodziańskiego ze skutecznością Joanny Rajkowskiej czy Eli Jabłońskiej.

Do ich najgłośniejszych akcji należy zorganizowanie i długoletnie prowadzenie amatorskiego chóru, który odtwarzał zapomniany repertuar z czasów Josipa Broz Tito. „Zakazane” w nowych czasach piosenki o związkach między narodami Jugosławii, przyjaźni przenoszącej góry i innych kolektywnych uczuciach, niespodziewanie budzą wyparte sentymenty. Dzięki samozaparcu twórców ŠKART i możliwościom artystycznej wspólnoty, chór amatorów, złożony przede wszystkim ze starszych osób, funkcjonujących poza głównym nurtem zmieniającego się życia, podróżował z powodzeniem z koncertami po całym świecie. Przejawem jego działalności były na przykład ekstrawaganckie próby nauczania koreańskich śpiewaków-amatorów komunistycznych pieśni byłej Jugosławii, wykonywanych z niesłabnącym powodzeniem w czasie Biennale w Gwangju w 2002 roku. Zapomniane i pogardzane umiejętności twórcy ŠKART wykorzystali również namawiając hafciarki do wyszywania postępowych haseł, komentujących dotyczące ich kwestie polityczne.

Wszystkie te interwencyjne metody brzmią dość znajomo. Działania, które kojarzą się z aktywizmem i polegają na zagospodarowaniu rejonów opuszczonych przez dominujące dyskursy, znane są dobrze rodzimej sztuce. Nie do podrobienia pozostaje tylko styl grupy ŠKART. Ich krytyczna sztuka jest subtelna i poetycka. W zapowiadających akcje ulotkach i broszurach czerpią z technik samizdatu i z poezji konkretnej. Zupełnie odmienny jest też kontekst, który prowokuje ich działania. W Polsce sztuka zakorzeniona w tkance społecznej zderza się ze skomplikowaną czy pokrętną materią, ale także z mocno określoną tożsamością i dominującym optymizmem transformacji. Belgrad jest metropolią podupadłą, prowincją, która nie podniosła się po rozpadzie byłej Jugosławii i krwawych konfliktach, a jej bolesnie pokaleczonej tożsamości długo nie uda się posklejać. ŠKART pracuje w materii upadku, gdzie każde odnalezione autentyczne emocje są war- te recyklingu. Cenna może się też okazać wymiana doświadczeń w przepracowywaniu traum. Interesujący z naszej perspektywy jest również stosunek do komunistycznej przeszłości. Oficjalnie potępiona, zastąpiona nacjonalistyczną ideologią, wegetuje w intymnych wspomnieniach okresu prosperity lat 70. i 80. Jaka może być jej rola w odbudowaniu wspólnoty? Jakie jest jej miejsce w powojennym społeczeństwie, które na gwałt potrzebuje jakiejś identyfikacji? Stary przaśny internacjonalizm kontra nacjonalisci i zagrożenia globalizmu?

W lutową niedzielę zapraszamy na performance i dyskusję z grupą ŠKART.

Joanna Mytkowska



Škart, z cyklu *Nowe hafty*, akcja uliczna w Skopje, Macedonia 2007

Trzy przestrzenie Muzeum Sztuki

Z Jarosławem Suchanem, Dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, rozmawiają **Marcel Andino Velez** i **Tomasz Fudala**

Adaptuje Pan właśnie dla potrzeb Muzeum Sztuki całkiem nowy budynek... Porozmawiajmy o tych planach.

To dosyć złożona sytuacja, bo działam w rzeczywistości nie przeze mnie skonstruowanej. Kiedy pojawiłem się w Łodzi, projekt adaptacji na nową siedzibę Muzeum jednej z przędzalni w kompleksie Manufaktury już istniał. Kilka lat temu z tym pomysłem wyszedł francuski inwestor, którego ambicją było stworzenie w Manufakturze centrum handlowo-rozrywkowo-kulturalnego, a właściwie nowego rynku w mieście pozbawionym do tej pory takiej przestrzeni. Projekt został podchwycony przez mojego poprzednika, Mirosława Borusiewicza, władze lokalne i Ministerstwo Kultury. Wstępną koncepcję architektoniczną wykonano na zlecenie francuskiego inwestora, a Muzeum, przejmując obiekt w ramach darowizny, nabyło również prawa do tej koncepcji.

Trwa wielka debata o planach rozwoju Łodzi, ale na razie pociągi do was kursują coraz wolniej... Co właściwie dzieje się w Łodzi i jak Muzeum wpisze się w te plany?

Łódź, po latach zastoju, rzeczywiście zaczyna się zmieniać. Wychodzi z ekonomicznej zapaści, w jakiej się znalazła na skutek upadku przemysłu tekstylnego po koniec lat 90. Miasto wciąż nie wygląda najlepiej, jest zaniedbane, trochę zapyziałe, ale pojawiają się obiecujące inicjatywy, jak chociażby Manufaktura czy projekt przekształcenia okolic dworca Łódź Fabryczna w nowoczesne centrum kulturalne. Poza tym jest w tym mieście jakaś progresywna energia, której brakuje innym, ekonomicznie może lepiej sobie radzącym ośrodkom.

Łódź się zmienia i zmieniać się musi też Muzeum. Kiedy w latach 30., jako jedno z pierwszych na świecie, otworzyło się na awangardę, współgrało to z duchem nowoczesności i pionierstwa, z którym Łódź była niegdyś kojarzona. W ostatnich latach Muzeum było jednak trochę jak statek kosmiczny, który wylądował na obcej planecie: w środku sztuka wyrafinowanego awangardowego eksperymentu, na zewnątrz silnie spauperyzowana rzeczywistość społeczna, rozległe obszary kulturowego zaniedbania. Staramy się wyjść z tej sytuacji i uczynić z Muzeum miejsce bardziej otwarte, miejsce, w którym myśl awangardy jest konfrontowana ze współczesnością. Próbą takiej konfrontacji był między innymi zrealizowany latem ubiegłego roku projekt poświęcony sztuce ulicy, składający się z monumentalnej wystawy amerykańskiego street-artu oraz części zamykanej „Ulica wielokierunkowa”. W tej ostatniej wzięli udział polscy artyści ulicy, zaproszeni do zmierzenia się z kontekstem generowanym przez instytucję muzeum i przez awangardową tradycję z tym konkretnym muzeum utożsamianą.

Przy okazji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie często pada pytanie o współistnienie sztuki i przestrzeni komercyjnych. Podobny problem dotyczy Starego Browaru w Poznaniu i łódzkiej Manufaktury. Co będzie eksponowane w tej nowej przestrzeni Muzeum Sztuki? Czy myśli Pan o jakimś specjalnym ukierunkowaniu tego miejsca, na przykład na edukację?

Komercyjne sąsiedztwo samo w sobie nie jest jeszcze determinujące. Można wskazać dziesiątki muzeów sztuki na świecie, ulokowanych z dala od centrów handlowych, w parkach, w specjalnie wydzielonych strefach kulturalnych, a mimo to realizujących program jeżeli nie komercyjny, to powiedzmy, populistyczny. Są to w zasadzie miejsca rozrywki. Odbywają się w nich wystawy motocykli, tatuaży, fotografii mody... Jak z tego wynika, sama lokalizacja muzeum nie musi przesądzać o takiej lub innej polityce programowej.

Co nie znaczy, że lokalizacja nie ma żadnego znaczenia. Komercyjne centra mogą instrumentalizować sąsiedztwo muzeum, wykorzystując je dla uwiarygodnienia własnego wizerunku w oczach lokalnych władz czy społeczeństwa. To może prowadzić do skojarzenia muzeum ze światem wymiany towarowej, pieniądza, mody, a tym samym tworzyć niepożądaną ramę dla realizowanego przezeń programu. Istnieje takie niebezpieczeństwo, ale myślę, że można je zminimalizować wiarygodnym programem i odpowiednią polityką informacyjną.

A więc jaki będzie program?

W nowym budynku przede wszystkim znajdzie swoje miejsce kolekcja sztuki XX i XXI wieku. Obecnie kolekcja ta mieści się w XIX-wiecznym pałacu, który nigdy tak naprawdę nie został przystosowany do pełnienia funkcji muzeum. Powierzchnia ekspozycyjna jest w nim niewielka i mocno rozczłonkowana, co pozwala na pokazanie zaledwie skromnej części zbiorów, i to w warunkach, które nie odpowiadają współczesnym muzealnym standardom.

Czyli de facto tam będzie Muzeum?

Jeżeli Muzeum utożsamiamy z kolekcją, to można tak powiedzieć. Ja jednak jestem daleki od takiego utożsamienia...

Początkowo istniał pomysł, żeby w nowym budynku eksponować sztukę po 1945 roku, natomiast w starej siedzibie pozostawić dzieła międzywojennej awangardy. Zrezygnowałem z niego, ponieważ moim zdaniem, prowadziłyby on do utrwalenia spetryfikowanego obrazu awangardy, jako zjawiska godnego uwagi tylko ze względu na swoją wartość historyczną, a nie na to, co my możemy z niego dzisiaj wynieść. Dla mnie sprawą niezwykle ważną jest podtrzymywanie żywego kontaktu z awangardową przeszłością, nieustająca praca nad aktualizacją dorobku awangardy. Jeśli tę pracę się zaniedbuje, to efekt mamy taki, jak ten, z którym zetknąłem się parę lat temu, odwiedzając łódzkie Muzeum: mimo, że na ścianach wisiały obrazy wielkich awangardowych herośców, Ernsta, Arpa, Schwittersa, van Doesburga, to miałem poczucie, że znajduję się w jakiejś prowincjonalnej izbie pamięci

i patrzę nie na dzieła, które kiedyś zrewolucjonizowały sztukę, tylko na pamiątki po zakurzonej i nikogo już nie obchodzącej przeszłości.

Ryszard Stanisławski, legendarny dyrektor tego Muzeum, w którego gabinecie teraz rozmawiamy, mówił, że instytucja jest mechanizmem krytycznym. Wydaje się, że kolekcja Muzeum Sztuki jest doskonałym materiałem, który zachęca do takich krytycznych operacji wobec historii sztuki i jej kanonów.

Koncepcja Stanisławskiego współgra z postulatem nieustającej aktualizacji sztuki. Aktualizacja taka może się bowiem dokonywać jedynie poprzez permanentną krytyczną reinterpretację. Pokazywanie dzieł ciągle w taki sam sposób, jak gdyby nasze rozumienie sztuki i świata pozostawało niezmienne, prowadzi do ich mumifikacji. Dlatego właśnie tak bardzo zależy mi na tym, by nie rozbijać kolekcji XX-wiecznej sztuki na dwie osobne ekspozycje: chodzi o to, by pokazać prace współczesne i te historycznej awangardy w dialogu, we wzajemnym oświetleniu. Wierzę, że dzięki współczesnym artystom zyskujemy nowy wgląd w sztukę poprzedników. I *vice versa*.

Czy ma Pan już pomysł, jak pokazywać kolekcję?

Chcemy przy pomocy nowej ekspozycji podjąć polemikę z obrazem sztuki, jaki kreuje większość muzealnych kolekcji na świecie. Na ogół pokazują one historię sztuki XX-wiecznej jako historię produkcji przedmiotów estetycznych, „oryginałów”, głównie rzeźb i obrazów. Te wszystkie zjawiska, które podważają przedmiotowy charakter twórczości artystycznej – akcje, happeningi, performance – bądź też osłabiają znaczenie „oryginału”, tak jak fotografia czy film, są praktycznie w stałych ekspozycjach muzealnych nieobecne. Jeśli się je pokazuje, to w formie aneksu (symptomatyczny jest tu przykład MOMA, które całą XX-wieczną fotografię wypchnęło poza główny ciąg ekspozycyjny, do osobnych salek), bądź też w formie okazjonalnych, jednorazowych prezentacji. Widz zwiedzający takie stałe ekspozycje uzyskuje tym samym czytelną informację: sztuka akcji, konceptualizm, Fluxus, wideo, film eksperymentalny – to wszystko stanowi margines. „Prawdziwą”, „poważną” sztukę tworzą obrazy, rzeźby i ewentualnie obiekty, które można jak rzeźby wyeksponować. Jak bardzo absurdalna jest to informacja, wie każdy, kto interesuje się sztuką nowoczesną.

Dlatego zamierzamy włączyć do stałej ekspozycji – na równych prawach z tradycyjnymi „muzealiami” – film eksperymentalny, wideo, fotografię i dokumentację działań ulotnych. Oczywiście, mamy świadomość, że wystawianie dokumentacji jest problematyczne, gdyż bardzo łatwo „nabywa ona aury” i zaczyna funkcjonować jako samoistne dzieło sztuki. Tego procesu pewnie wyeliminować całkowicie się nie da – uruchamia go sam fakt pokazania dokumentu w instytucji muzealnej – myślę jednak, że istnieją sposoby jego minimalizacji. Niektóre z nich udało mi się przetestować podczas realizacji w 2000 roku wystawy „Tadeusz Kantor. Niemożliwe”, która była, o ile

wiem, pierwszą tak dużą wystawą niemal w całości skonstruowaną z dokumentalnych zapisów sztuki akcyjnej.

A Sala Neoplastyczna Władysława Strzemińskiego? Przecież jej się nie da przenieść do nowego budynku razem z kolekcją?

Przyszłość Sali Neoplastycznej pozostaje kwestią otwartą. Muszę powiedzieć, że jest to kwestia bardzo frapująca, gdyż wywołuje wiele pytań o charakterze fundamentalnym, dotyczących statusu dzieła, znaczenia intencji autorskiej, prawomocności nieautorskich interpretacji, momentów przekraczania modernizmu, rozumienia autentyczności, itd. Dlatego o to, co należałoby zrobić z Salą Neoplastyczną, pytam różnych odwiedzających nasze Muzeum gości. Odpowiedzi są bardzo ciekawe. Teresa Gleadow, na przykład, uznała, że Sala Neoplastyczna powinna pozostać tu, gdzie jest, ponieważ jej związek z miejscem ma charakter organiczny. Zrekonstruowanie Sali w innej przestrzeni doprowadziłoby, jej zdaniem, do zerwania tego związku, a w konsekwencji podważyło unikalność realizacji Strzemińskiego. Sala winna funkcjonować jako unikat, jedyny taki punkt na mapie i stanowić cel pielgrzymek artystycznych z całego świata. Z kolei dla Thierry'ego de Duve, który odwiedził nas kilka miesięcy temu, likwidacja obecnej Sali i jej rekonstrukcja w nowym budynku nie stanowi żadnego problemu. Liczy się, według niego, tylko projekt Strzemińskiego, i to on jest „oryginałem”, a nie jego materialna realizacja.

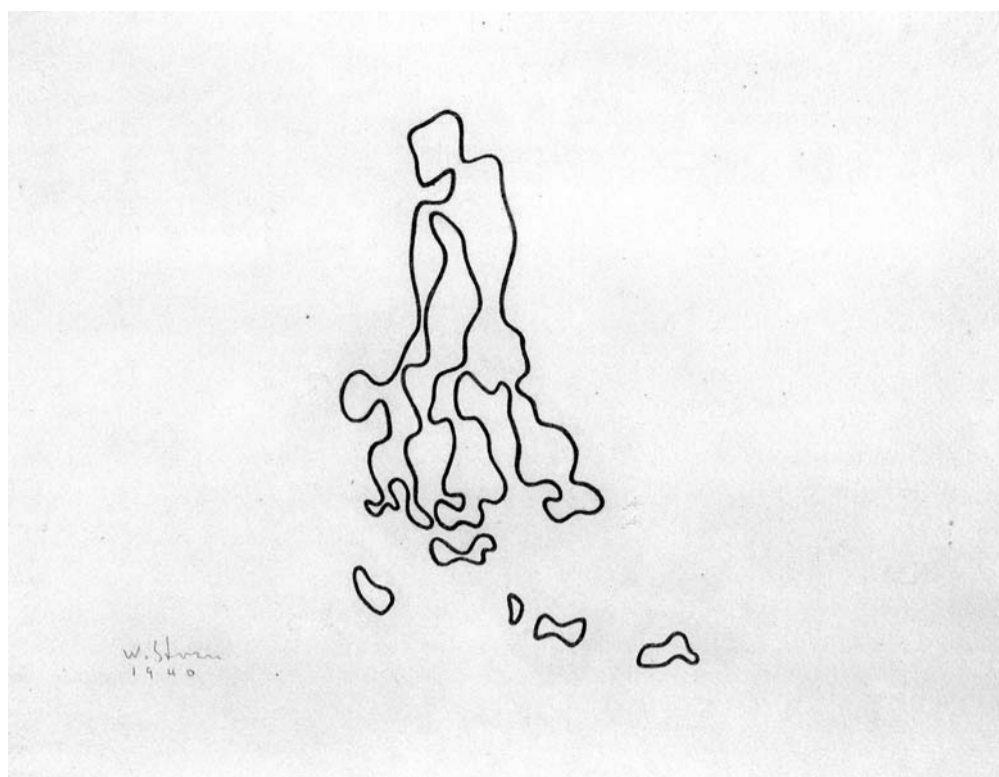
Faktycznie, Strzemiński własnoręcznie aranżacji Sali Neoplastycznej nie wykonał, zrobili to według szkiców artysty jego uczniowie. Co więcej, pierwotna aranżacja malarska, z 1948 roku, została w czasach stalinowskich zniszczona; ta, z którą mamy obecnie do czynienia jest więc „kopia” i to kopią wielokrotnie przemalowywaną w ramach prac konserwatorskich. „Oryginał” w sensie tradycyjnym, gdzie liczy się własnoręczność wykonania dzieła, rzeczywiście zatem nie ma i nigdy nie było. Co nie znaczy, że problem statusu Sali nie istnieje. Dla nas, współczesnych, bardzo istotny jest, na przykład, kontekst architektoniczny, czyli fakt, że Sala Neoplastyczna znajduje się w budynku XIX-wiecznego pałacu. Ale znaczenie kontekstu to kwestia, która pojawiła się w zasadzie dopiero w refleksji ponowoczesnej. Modernistyczna myśl ignorowała go, skupiając się na dziele jako całości autonomicznej. Czy zatem dla Strzemińskiego ów kontekst architektoniczny był istotny, czy też nie? A po drugie, nawet jeśli przyjmujemy, że dla Strzemińskiego był on nieistotny, czy jest to wystarczająca przesłanka, żeby go ignorować? Czy powinniśmy podążać w naszym rozumieniu dzieła wyłącznie za rozpoznaną intencją autorską, czy też możemy przyjąć, że dopuszczalne są również inne interpretacje? Są to zasadnicze problemy i chciałbym szerzej je przedyskutować, a być może nawet zorganizować niewielką konferencję na ten temat.

Ale będzie Pan musiał podjąć jakąś decyzję.

W duchu już decyzję podjąłem, ale ciągle otwarty jestem na nowe argumenty i, jeśli pojawią się przekonujące, gotów jestem ją zmienić.



Widok nowego budynku Muzeum Sztuki w Łodzi w czasie prac adaptacyjnych, 2007, materiały prasowe MST.



Władysław Strzemiński, rysunek z cyklu *Deportacja*, 1940, kolekcja Muzeum Sztuki w Łodzi

Czy Muzeum Sztuki będzie realizować projekty badawcze? Czy takie prace, jakie prowadziła tu kiedyś Janina Ładnowska...

...która była pamięcią tego muzeum...

...będą kontynuowane? Wiedza Ładnowskiej była ogromna, wprost niesamowita. Można było odnieść wrażenie, że ona odtworzyła każdy dzień z życia Katarzyny Kobro...

Muzeum zdecydowanie musi funkcjonować również jako placówka badawcza. Przede wszystkim dlatego, że w Polsce historia sztuki XX wieku jest – nie ukrywamy – słaba. Potrzebne są zatem nowe ośrodki naukowej refleksji nad tą niedawną artystyczną przeszłością. Pierwszy poważny projekt badawczy uruchomiliśmy w zeszłym roku, a dotyczy on prawie nierozpoznanego, choć bardzo ważnego okresu w historii łódzkiego Muzeum, mianowicie czasów II wojny światowej. Ponadto staramy się poddawać krytycznemu namysłowi naszą własną muzealniczą praktykę. Niedawno wydaliśmy książkę *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, która gromadzi teksty kilku znakomitych polskich teoretyków i historyków sztuki. Myślę, że w toczącej się u nas debacie na temat przyszłości instytucji muzealnej stanowi ona naprawdę nowy głos.

Naszym najważniejszym celem jest jednak uruchomienie czasopisma, które stworzyłoby przestrzeń dla debaty o sztuce XX-wiecznej i współczesnej na poziomie akademickim. Byłoby to miejsce na poważne naukowe analizy kwestii istotnych zarówno dla twórczości artystycznej, jak i dla szerszej pojętej kultury wizualnej. Może kwartalnik, może półrocznik, jeszcze nie wiem. Każdy z numerów poświęcony jednemu tematowi, autorzy polscy i zagraniczni, tłumaczenia tekstów kanonicznych. Taki trochę „October”, oczywiście, zachowując wszelkie proporcje. I zapewne nie tak ideologicznie sprofilowany.

Wstrząsające jest to, co Pan odkrył po przyjeździe tutaj: że do Muzeum przychodzi przeciętnie zaledwie kilkanaście osób dziennie. A tymczasem w naszym bratnim czasopiśmie zatytułowanym „Muzeologia” przeczytałem, że Muzeum w Malborku odwiedza pół miliona ludzi rocznie. Będzie Pan pewnie pracował nad tym, aby zwiększyć frekwencję?

Naturalnie. Muzeum Sztuki jest instytucją publiczną, a nie galerią prywatną, która może sobie pozwolić na realizację bardzo specyficznego programu bez troski o to, czy znajdzie dla niego odbiorców, czy nie. Przy czym zwiększać frekwencję można na dwa sposoby. Jeden to organizowanie wystaw typu „Historia motocykla” lub „Najlepsze fotografie National Geographic”. Drugi polega na tym, że nie robi się żadnych programowych koncesji na rzecz popularnego gustu, tylko przyciąga ludzi do muzeum sensownymi działaniami edukacyjnymi i popularyzacyjnymi. Bliższy jest mi ten drugi sposób działania. I jest on skuteczny, skoro w ciągu roku udało nam się zwiększyć frekwencję o ponad 40%. Zważywszy na fakt, że przed moim przyjściem do Muzeum rocznie odwiedzało go mniej więcej 20.000 osób, ciągle trudno to uznać za wynik satysfakcjonujący, ale sprawy idą w dobrym kierunku. Problemem jest jednak nie tylko liczebność, ale także profil naszej publiczności: przede wszystkim są to wycieczki szkolne oraz osoby w wieku emerytalnym. Było to dla mnie zaskakujące odkrycie, ponieważ i w Bunkrze Sztuki, i w CSW, gdzie wcześniej pracowałem, znakomitą większość, 60–70% zwiedzających, stanowili widzowie w wieku od 17 do 35 lat. Na całym świecie to właśnie głównie z osób w tym przedziale wiekowym składa się publiczność instytucji zajmujących się sztuką nowoczesną i współczesną. Profil naszej widowni jest tym bardziej zaskakujący, że w Łodzi studiuje podobno ponad 100.000 studentów i wielu z nich uczy się na kierunkach o profilu artystycznym lub zbliżonych. To jest potężny obszar do zagospodarowania.

Niebawem przeniesie Pan kolekcję do Manufaktury. Ludzie będą przychodzić, bo to jest centrum handlowe i będzie to nagłośnione: duże nazwiska itp. A co będzie się działo w starym gmachu Muzeum?

Zmieni całkowicie swoją funkcję. To właśnie przede wszystkim tutaj będzie realizowany program bieżący Muzeum: wystawy czasowe, projekty związane z filmem eksperymentalnym, sztuką wideo, performance, działania warsztatowe i edukacyjne. Ma to być miejsce, które daje powody do ciągłych odwiedzin, żywe, energetyczne. Miejsce pozwalające Muzeum utrzymać kontakt z tym,

co najbardziej współczesne. Mam nadzieję, że już w tym roku uda nam się zmodernizować strefę wejściową budynku tak, by zamiast odstręczać jak dotychczas, zaczęła wciągać ludzi z ulicy do Muzeum. Zamknięte na głucho bramy, niezachęcająca portiernia, strażnik, na którego widz natyka się tuż po wejściu – tak wygląda to obecnie i, można powiedzieć, że metaforycznie odzwierciedla stosunek, jaki do niedawna Muzeum żywiło do świata zewnętrznego. Teraz bramy zostaną zastąpione przeszkleniami, a cały parter będzie przekształcony w przestrzeń łączącą funkcję klubu, kawiarni, księgarni, czytelni.

A „kto za to płaci?”

Investycje Muzeum finansuje przede wszystkim Urząd Marszałkowski. Muzeum, co prawda, podlega zarówno temu urzędowi, jak i Ministerstwu Kultury, ale to ostatnie wsparło jedynie naszą inwestycję w kompleksie Manufaktury, i to w bardzo skromnym wymiarze.

Pomówmy jeszcze o kolekcjonowaniu. Jaka jest strategia Muzeum? Jak to ma wyglądać?

Profil zbiorów Muzeum został w dużej mierze zdefiniowany w momencie, gdy trafiła do nich kolekcja światowej awangardy stworzona z inicjatywy Władysława Strzemińskiego i grupy a.r. Wówczas Muzeum stało się miejscem gromadzenia sztuki współczesnej. Ta tradycja obowiązuje do ciągłego aktualizowania zbiorów. Muzeum Sztuki, inaczej niż pozostałe, winno podejmować ryzyko przyjmowania do swojej kolekcji również tych prac, których czas i historia sztuki nie zdążyły jeszcze zweryfikować. Zadanie aktualizacji zwłaszcza teraz wydaje się szczególnie palące, gdyż w ostatniej dekadzie Muzeum w znikomym stopniu powiększało swoje zbiory, i to niekoniecznie o dzieła naprawdę istotne. Mamy więc bardzo poważne braki. Powoli staramy się je nadrobić, po pierwsze, poprzez zakupy – udało nam się pozyskać nieco środków na ten cel – po drugie, poprzez przyjmowanie dzieł długoterminowe depozyty. Bardzo poważne uzupełnienie stanowi kolekcja łódzkiej Zachęty, która na mocy porozumienia z tym Towarzystwem weszła jako stały, bezterminowy depozyt w skład naszych zbiorów. Dzięki temu zyskaliśmy prace takich, do tej pory u nas nieobecnych, artystów jak Libera, Kulik, Kuśmirowski, Żebrowska czy Lejman. Drugi kierunek rozwoju kolekcji wiąże się z kwestią przemyślenia opowieści, jaką mamy zamiar snuć przy jej pomocy. Chodzi tutaj o wspomniane już przeniesienie punktu ciężkości z przedmiotu na idee i o dowartościowanie tych zjawisk artystycznych, które podważają przedmiotowe ujęcia sztuki. Mam na myśli fotografię, wideo, dokumentację sztuki performatywnej. Warto może przypomnieć, że to w Muzeum Sztuki, dzięki Urszuli Czartoryskiej, powstał pierwszy w Polsce Dział Fotografii i Technik Wizualnych. To również zobowiązuje.

Chcielibyśmy wreszcie poszerzać nasze zbiory o dzieła, które pozwolą nam zdefiniować to, z czym nasze Muzeum jest przede wszystkim kojarzone, czyli dziedzictwo konstruktywistycznej awangardy. Owo dziedzictwo jest niewątpliwie naszym największym skarbem, ale także do pewnego

stopnia balastem. A raczej balastem jest uproszczone wyobrażenie na temat konstruktywizmu oraz jego konsekwencji w późniejszej sztuce. Te ostatnie bardzo często bywają bowiem redukowane do akademizmu geometrycznej abstrakcji. Mamy zamiar pozyskiwać do naszej kolekcji prace, które podejmują dialog z konstruktywizmem i awangardą, ale podejmują go w sposób, który pozwala wydobyć z tamtych historycznych zjawisk inne, bardziej wartościowe i aktualne sensy.

Z ekonomicznych względów Muzeum nabywa głównie prace artystów polskich, nie chcielibyśmy jednak rezygnować z międzynarodowego charakteru naszej kolekcji. Na kupowanie dzieł za granicą długo jeszcze pewnie nie będzie nas stać, w związku z czym zamierzamy wchodzić we współpracę z kolekcjonerami, od których chcielibyśmy pozyskiwać – w formie długoterminowych depozytów – dzieła z naszego punktu widzenia istotne. Ktoś może nam, oczywiście, zarzucić, że w ten sposób pozwalamy, by prestiż publicznej instytucji służył wzmocnieniu wartości tego, co stanowi prywatną własność i może być źródłem jak najbardziej wymiernych zysków. Sądzę jednak, że ten zarzut w przypadku dzieł artystów o uznanej międzynarodowej renomie, a takie nas tutaj interesują, nie ma większego sensu.

To ciekawy koncept. I ostatnie pytanie: o trzecią przestrzeń Muzeum. Co z Pałacem Herbsta? Czy podnosi trochę frekwencję?

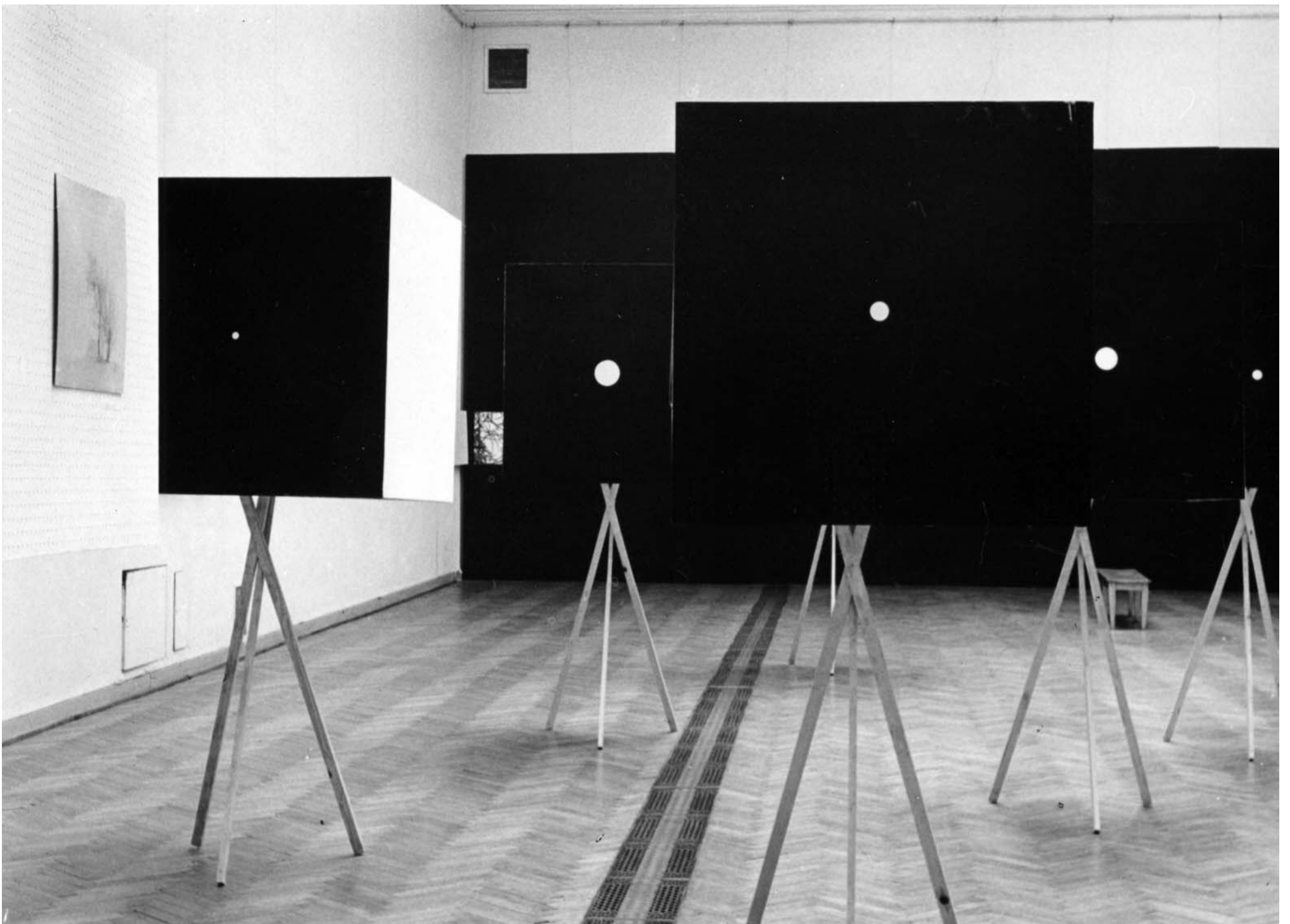
Pałac Herbsta jest odwiedzany z taką samą intensywnością, co gmach główny. I tak samo w dużej mierze są to wycieczki szkolne. Dotychczas Pałac funkcjonował jako muzeum wnętrz zabytkowych. Teraz staramy się go przekształcić w ośrodek zajmujący się sztuką dawną, zwłaszcza XIX-wieczną, oraz kulturą kolekcjonerską przemysłowej Łodzi. Chciałbym, aby było to miejsce poważnych studiów nad tymi zjawiskami, a także miejsce, w którym sztukę dawną pokazuje się w sposób zdolny angażować emocje i refleksję współczesnego widza. Przymiarką do tego była zakończona właśnie wystawa „Kuchnie zmysłów”, poświęcona kulturze stołu i jej okolicom. Pojawili się na niej zarówno XIX-wieczna zastawa stołowa, jak i współczesne projekty Alessiego. Zarówno tradycyjne martwe natury, jak i podejmująca krytykę konsumpcjonizmu praca Daniela Spoerriego czy filmy w rodzaju pamiętnego „Wielkiego żarcia”. Tego rodzaju projekty mamy zamiar realizować również w przyszłości, by ożywić Pałac Herbsta i nadać mu wyrazisty profil.

To ostatnie pokrywa się z oczekiwaniami Muzeum Sztuki Nowoczesnej...

Przyjmuję zakład, że to Muzeum powstanie!

Łódź, 6 listopada 2007.

Jarostaw Suchan (ur. 1966) jest historykiem i krytykiem sztuki. Był kuratorem kilkudziesięciu wystaw m.in. Tadeusza Kantora („Interior imaginacji” w Zachęcie, 2005). Do 2002 r. był dyrektorem Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie. Stanowisko dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi objął w sierpniu 2006 r., opuszczając stanowisko wicedyrektora i głównego kuratora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Tam zrealizował m.in. ważny cykl wystaw polskich artystów „W samym centrum uwagi” (2005-06).



XII Ogólnopolska wystawa fotografii, projekt ekspozycji S. Zamecznik i W. Zamecznik, Zachęta, 1962

Śluch przestrzenny Architektura wystaw Stanisława Zamecznika

Tomasz Fudala

Modernistyczne wystawy lat 60. kołły żał za niezrealizowanymi miastami przyszłości. Architektura ekspozycji z tektury i sklejki zastępowała realizację najodważniejszych urbanistycznych wizji powstających w szkicownikach architektów i pozostawała często jedyną materializacją wizjonerskich idei. Niezwykłe pod tym względem były wystawy aranżowane przez Stanisława Zamecznika, architekta, który swoje zajęcia nazywał „sztuką przestrzeni”.

Stanisław Zamecznik (1909-1971) należał do grupy „architektów, którzy Polski nie zbudowali”.¹ A to dlatego, że choć debiutował przed wojną, to okres jego działalności pokrywa się z funkcjonowaniem Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej – państwa, w którym praktyka architektoniczna miała odmienny kształt niż kiedykolwiek w historii, a polityczno-prawne scentralizowane struktury determinowały proces projektowania i realizacji budynków. Można Zamecznika postawić w kręgu takich postaci jak Oskar Hansen, Jerzy Sołtan czy Lech Tomaszewski, których projekty architektoniczne nie powstawały zbyt często. Projektowanie wystaw, traktowane początkowo jako dorywcza „chłatura”, stało się wkrótce jego podstawowym zajęciem. Jego wystawy zaczęły zbierać bardzo

dobre recenzje. Krytyków często bardziej interesowała architektura wystawy niż sam temat ekspozycji. Entuzjastyczne opinie zyskał już Pawilon Węgla na propagandowej Wystawie Ziem Odzyskanych (1948). Zamecznik zaprojektował architekturę o miękkich, wyginających się ścianach, na których prezentowano gloryfikację polskiego wydobycia „czarnego złota”.

Chociaż zamawiane przez władze ekspozycje uświetniały tak ważne propagandowe przedsięwzięcia jak wystawy z okazji kolejnych „-leci” PRL-u, to Zamecznik, jako projektant, otwarcie polemizował z systemem: „Należałoby spokojnie pozwolić jednym ludziom produkować, a innym kupować wszystko, co im się podoba, jeżeli te czynności obydwu stronom dogadzają”.² Pisał, że modele kultury nie dają się wytworzyć sztucznie, wyprodukować na zamówienie, a nowoczesność ma „okropnie zamazane kontury”. Zdawał sobie sprawę z faktu, że wystawy są świadectwem historii kodu instytucjonalno-ideologicznego, którym posługuje się sztuka, ale i władza. Wystawy zostały bardzo wcześnie zauważone jako obiecujący środek masowej komunikacji, będąc równocześnie ważnym polem działalności artystów awangardowych. To w ich nietrwalej architekturze urzeczywistniały się konstruktywistyczne koncepcje przestrzeni. Jak podkreśla Mary Anne Staniszewski, autorka *The Power of Display* (1998), wpływ wystaw na historię sztuki jest nie dość przedyskutowanym problemem. Niejednokrotnie to ekspozycje wpływają na historię poszczególnych dzieł sztuki i ich późniejsze interpretacje.

Zamecznik tworzył ekspozycje w przekonaniu, że wystawy przeszły głęboką rewolucję. Zmiana zaszła też w obrębie samej sztuki. Tę „nową sztukę” reprezentowały np. abstrakcyjne prace Wojciecha Fangora. Zamecznik podkreślał, że obrazy przestały bronić się złotymi ramami przed konkurencją innych obrazów, wiszących obok, i przed przestrzenią, w której się znalazły. Twierdził, że zaczęły „promieniować na zewnątrz”. Okazało się, że dobór sąsiedztwa oraz układy w przestrzeni odgrywają zasadniczą rolę, stanowiąc często o wnętrzu obrazu. „Można by mówić o początku ich życia społecznego” – konkludował. W kontekście wystawy Fangora „Studium przestrzeni” (1958), która była nieco wcześniejsza niż zachodnie pojęcie environment, pisał: „Okazało się zresztą znacznie więcej, co można było przewidzieć, że treści malarskie poszczególnych obrazów, ułożone w prawidłowy dla tych treści system, dają zespołowo nowe wartości w przestrzeni między nimi”. Za kontynuację tych zainteresowań można uznać wystawę w amsterdamskim Stedelijk Museum (1960), gdzie powstał kombinatoryczny układ brył i płaszczyzn, który był w rzeczywistości wielkim environmentem.

Wystawy Zamecznika stosowały podobne techniki do wprowadzonego przez ekspozycje Fredericka Kieslera systemu „Leger und Trager” (L+T) – metody projektowania ekspozycji opartej na wykorzystaniu pionowych oraz poziomych belek, uzupełnianych prostokątnymi panelami układanymi w pionie i w poziomie. System ten dawał wysta-

wie łatwość demontowania oraz chronił ekspozycję od ścisłego powiązania ze ścianami pomieszczenia. Poszczególne moduły instalacji funkcjonowały jak litery w alfabecie, których różne kombinacje tworzyły rozmaite sensy. Już w latach 50. Zamecznik wypracował środki techniczne i formalne, które na stałe weszły do repertuaru jego rozwiązań wystawienniczych. „Przypadkowym odkryciem ojca – wspomina Piotr Zamecznik – były szczególne właściwości twardej sklejki, która po zmoczeniu daje się łatwo kształtować”. Zarówno w architekturze wystawy rzeźb Henry Moore’a w Zachęcie (1959), jak i w Pawilonie Polskim na Międzynarodowych Targach w Barcelonie (1959) użył międko powyginanych ścian i parawanów tworzących organiczną strukturę wystawy.

Zamecznik przyznał wystawiennictwu prymat nad architekturą. „Każda okazja wystawy daje wspaniałe warunki robienia makiety dla problemów technicznych, większe niż je mają na przykład urbaniści, którzy sprawdzając swoją wizję robią zabawki dla dzieci” – pisał, myśląc zapewne o „klockach” bloków projektowanych przez architektów w całej Polsce. To, co go z nimi łączy, to stylizyka „wielkich modernistów”, w której utrzymane są jego teksty. Charakterystycznym zjawiskiem w polskim środowisku architektonicznym było przejęcie sugestywnego, podniosłego stylu wypowiedzi Le Corbusiera, który będzie miał swoją specjalną odmianę w warunkach podwilżowej „retoryki intelektu”. Choć socrealiści wpisali książki Le Corbusiera do „indeksu ksiąg



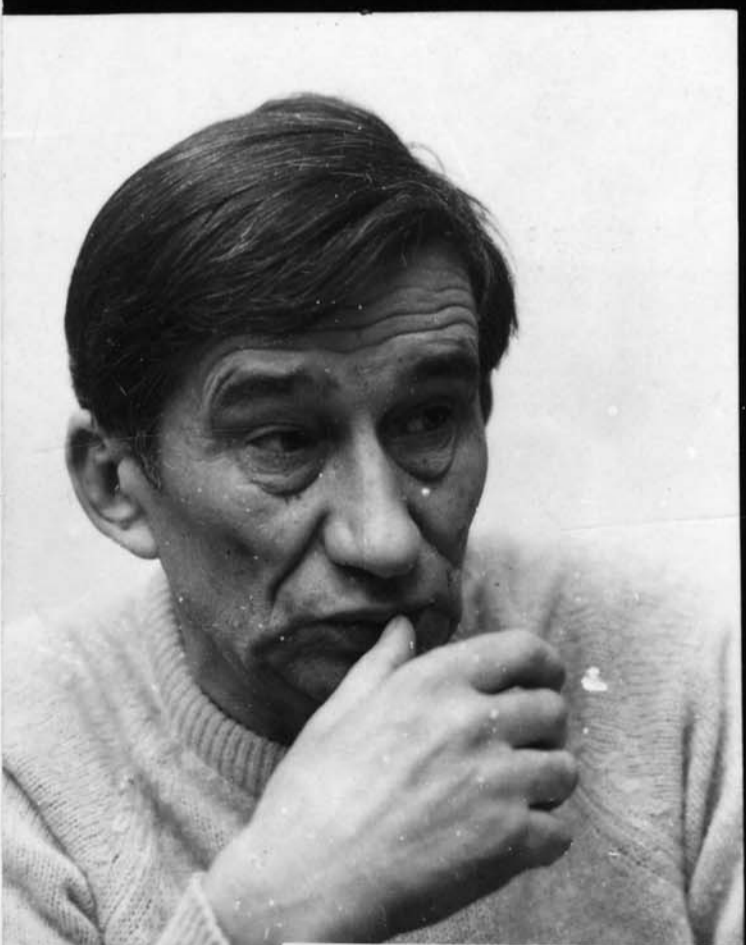
663426



5



663426

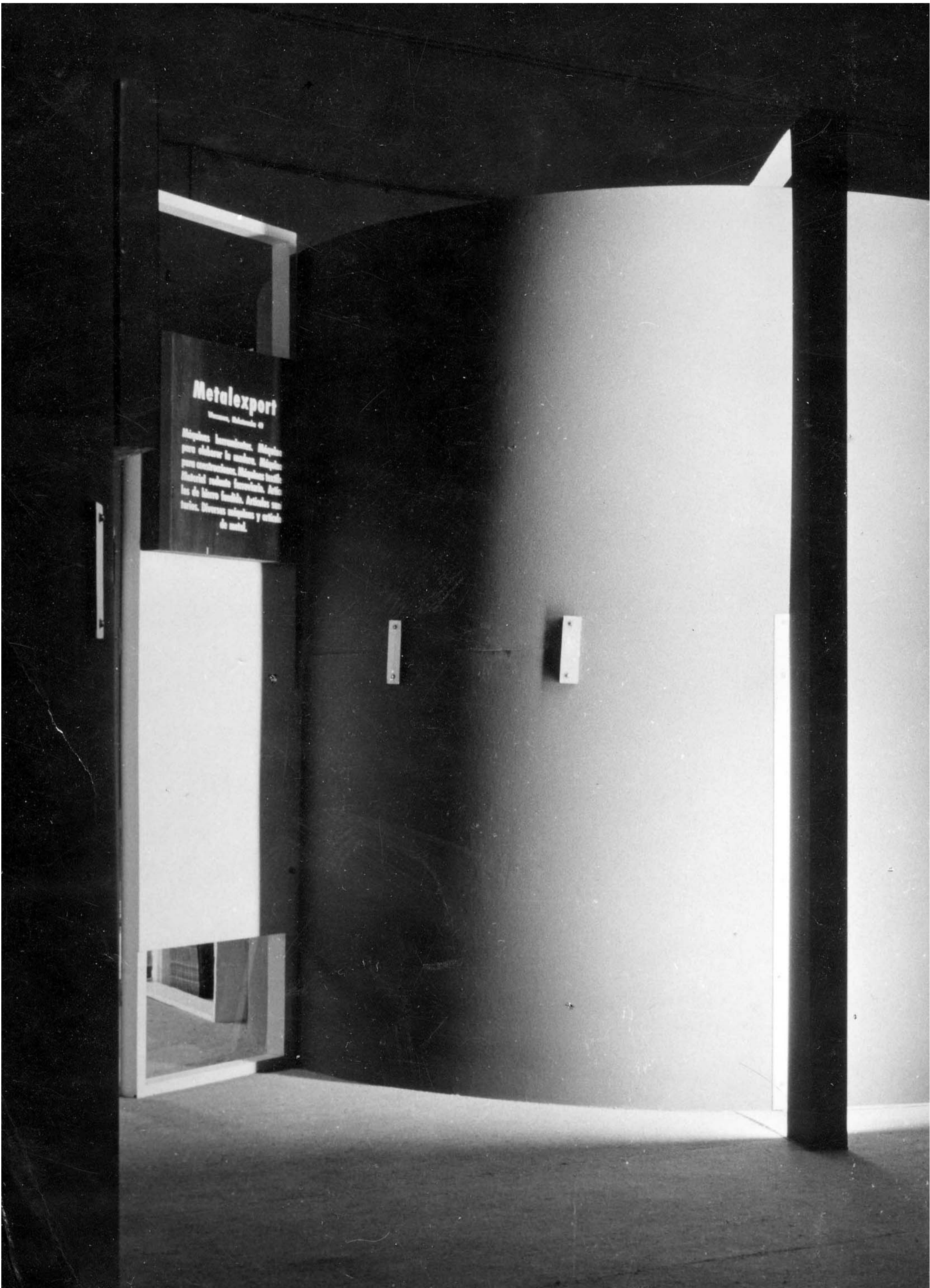


8

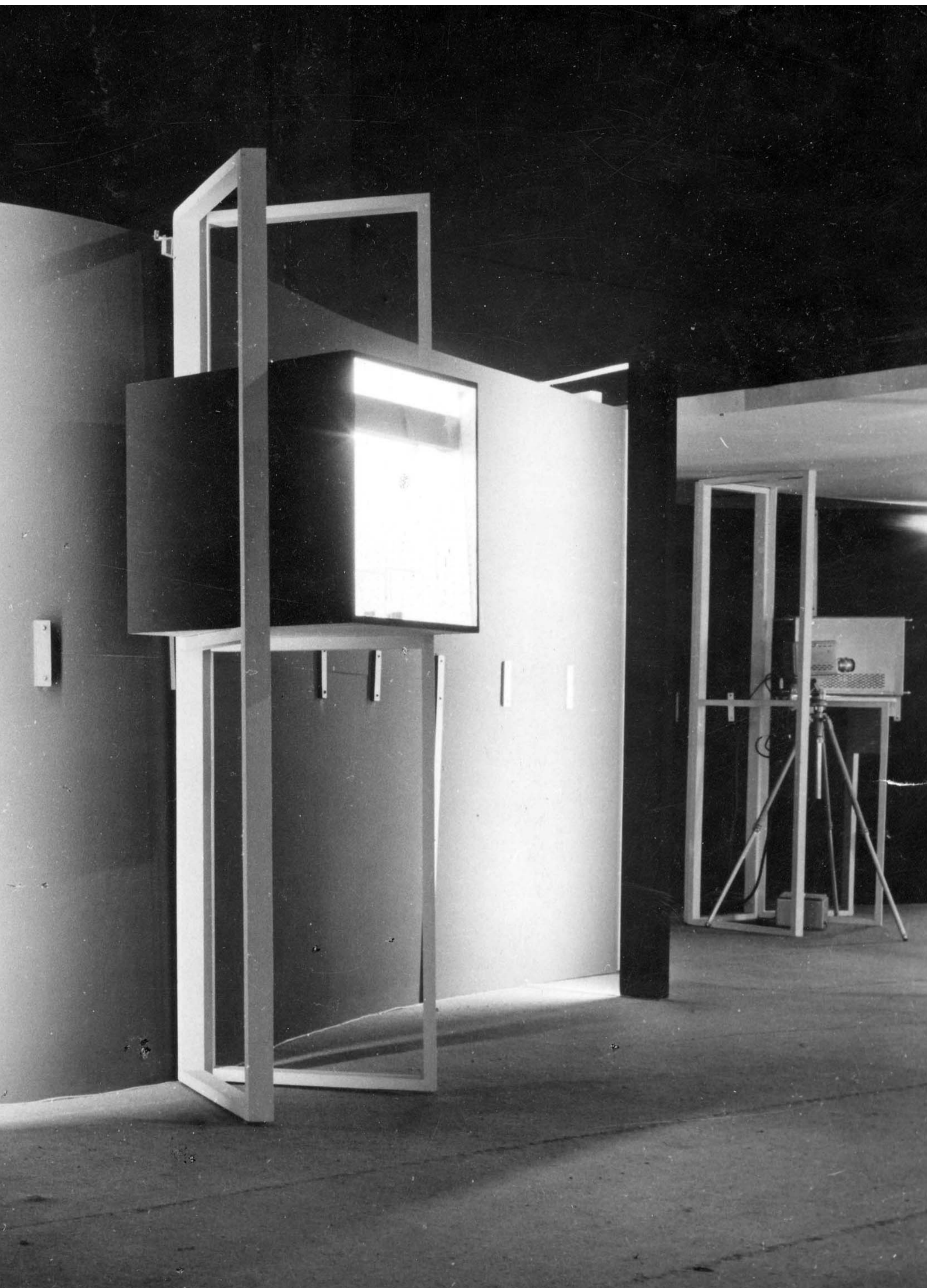


5

663426



Pawilon polski na Międzynarodowych Targach w Barcelonie, projekt ekspozycji **S. Zamecznik**, 1959





Wystawa sztuki użytkowej z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, projekt ekspozycji **S. Zamecznik**, Zachęta, 1963

zakazanych” i, jak prawie całą przedwojenną architekturę, oskarżyli o „formalizm”, to po zelzeniu doktryny, w czasie Odwilży, jego prace zaczęły powracać do łask.³ „Odkryłem w sumie obecność trzech wątków architektonicznych w otaczającym mnie świecie” – pisał architekt Jerzy Sołtan. „Były to: tradycyjny eklektyzm, *zapałczany* modernizm i coś trzeciego – ten *pod-prąd* reprezentowany przez Le Corbusiera”.⁴ Teksty Zamecznika, publikowane w latach 60. w legendarnym „Projekcie”, pokazują, że nawet sam język Le Corbusiera, balansujący na krawędzi błędu, pełen neologizmów, wyrażen potocznych oraz zwrotów i terminów ezoterycznych, był fascynujący.

Świeżym oddechem nowoczesnej architektury i wystawiennictwa było EXPO'58 w Brukseli, na które Zamecznik pojechał, a w którym mógł dostrzec wystawę rozumianą jako nieskrępowany polskimi materiałowymi ograniczeniami multimedialny spektakl. Lekkie konstrukcje, organiczne formy i futurystyczne dachy ze sztucznych tworzyw utwierdzały tylko jego przekonanie, że przemijające wystawy są równoprawnym, a często nawet bogatszym wobec trwałej architektury środkiem wypowiedzi. Architektura wystaw najlepiej oddawała „poetyckość modernizmu”. Także polscy architekci widzieli w niej magnetyzm „corbusierującej” nowoczesności. Pawilon polski na EXPO'58 nie został zrealizowany, choć projekt Jerzego Sołtana był niezwykle interesujący. Do tego pawilonu Zamecznik – jak Mies van der Rohe na targach mody w Berlinie (1927) – miał zaprojektować kawiarnię.

W 1960 Zamecznik pisał w swoim liście do redakcji „Projektu” o inspiracji, jaką daje projektującemu obserwacja krajobrazu z szybko jadącego samochodu. Powstały dziesięć lat później projekt na konkurs urbanistyczny Międzynarodowej Wystawy Ogrodniczej w Wiedniu został zainspirowany ruchem i dynamiką jazdy. Sens aranżowania wystaw tkwił, zdaniem Zamecznika, w całościowym projektowaniu przestrzeni galerii i tworzeniu otoczenia dzieł sztuki: „Prawdziwy smak przestrzeni jest dopiero wtedy odczuwalny, kiedy człowiek znajduje się w jej środku” – mówił. „Kiedy odbiera ją poruszając się – a więc w czasie.”

Wnętrza wystawowe – jedno z pól dozwolonego eksperymentu, o którym w peerylowskiej architekturze można było tylko pomarzyć – „stały się laboratorium dla doświadczeń”. „Tu można mniej szanować reguły i za to bawić się poszukiwaniem systemów” – pisał Zamecznik. „Można dochodzić do odkryć nieosiągalnych w innych dziedzinach i znacznie głębiej eksploatować muzyczność przestrzeni. Badać napięcia istniejące w przestrzeni między formami i ustawiać je w układy odbierane w czasie. Można opowiadać przestrzenią i komplikować ją.” To „komplikowanie” przestrzeni za pomocą spektakularnych, a jednocześnie totalnych aranżacji było specjalnością Zamecznika, który całą wystawę polskiej książki na targach w Lipsku (1965) umieścił na wielkich talerzach tworzących niecodzienne stoisko. Na wystawie sztuki użytkowej w Zachęcie (1963) zamknął eksponowane przedmioty w podświetlanych sześcianach z okrą-

głymi okienkami, które niczym wielkie projektory świeciły w wyciemnionej Sali Matejkowskiej. W czasie wystawy fotografii (Zachęta, 1962) zbudował system przeskalowanych aparatów fotograficznych, prezentując zdjęcia w ich wnętrzach.

W socjalistycznej Polsce rzeczywisty wydźwięk wystaw wykraczał poza propagandę, o czym tak mówił Zamecznik: „Czasami wydawało się, że [wystawiennicy] tworzyli rzeczy tymczasowe, bez odpowiedzialności wobec historii, bez obowiązku pracy dla muzeów. Tymczasem, w rzeczywistości wystawiennicy tworzyli rzeczy promieniujące na inne dziedziny”. Realizację nawet najbardziej wizjonerskich projektów miał umożliwić plan rozbudowy Zachęty autorstwa Oskara Hansena i Stanisława Zamecznika. Inicjatywa rozbudowy Zachęty, z którą wystąpiło w 1959 roku Ministerstwo Kultury, nie zapowiadała żadnych sensacji, a tymczasem wyniki konkursu okazały się zaskakujące. „Bardzo prosty – oparty na ascetycznym sześcianie stalowej konstrukcji o szklanych elewacjach. Przeszklona zewnętrzna powłoka ścian i przesuwane wewnętrzne zasłony pozwalają na dowolną zmianę każdego miejsca pełnej ściany na okno” – pisał o tym projekcie architekt Stanisław Jankowski. Projekt pozwalał na dowolne ustalanie wysokości przestrzeni wystawowej, od 3 do 15 metrów. Powstał jeden z najbardziej radykalnych projektów w polskiej architekturze XX wieku i może właśnie dlatego nigdy nie został zrealizowany. Jak po wszystkich projektach Zamecznika, tak i po tym pozostały czarno-białe fotografie.

Co nam daje lekcja Zamecznika? Przede wszystkim, na tle niedosytu wyrazistych propozycji wystawienniczych, skłania do rozpatrywania aranżacji wystawy, jej architektury jako intrygującego medium. Jego projekty mają bardzo szczególne miejsce w polskim wystawiennictwie i architekturze XX w. Tym bardziej zaskakuje zapomnienie, z którym spotkała się postać Stanisława Zamecznika. Jedynym śladem jego twórczości są dzisiaj fotografie w katalogach wystaw i kilka tekstów napisanych *in memoriam* przy okazji pośmiertnej wystawy w 1973 w Zachęcie.⁵ Tymczasem Zamecznik jest bez wątpienia jednym z ogniw, dzięki którym uda się przywołać przeoczone aspekty nowoczesności.

Dziękuję synowi Stanisława Zamecznika, Piotrowi Zamecznikowi, za cenne informacje i fotografie, które pomogły mi w czasie pisania tekstu. Pozostałe fotografie pochodzą z Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Zachęty Narodowej Galerii Sztuki.

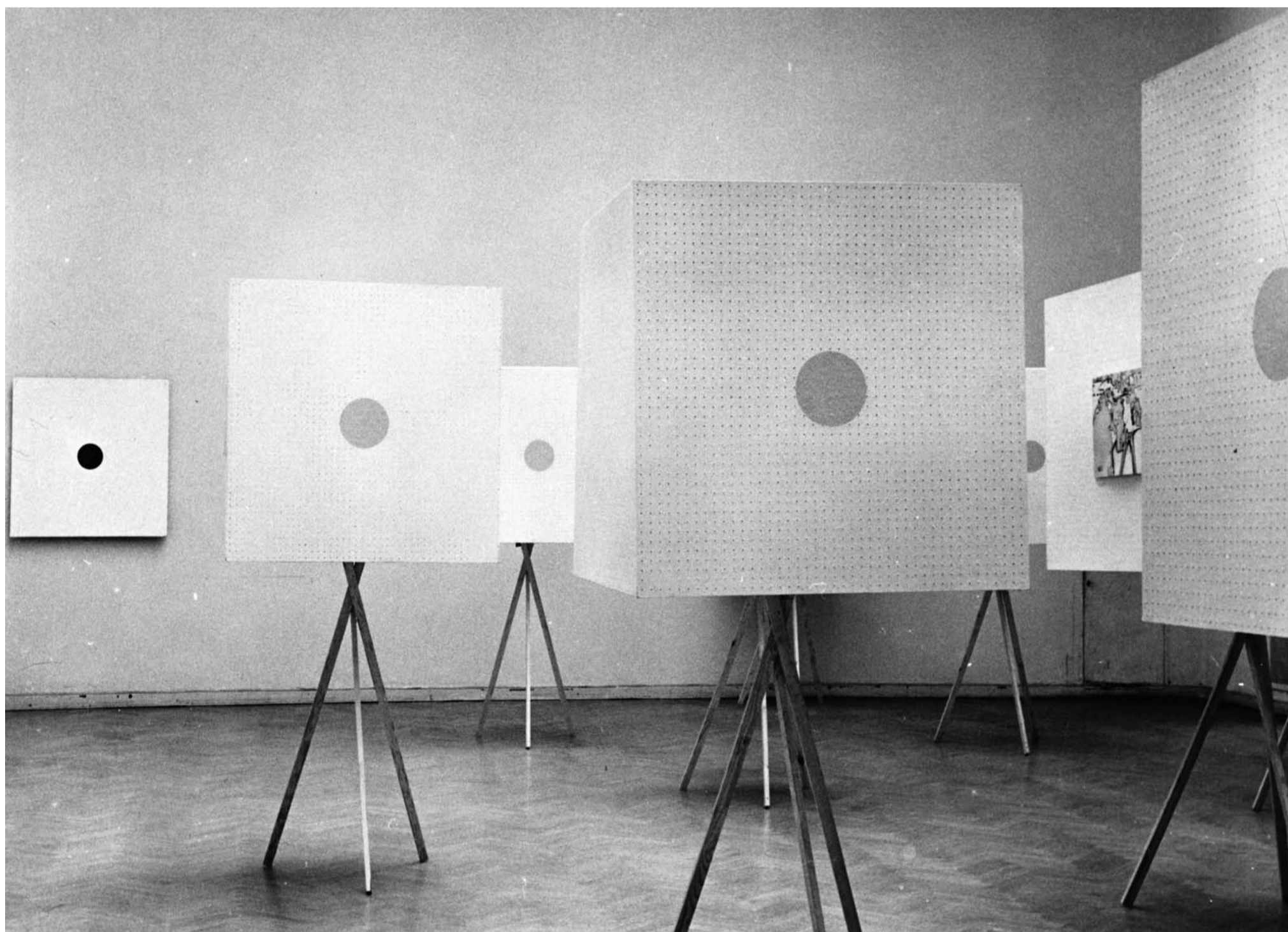
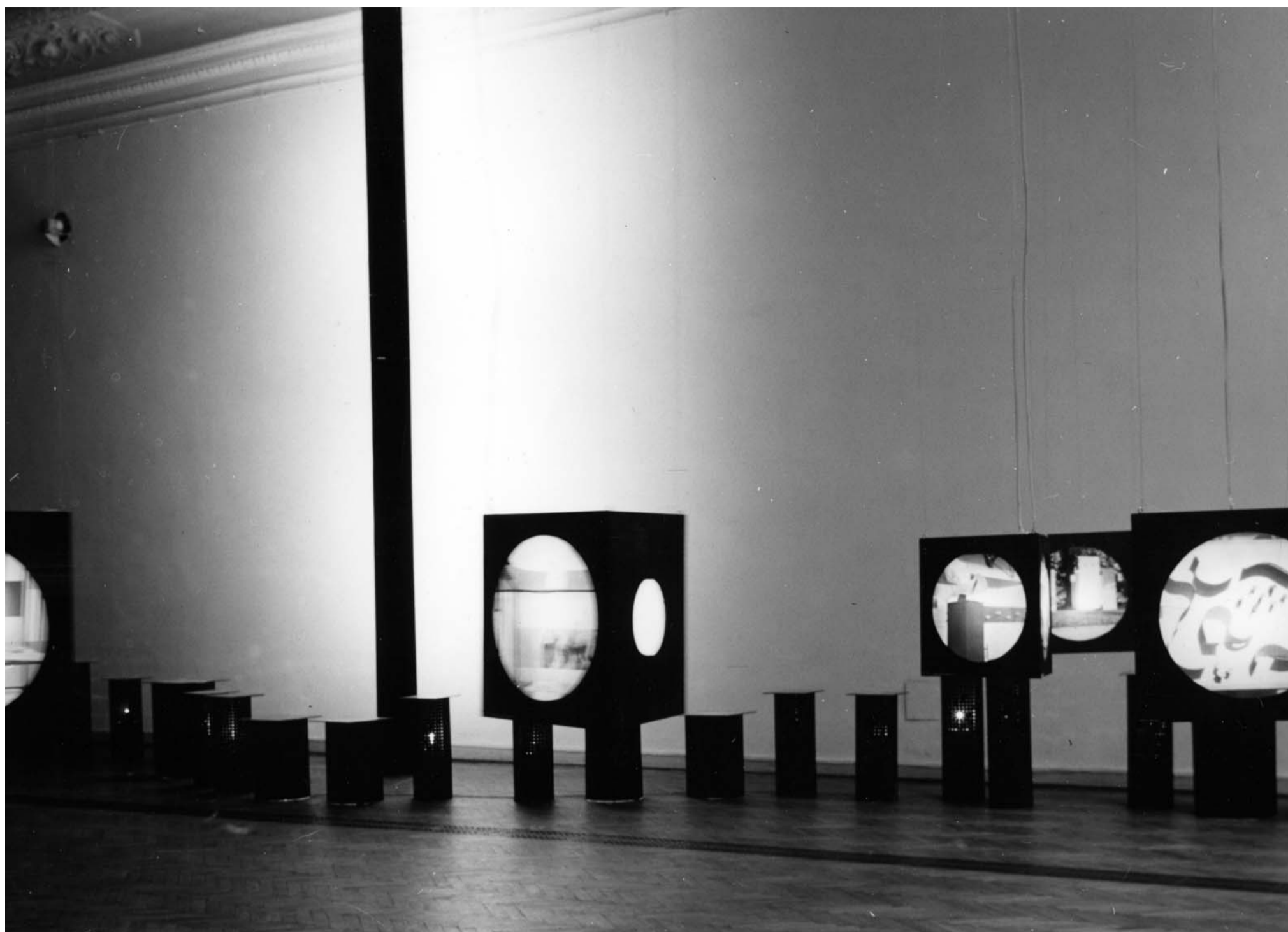
¹ „Jerzy Sołtan – człowiek, który Polski nie zbudował”, film dokumentalny w reż. Marcina Giżyckiego, 1998.

² Wszystkie wypowiedzi Zamecznika pochodzą z: Stanisław Zamecznik 1909-1971, kat. wyst., Warszawa 1973.

³ Andrzej K. Olszewski, *Idee Le Corbusiera w Polsce*, w: *Podług nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 482.

⁴ Jola Gola, Maryla Sitkowska (red.), *Jerzy Sołtan. Rozmowy o architekturze*, Warszawa 1996, s. 39.

⁵ Stanisław Zamecznik 1909-1971, op. cit.



Wystawa sztuki użytkowej z cyklu „Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL”, projekt ekspozycji **S. Zamecznik**, Zachęta, 1963 Na dole: XII Ogólnopolska wystawa fotografii, projekt ekspozycji **S. Zamecznik i W. Zamecznik**, Zachęta, 1962

**Przestrzeń publiczna
i dekonstrukcja.
Christian Kerez w Warszawie**

Zofia Herman

**Choć projekt Muzeum Sztuki
Nowoczesnej autorstwa
Christiana Kereza w niczym
nie przypomina architektury
dekonstrukcji i jest kojarzony,
z przyczyn formalnych, z tra-
dycją modernizmu, można in-
terpretować go w kategoriach
dekonstrukcji, a także powią-
zanej z nią teorii demokracji
i przestrzeni publicznej
Claude'a Leforta, Chantal
Mouffe i Ernesto Laclaua.**

Jacques Derrida zarzuca zachodnioeuropejskiej myśli filozoficznej, że jest ona ufundowana na metafizyce obecności, dla której charakterystyczne jest stawianie w języku wyżej znaczonego niż znaczącego. Uważa, że znaczące traktuje się, jakby było transparentne, zawsze ze względu na znaczone.¹ Derrida widzi początki takiego myślenia w filozofii Platona, który patrzy na rzeczywistość przez pryzmat świata idei. Zakładając obecność idei, znaczących, odbijających się w znaczących, filozofia poszukuje źródłowego sensu, „transcendentalnego znaczonego”, którym jest najwyższa tożsamość. Zatem filozofia jest „takim typem myślenia, który zakłada jakiś początek, czyli źródłową obecność”.² Derrida chce skierować wzrok na znaczące, na pismo. Uważa, że to pismo jest pierwotne, a źródło jako takie pozostaje nieobecne, a zatem nieobecność ma charakter źródłowy.

W tej tezie Derridy możemy dostrzec analogię do koncepcji demokracji i przestrzeni publicznej takich teoretyków, jak Claude Lefort, Ernesto Laclau czy Chantal Mouffe,³ którzy twierdzą, że demokracja ufundowana jest z założenia na pustym miejscu. Można powiedzieć, że jest to puste miejsce po tym, co Derrida nazywa transcendentalnym znaczącym lub najwyższą tożsamością. Rosalyn Deutsche tak parafrazuje myśl Leforta: „Lefort uważa, iż znamię demokracji jest zniknięcie pewników, bezwzględnych praw odnoszących się do podstaw życia społecznego. Niepewność, nieokreśloność czyni siły demokratyczne antytezą absolutnej władzy monarchicznej, a tym samym niszczy

ją”.⁴ Władza monarchy jest władzą pochodzącą *de facto* ze źródła transcendentalnego. Źródło transcendentalne, stanowiąc stały punkt odniesienia sprawiało, że społeczeństwo pojmowane było jako trwała jedność. Natomiast w demokracji, według tych autorów, nie powinno być żadnej stałej reprezentacji zakładającej jedność. Wobec braku fundamentów, społeczne znaczenia są wciąż negocjowane, jednocześnie konstytuowane i wystawiane na ryzyko zakwestionowania. „Demokracja związana jest z wizerunkiem pustego miejsca”⁵ w tym znaczeniu, że nie ma żadnych stałych punktów odniesienia. Koncepcja ta związana jest również z rozumieniem języka jako nieprzejrzystego. W demokracji mają ścierać się różne dyskursy, nie ma jednego języka, który opisywałby w pełni rzeczywistość każdego obywatela. W teorii Laclaua i Mouffe istotną rolę odgrywa pojęcie antagonizmu: „Antagonizm afirmuje i jednocześnie unie możliwia zamknięcie społeczeństwa, odsłaniając fragmentaryczność i przypadkowość każdej całości”.⁶

Zwycięski projekt w konkursie na budynek Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie wywołał oburzenie i protest ówczesnego dyrektora Muzeum, części jego pracowników, dużej części środowiska historyków sztuki, dziennikarzy, publiczności. Christian Kerez został skrytykowany przede wszystkim za to, że nie stworzył konkurencyjnego wobec Pałacu Kultury symbolu (jakim jest np. słynne muzeum w Bilbao), ale zaprojektował budynek zdecydowanie niepomnikowy. Wbrew tym opiniom, można projekt Kereza odczytać nie jako kapitulację wobec dominującego Pałacu Kultury, lecz jako próbę postulowanego przez Derridę wyjścia poza binarne opozycje. Zaprojektowanie kontrapunktu dla Pałacu Kultury potwierdziłoby tylko symboliczność „prezentu Stalina”. Natomiast projekt Kereza jest raczej próbą reinterpretacji i nowego odczytania Pałacu, zamiast jego mentalnego „zburzenia”. Odmowa wprowadzenia nowej reprezentacji Warszawy wpisuje się w projekt przestrzeni publicznej jako pustego miejsca. Stworzenie reprezentacji dla „wszystkich warszawiaków” zakładałoby homogeniczność społeczności i zabójczą dla demokracji jedność. A przecież sama

Warszawa, jak i jej mieszkańcy, ma heterogeniczne oblicza i tożsamości.

W kontekście zagadnienia dekonstrukcji szczególnie interesujący wydaje się – dominujący w dyskusji nad projektem Kereza – problem socjalistycznej tożsamości Warszawy. Budynek Kereza nie stara się jej przekrzyczeć, ale przez swój stosunek do Pałacu oraz odniesienie się do Domów Centrum, stwarza okazję do odczytania i interpretowania PRL-u na nowo, zamiast wypierania go przez naiwne i rozpaczliwe naśladowanie kapitalistycznych stolic Zachodu, z ich podnoszącymi wartość miasta muzeami-rzeźbami, które zdaniem wielu architektów i krytyków stają się dziś anachroniczne.⁷ Takie spojrzenie wydaje się szczególnie ważne wobec coraz bardziej ostatnio widocznej strategii wypierania socjalizmu i tworzenia złudzenia, że możliwa jest kontynuacja przedwojennego obrazu Warszawy – kapitalistycznego miasta, którego płynny rozwój został zakłócony przez socjalizm, co pozbawiło je szansy pozostania „Paryżem Północy”. W taką retorykę wpisują się pomysły zburzenia Pałacu Kultury i odtworzenia kamienic stojących w jego miejscu przed wojną. Dość kuriozalnym przykładem tego typu myślenia jest symulacja komputerowa zaprezentowana przez Jana Pospieszalskiego w jednym z programów cyklu „Warto rozmawiać”, którego tematem był właśnie Pałac Kultury. Prezentacja ta pokazywała w kwartale zajmowanym przez Pałac potężne, reprezentacyjne, „paryskie” kamienice, z witrynami sklepów na partach. Te plany pozostają w sferze fantazji, a raczej bardzo silnego fantazmatu. W Warszawie powstają jednak budynki stylizowane na XIX-wieczne kamienice czynszowe, czego przykładem jest niedawno ukończony dom przy ulicy Wareckiej. Wygląda to tak, jakby usuwanie architektury PRL-u (rozbiórka Supersamu, przebudowa pasażu Wiecha itp.) i budowanie w „zachodnim stylu” miało stać się powrotem do „prawdziwej”, „zdrowej”, „kapitalistycznej” tożsamości Warszawy. Tak wielkie oburzenie projektem Kereza wynika być może z tego, że nie spełnił on „marzenia o zburzeniu Pałacu Kultury”.

Sam Kerez wydaje się być zafascynowany polskim modernizmem i to w wydaniach ucho-

dzących za najmniej reprezentacyjne. Jedną z części projektu „Wirtualne muzeum. Spacer po niewidzialnej wystawie”, autorstwa Beata Guggera, Rudolfa Steinera i Joanny Warszy (maj 2007), była rozmowa z Christianem Kerezem, w której zapytany o swój ulubiony budynek w Warszawie wymienił PRL-owski pawilon „Chemii” na Brackiej, mieszczący obecnie sklep z tanią odzieżą. W rozmowie tej z ust Kereza padło wiele stwierdzeń pozwalających zrozumieć jego sposób myślenia o architekturze i mieście, charakterystyczny dla ponowoczesności. Skrytykował on obsesję nowości, którą obserwuje w miastach szwajcarskich i wyraził podziw dla starych obiektów w Warszawie. I nie chodziło tu o nacechowane symbolicznie „zabytki”, ale właśnie takie zjawiska, jak wspomniany pawilon, stare tramwaje, czy też połamana płyta chodnikowa koło krawężnika na parkingu przy Kupieckich Domach Towarowych, na którym siedział. To dostrzeganie wartości w dawności pospolitych przedmiotów przywołuje skojarzenia z Benjaminem, piszącym o „rewolucyjnych mocach, które pojawią się w *starociach*”.⁸ Obiekty takie, pozbawione reprezentacyjnych funkcji, mają znaczenie w swojej materialności, obecne we wciąż zmiennych kontekstach, ujawniają nawarstwianie się tekstów kultury i skłaniają do ich odczytania w odniesieniu do siebie nawzajem, a nie do pozostającego poza nimi sensu.⁹ A więc potraktowanie przez Kereza modernistycznych budowli jako jednego z przenikających się tekstów jest z gruntu antymodernistyczne. Estetyka modernizmu po modernizmie jest czymś zupełnie nowym. Modernizm jest przecież pełen metafizyki obecności, tożsamości, wiary w prawdę, porządek i racjonalizm, które postmodernizm dekonstruuje. Również w odniesieniu do teorii demokracji „związanej z wizerunkiem pustego miejsca”, modernizm jest antydemokratyczny, bo jako spadkobierca Oświecenia szuka stałych norm i może prowadzić do totalitaryzmu. Deutsche przytacza analizę totalitaryzmu autorstwa Leforta: „Totalitaryzm niszczy demokrację, próbując wypełnić próżnię wywołaną przez rewolucję demokratyczną i pozbywa się społecznej nieokreśloności. Totalitaryzm daje ludowi zasadniczą korzyść, *jedność*, z którą



identyfikuje się samo państwo, w ten sposób zamyka przestrzeń publiczną, ujmując ją *miłosnym uściskiem dobrego społeczeństwa*".¹⁰ W przypisie Deutsche parafrazuje wypowiedź Derridy na temat totalitaryzmu, a dokładnie komunizmu, w świetle której totalitaryzm stanowi „próbę osiągnięcia stanu zamknięcia” i „ucieczki od podstawowego stanu otwarcia społeczeństwa”.¹¹

Zwróćmy uwagę, że przekroczenie modernizmu istniało już w nim samym, o czym mówi Peter Buchanan, podkreślając rolę miejsca i subiektywności w architekturze Franka L. Wrighta. Kategorie te odgrywają również niemałą rolę w koncepcjach Kereza.¹² Warto tu wspomnieć, że obalenie skończonych projektów i systemów przez wykorzystanie ich własnych form i pojęć jest jedną ze strategii dekonstrukcji Derridy.

Sam Kerez tak charakteryzuje swój projekt: „Nowe muzeum sztuki nie jest wystarczająco duże, żeby konkurować z tak gigantycznym budynkiem. Dlatego można tę nową budowlę postrzegać również jako rozszerzenie Pałacu Kultury w Warszawie. Taka funkcja wynika z urbanistycznych założeń konkursu. Jednak proponowana nowa budowla nie podporządkowuje się neoklasycystycznym strukturom jej bezpośredniego otoczenia – nowe muzeum sztuki stanowi raczej antytezę tej architektury lat 50.”¹³ Cytat ten świadczy o tym, że koncepcja architektoniczna Kereza jest bliska myśleniu dekonstrukcyjnemu. Co prawda pojawia się tu słowo „antyteza”, ale towarzyszy mu jednocześnie rozumienie budynku muzeum jako rozszerzenia Pałacu Kultury, dzięki czemu Kerez wychodzi poza binarne opozycje. Architekt nie tworzy oderwanej od otoczenia reprezentacji władzy, ale przede wszystkim wiąże swój budynek z miejscem. Wydaje mi się, że można ten projekt porównać do rozbudowy High Museum w Atlancie, o którym tak pisze Buchanan: „Wcześniejszy budynek-dzieło sztuki, autorstwa Richarda Meiera, był odsunięty od stojącego już w tym miejscu, i stanowiącego część tej samej instytucji, gmachu Memorial Arts, z bramą przecinającą długą, wznoszącą się rampę, podkreślającą jego oddzielenie i tworzącą dualistyczną równowagę pomiędzy obiema budow-

lami. Renzo Piano zintegrował wszystkie obiekty w jedno założenie, tworząc jedyną prawdziwą przestrzeń miejską w Atlancie, przestrzeń, w której ludzie po prostu spędzają czas”.¹⁴

Budynek Kereza może spełnić podobną funkcję, wytwarzając zintegrowaną przestrzeń publiczną pomiędzy Pałacem Kultury a Domami Centrum, co było głównym zadaniem stawianym projektantowi Muzeum. W warunkach konkursu na budynek czytamy: „Teraz, zgodnie z planami utworzenia nowego centrum Warszawy, Plac Defilad zostanie przekształcony w Agorę, miejsce pozytywne, przyjazne mieszkańcom, a dzięki budynkowi Muzeum Sztuki Nowoczesnej w miejsce integrujące społeczeństwo Warszawy wokół dialogu i wydarzeń kulturalnych najwyższej rangi”.¹⁵ W świetle powyższych rozważań należy stwierdzić, że upragniony budynek-ikona nie spełniłby tej funkcji. Nie jest możliwe stworzenie symbolu, który nie homogenizowałby społeczności Warszawy, którą ma reprezentować. Może lepiej, żeby architektura – tracąc na spektakularności – była nie symbolem, ale przede wszystkim miejscem dla ludzi, miejscem ciągłego negocjowania i kwestionowania społecznych znaczeń?

Tekst ukazał się w internetowym miesięczniku „Sekcja” (grudzień 2007), <http://sekcja.org>.
Zofia Herman jest studentką w Kolegium MISH UW.

¹ Bogdan Banasiak, *Filozofia „końca filozofii”*. *Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997, s. 102.

² Ibidem.

³ Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. Sławomir Królak, Wrocław 2007.

⁴ Rosalyn Deutsche, *Agorafobia*, tłum. Paweł Leszkowicz, „Artium Questiones XIII”, Poznań 2002, s. 299.

⁵ Ibidem, s. 301.

⁶ Cyt. za Deutsche, s. 300.

⁷ Peter Buchanan, *Czy ikony przetrwają?*, „Architektura-Murator”, nr 5/2007.

⁸ Walter Benjamin, *Surrealizm. Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji*, tłum. Janusz Sikorski, w: *tegoż Anioł historii*, wybór i oprac. Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 60.

⁹ Więcej na ten temat: Teresa Pękala, *Sztuka i pamięć w sferze publicznej*, w: *Sfera publiczna. Koncepcja – przejawy – przemiany*, Lublin 2006.

¹⁰ Deutsche, op. cit., s. 355-356.

¹¹ Ibidem.

¹² *Nie używam flesza – Rozmowa z Christianem Kerezem, zwycięzcą konkursu*, „Architektura-Murator”, nr 5/2007.

¹³ Christian Kerez, koncepcja architektoniczna – tekst na stronie internetowej MSN (zakładka „Budynek”), <http://artmuseum.waw.pl>.

¹⁴ Buchanan, op. cit., s. 51.

¹⁵ Warunki konkursu – tekst na stronie internetowej MSN (zakładka „Budynek”), <http://artmuseum.waw.pl>.

Co jest do zrobienia? cd. ze str. 1

Łukasz Ronduda Nie mogę mówić inaczej niż z perspektywy moich zainteresowań latami 70. Jeżeli możemy wysnuć jakieś postulaty, to na pewno wciąż trzeba bardzo dużo pracować nad istniejącymi archiwami, które pozostają w rękach prywatnych. Jest bardzo wiele różnego rodzaju archiwów związanych z latami 70., a zatem ze sztuką, która nie uległa jeszcze w Polsce instytucjonalizacji.

W tym kontekście ważne wydaje się również ciągle wynajdywanie nowych praktyk kuratorskich, mających służyć rewitalizacji materiałów z przeszłości. Uzupełniając pracę badawczą, mogłyby one służyć ponownemu włączeniu tych materiałów w dyskurs, odnieść je do współczesnych problemów artystycznych. Dlatego też nasze wystawy operujące archiwalnymi materiałami, takie jak „Ukryty skarb”, czy też „Precz z alfonsami sztuki” (wspólnie z Michałem Wolińskim i Piotrem Rypsonem), mające na celu stworzenie nowego kontekstu do prezentacji materiałów z lat 70., rozgrywały się w niekonwencjonalnych przestrzeniach, w kontekście pozainstytucjonalnym (hotel, giełda).¹ Chodziło nam m.in. o podkreślenie wyjściowo pozainstytucjonalnego statusu tych zapomnianych materiałów z lat 70., które pokazujemy oraz o wygenerowanie na ich bazie (w ścisłej relacji do miejsca prezentacji) interesujących dla nas znaczeń, które w sposób istotny włączają się we współczesne dyskusje kulturowe, artystyczne i inne.

Joanna Mytkowska Ale czy ta praktyka kuratorska nie jest po prostu polowaniem na materiał, który jeszcze nie jest zinstytucjonalizowany, by z kolei na nim budować innego typu instytucjonalizację?

Agata Jakubowska To więcej niż tylko praktyka kuratorska – to jest metoda badawcza w ogóle. Nie zapominajmy, że archiwum jest, przede wszystkim, wyjściowym materiałem przy opracowywaniu wszelkiego rodzaju tematów. Nie oddzielałabym tutaj praktyk kuratorskich i praktyk badawczych.

Łukasz Ronduda To prawda. Wydaje mi się, że archiwum to rodzaj punktu wyjścia, który łączy się z tworzeniem pewnego zbioru, czy też z konserwacją pewnych zjawisk. To dopiero w perspektywie projektów kuratorskich na bazie archiwum powstają określone narracje, hierarchizacje i dyskursy.

Luiza Nader Sądzę, że tu kryje się istotne zadanie dla muzeum jako instytucji. Jeżeli stawiamy sobie za cel pracę nad archiwum, to musimy ponownie przemyśleć pojęcie archiwum, zastanowić się nad jego nigdy nie neutralną strukturą, sposobami archiwizacji, wiedzą przez archiwum produkowaną, jak również wiedzą, która poddawana jest przez archiwum represji. Moim postulatem wobec Muzeum byłoby zatem, aby działając na archiwach lub kolekcjach poddać radykalnej refleksji pojęcie, którymi historia sztuki operuje niejako z rozpędu: dokumentu, źródła, świadectwa, faktu, prawdy itd. Chodzi mi o dekonstrukcję archiwum, o wskazanie na przemoc archiwum, wymiar prawa, przez które archiwum jest ustanawiane i które ono narzuca. Jeżeli więc Muzeum chce zajmować się produkcją wiedzy, to kwestia problematyzacji wykluczenia, a także wymiaru władzy i autorytetu w granicach samego archiwum powinna być jedną z centralnych.

Łukasz Ronduda Moje archiwum jest archiwum filmowym, rodzajem historii polskiej sztuki w zapisach filmowych, materiał nie-filmowy jest automatycznie wykluczony. Poziom czysto teoretyczny łączy się tu z pragmatycznym, z utrzymaniem tych materiałów, ich porządkowaniem, konserwacją czy też udostępnianiem publiczności. Wystawa „1, 2, 3... awangarda” była właśnie taką próbą pokazania potencjału archiwum, pokazania jak największej ilości materiału w ramach sześciu różnych narracji.²

Gabriela Świtek Myślę, że osoby tworzące Muzeum Sztuki Nowoczesnej stoją przede wszystkim przed zadaniem przemyślenia na nowo kilku zasadniczych kwestii, np. czym jest archiwum, jakie jest zadanie badacza archiwum, a jakie kuratora, w jakim momencie te zadania się krzyżują? To przemyślenie pracy z archiwum odzwierciedla współczesne dylematy historii sztuki konfrontowanej z kulturą wizualną. Dyskusja wokół pytania „co jest przedmiotem badań?” toczy się raczej na uniwersytetach, ale nowopowstające Muzeum powinno również znaleźć w niej swoje miejsce. To jest zarazem pytanie o to, w jakim obszarze działalność Muzeum będzie zająć się z badaniami naukowymi. Kto ma prowadzić te badania nad sztuką nowoczesną? Czy owe przedmioty badań mają być włączone do praktyki kuratorskiej? Muzeum powinno określić swoją rolę we współczesnej sytuacji, tym bardziej że powstaje ono jako kolejna instytucja po całej fali

krytyki instytucji. Od lat 70. muzeum jako instytucja jest poddawane krytyce w tym samym stopniu, co dyscyplina historii sztuki.

Metodologia – szansa na nowe muzealnictwo czy nowy kanon?

Gabriela Świtek Wytworzył się, zwłaszcza ostatnio, dość sztuczny podział na praktyki muzealne, które wydają się być przywiązane do tzw. „tradycyjnej” historii sztuki i na praktyki kuratorskie, które czerpią inspiracje z tzw. kultury wizualnej. Tymczasem kultura wizualna nie została określona jako dyscyplina, a więc nie został wyznaczony przedmiot jej badań. Kulturę wizualną można by określić jako obszar pewnego doświadczenia.

Joanna Mytkowska Praktykę, o której mówił Łukasz można określić jako odkrywanie różnych, mniej lub bardziej zaniedbanych, obszarów historii sztuki i/lub kultury wizualnej, które służyły do rozpoznawania albo własnej historii i tożsamości, albo innych aktualnych zjawisk. Mamy tu więc do czynienia z badaniami o charakterze doraźnym. Inne tego typu działania mają charakter interwencyjny: w moim przypadku było tak z pracą nad katalogami Edwarda Krasińskiego i Oskara Hansena, czy teraz w pracy nad znikającymi z ulic miasta neonami. Nie twierdzę, że działania te pozostają bez konsekwencji, ale kiedy myślimy o instytucji, o muzeum, pojawia się pytanie, czy ono może działać w taki sam sposób. Dość dobrze mogę sobie wyobrazić badania, które służą jednej wystawie, jednemu projektowi. Natomiast nie wiem, jak prowadzić w efektywny sposób badania długofalowe, czyli – jak wiedzę instytucjonalizować.

Gabriela Świtek Prowadzenie badań służących konkretnej wystawie to ważna kwestia, ale myślę również o bardziej ogólnych zadaniach i pytaniach stawianych wobec muzeum, np. o takim pozornie niepopularnym dziś słowie „kanon”. Mówisz o różnych działaniach Muzeum, o gromadzeniu informacji, o badaniach, o ratowaniu neonów, czyli o zachowaniu tego, co znika, albo już znikło z pola widzenia. Jeżeli nazwiemy to działaniami prewencyjnymi – zapobiegającymi zniszczeniu lub zapomnieniu – to właściwie, po całej współczesnej krytyce, wracamy do tradycyjnej, XIX-wiecznej definicji zadania muzeum, czyli po prostu chronienia pewnej części kultury. To łączy się z kanonem

w ten sposób, że muzeum podejmuje decyzję, co uważa za wartę uratowania. Podjęcie decyzji, że to trzeba uratować, a tego nie, powoduje budowanie kanonu, nowego kanonu.

Joanna Mytkowska Warto odwołać się w tym miejscu do krytycznego tekstu Marka Krajewskiego *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, który przypomina, że muzeum usurpuje władzę: włącza lub wyklucza ze sfery widzialnego.³ Pytanie o nowy kanon łączy się więc z pytaniem o władzę muzeum, bo nowy kanon to kwestia ustalenia, co pretenduje do bycia dominującym dyskursem. Oraz z pytaniem, czy istnieją jakieś alternatywne modele funkcjonowania takiej instytucji.

Gabriela Świtek A może powinniśmy myśleć o budowaniu kanonu w obszarze kultury wizualnej jako o czynieniu widocznym, widzialnym? Wtedy nie brzmi to tak opresywnie. Może należałoby myśleć o kanonie jako o szczególnym zadaniu, a właściwie procesie, czynienia widzialnym czegoś, co przeoczyliśmy w pewnym momencie naszych badań czy kuratorskich praktyk, zakładając jednocześnie, że ten kanon podlega zmianom?

Agata Jakubowska W trakcie dyskusji nad wspomnianą przez Joannę książką *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, pojawił się ciekawy przykład sztuki ulicy [w Muzeum Sztuki w Łodzi w 2007 roku zorganizowano dwie wystawy sztuki ulicy: „Piękni strażnicy: współczesna sztuka i kultura ulicy” oraz „Ulica wielokierunkowa”]. Warto zwrócić uwagę, że sztuka ulicy w muzeum nie jest już sztuką ulicy. Jeżeli będziemy myśleć o kanonie jako o czynieniu widzialnym, to – tak, tylko żebyśmy pamiętali o sposobach czynienia widzialnym. Żeby nie były one zabijające w stosunku do tego, co czynimy widzialnym.

Muzeum w przestrzeni miasta

Gabriela Świtek Patrząc właśnie na drugi numer gazety Muzeum i na zamieszczony tam wywiad z Christianem Kerezem *Architektura sama w sobie*. Muzeum Sztuki Nowoczesnej jest w trakcie budowania muzeum w sensie jak najbardziej dosłownym. To budowla, która już wpisała się w kontrowersje dotyczące architektury Warszawy. Jeżeli pytacie o obszary badań, jakimi powinno się zająć Muzeum, to tematem do podjęcia jest na pewno krytyka ar-

chitektury. Nie wytworzyliśmy właściwie w krytyce artystycznej odpowiedniego języka do mówienia o architekturze. Architektura to nie tylko dziedzictwo narodowe, które należy konserwować, chronić, bądź rewitalizować. Architektura jest sztuką najbardziej krytyczną i publiczną, chociażby dlatego, że ma zawsze publiczność, a nawet więcej – ma mieszkańców doświadczających jej na co dzień i chętnie wypowiadających się np. na temat bloku, w którym mieszkają. Trzeba wykorzystać ten potencjał.

Luiza Nader To jest również bardzo ważny temat w kontekście rewitalizacji miasta, jej pozytywnych i negatywnych skutków dla przestrzeni publicznej. Szersza debata na ten temat w Polsce prawie nie istnieje. Obecność i przedsięwzięcia Muzeum mają szansę ją uruchomić, uświadamiając odbiorcom, że przestrzeń publiczna nie jest kategorią monolityczną. Muzeum może wnieść do debaty głosy z aktualnych dyskusji na ten temat, nowe artystyczne rozwiązania i koncepcje, a także naświetlić negatywne skutki rewitalizacji, łączące się m.in. z kwestią przywłaszczania przestrzeni publicznej czy usuwania ze zrewitalizowanych miejsc np. bezdomnych. Jeśli uznać za Rosalyn Deutsche, że przestrzeń publiczna nigdy nie jest dana, ale raczej wytworzana, i że odnosi się nie tylko do miasta, architektury, ale również dyskursu i tożsamości, to należałoby się również zastanowić, jakiego rodzaju przestrzeń publiczną będzie wytwarzać samo Muzeum.

Joanna Mytkowska Muzeum powinno oprzeć się na tym, co się wydarzyło w sztuce polskiej w kwestii krytyki instytucji. Niedaleko szukając – np. projekty Pawła Althamera, który sprowadzał bezdomnych do instytucji artystycznych, takich jak wiedeńska Secesja. To byłoby marnotrawstwo osiągniętych kompetencji sztuki, gdyby Muzeum odwróciło się od tych dokonań artystów.

Gabriela Świtek Niesamowity atut to lokalizacja Muzeum – w pobliżu centrum handlowego i dworców, gdzie codziennie przemieszczają się tysiące ludzi. To centrum, w którym widocznych jest wiele poziomów, wiele aspektów codziennego życia miasta.

Luiza Nader Mówimy o muzeum, które aktywnie uczestniczy w kształtowaniu przestrzeni publicznej. Nie jednak w jej stabi-

lizowaniu, ale raczej zakłócaniu, w kwestionowaniu naturalności kategorii, wartości, systemów pojęciowych. Przychodzi mi do głowy projekt Joanny Rajkowskiej *Dotleniacz*, który pomimo ogromnie pozytywnych reakcji społecznych nie do końca mnie przekonuje. *Dotleniacz* to niewątpliwie projekt wielowarstwowy: rodzaj intrygującej fantazji, arkadyjskiego nie-miejsca (utopii), jawnie kontrastującego z resztą otaczającej go przestrzeni, założonego w punkcie, w którym przestrzeń szczególnie silnie naznaczona jest antagonizmem, historią i niepamięcią. Z drugiej strony jednak, to właśnie fantazja, jak zauważyli Freud, Lacan, a potem, Žižek uczy „jak pożądać”. Z tej perspektywy akcentowanie wymiaru fantazji jako transgresji wydaje mi się nie do końca trafione albo przynajmniej dwuznaczne – to przecież właśnie fantazja ugruntowuje jednostki w rzeczywistości. Ja natomiast wolałabym się z fantazji rzeczywistości – jeżeli nie wybudzić, to przynajmniej wybudzić. Mówiąc krótko: nie wiem, czy wbrew zamiarom autorki projekt ten, zamiast wskazywać, w nadmiernym naświetleniu nie ukrył wspomnianych już pęknięć i szczelin przestrzeni.

Gabriela Świtek Jeżeli zadaniem tego projektu było między innymi uświadomienie pewnego krytycznego skrzyżowania kulturowego – gdyż miejsce położone jest obok synagogi, przy dawnej granicy getta i przechodzą tamtędy wycieczki młodzieży z Izraela – to nie wiem, czy do tego doszło. Ale czy o to jedynie chodziło? Jednocześnie wydarzały się tam dziwne rzeczy – a prawie codziennie tamtędy przechodziłam. Niektórzy przychodzili, bo chcieli zobaczyć projekt artystyczny, o którym wiele pisano w prasie. Ale przede wszystkim przychodziły tam osoby starsze, mieszkające nieopodal, dla których było to miejsce spotkania, wytchnienia, miejsce, które chciały zatrzymać na stałe. To miejsce, niewątpliwie obciążone bagażem historycznym, w praktyce codziennego życia stało się miejscem wytchnienia, a nie konfliktu czy krzyżowania się – jak to nazywasz – dyskursów. Nie chciałam tu wypowiadać się o doświadczeniach i przemyśleniach ludzi spędzających czas przy *Dotleniaczu*, ale ten projekt jest o tyle istotny, że jako pierwszy na taką skalę, poza środowiskiem artystycznym, otworzył naprawdę publiczną debatę o przestrzeni publicznej – co widać było nawet na poziomie prasowych polemik.

Joanna Mytkowska Po raz pierwszy też urzędnicy miejscy zaangażowali się w projekt artystyczny.

Gabriela Świtek Nawet jeśli Joanna Rajkowska afirmuje fantazję, jak to określiła Luiza, to co złego w takiej fantazji? I nie sądzę, żeby ona czegoś konkretnego od użytkowników tego miejsca oczekiwała. Tam się po prostu codziennie coś działo, choć w zupełnie niespektakularnym sensie.

Luiza Nader Nawiążę do anegdoty Freuda o jego wnuczce, która marzyła o ciastku z truskawkami. Freud zwrócił uwagę nie na przedmiot owego pragnienia, ale na jego przyczynę i kierunek. Zapytał: co powoduje, że ona chce to ciastko? Czyje pragnienie o tym decyduje? Czy na pewno jej? Powracając do *Dotleniacza*: co powoduje, że chcemy takiej przestrzeni publicznej: koherentnej, zamkniętej, wyizolowanej? Czy to na pewno nasze pragnienie? Projekt Joanny Rajkowskiej nie naprowadza mnie na odpowiedź. Ale również uważam, że to ważny projekt, który po długim czasie znów uruchomił debatę na temat przestrzeni publicznej. Muzeum ma szansę ją kontynuować i problematyzować.

Gabriela Świtek To wróćmy do przedmiotu fantazji, czy może pożądanego, jakim jest muzeum. Czy doświadczenie muzeum nie może być również w pewnym sensie kojące, afirmatywne? Na to konkretne Muzeum Sztuki Nowoczesnej w centrum Warszawy można spojrzeć w różny sposób. Można na przykład podkreślić, że Muzeum będzie się znajdować w cieniu Pałacu, który nosił kiedyś imię Józefa Stalina i powracamy wtedy do naszej postkomunistycznej traumy. Ale czyż nie jest czasami afirmującym i odświeżającym doświadczeniem wjechanie na trzydzieste piętro i spojrzenie na to wszystko z innej perspektywy?

Historia sztuki a przedmiot jej badań, czyli o działaniach artystów

Joanna Mytkowska Chciałabym teraz zapytać Was o lukę, jaka istnieje pomiędzy tym, co robią artyści a tym, jak przebiegają badania w obrębie historii sztuki. Wydaje się, że mamy do czynienia z napięciem między tymi dwiema dziedzinami. Czasami to, co robią artyści, wpływa na zmianę zakresu badań, czasami obie dziedziny wydają się rozbieżne. Zakładam, że celem muzeum jest prowadzenie badań, a z drugiej strony – podążanie za artystami. Sam arty-

sta jest zarówno obiektem badań, jak i twórcą pewnego rodzaju wiedzy. Ale często te dwie perspektywy się po prostu wzajemnie wykluczają. Czy uważacie, że tylko historyk sztuki może wytwarzać wiedzę?

Luiza Nader Oczywiście, że artysta wytwarza wiedzę. Niejednokrotnie jednak jego dyskurs nie ma przełożenia na dyskurs historii sztuki. Nie chodzi o to, że ma się nijak do historiografii np. w Polsce, ale o to, że historiografia stawia silny opór pewnym problemom i obszarom wiedzy. Artur Żmijewski w swoim manifestie *Stosowane sztuki społeczne* bardzo mocno postawił kwestię winy i wstydu, a zatem dwóch stron traumy i jej niszczycielskich skutków, które wydają mi się centralne dla historii sztuki w Polsce. Jednak jedyną odpowiedzią, która wypowiedź Żmijewskiego potraktowała nie jako obiekt „dziejów myśli o sztuce”, ale jako istotny głos w dyskursie historiograficznym był tekst prof. Andrzeja Turowskiego podczas konferencji *Awangarda w bloku*.⁴ Turowski nie interpretował tekstu Żmijewskiego, ale w sposób dla mnie bardzo przekonujący integrował z dyskursem historiografii i przekładał na postulaty instytucjonalne. Żmijewski wprowadza wciąż na nowo problematykę, która niby tu istnieje, ale nie została w żaden sposób krytycznie przemyślana. Pomimo ogromu istniejącej literatury i metodologii, rozwijanej zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych (mam tu na myśli tzw. *trauma studies*), historia sztuki w Polsce, z nielicznymi wyjątkami, nie wytworzyła języka, którym o doświadczeniach traumatycznych, a także społecznych i politycznych skutkach traumy można by mówić i pisać.

Joanna Mytkowska Takie niedostatki mogą stać się zadaniami dla Muzeum. Wydaje mi się, że w oficjalnej historii nie istnieje też np. tradycja anarchistyczna. Mówię to w kontekście głośnej teraz rocznicy wydarzeń roku 1968, która już wywołała falę dyskusji, za którą pójdą wystawy, publikacje. Tymczasem wydaje mi się, że w Polsce nie ma świadomości tradycji anarchistycznej, w której można opisać doświadczenie maja'68. To jest bardzo ciekawe dla Muzeum, bo przecież większość przedsięwzięć artystycznych bierze się właśnie z tej tradycji, która w Polsce, w dyskursie potocznym, w ogóle nie istnieje.

Gabriela Świtek Znowu wkraczamy w mroczne obszary. Czy znaczy to, że historia sztuki w Polsce

ma nieustannie przerabiać doświadczenie komunizmu? Tak, to bardzo ważne, żeby ono zostało przerobione, ale wydobywanie jedynie jego ciemnych stron to tworzenie jednostronnego obrazu. Wydaje mi się, że rok 1968 w Polsce jest przede wszystkim mrocznym obszarem badań i nie wyobrażam sobie na razie wystawy czy publikacji przypominającej chociażby nowojorską „Summer of Love. Sztuka epoki psychodelicznej” z 2007 roku.⁵ Jeżeli nie ma świadomości tradycji anarchistycznej, to może ona po prostu nie była naszym doświadczeniem. A może była, podobnie jak kultura hippisowska, tylko że została przytłoczona przez mroczne obrazy politycznej rzeczywistości. A w ogóle, to nie mogę powiedzieć, że to są „moje”, czyli bezpośrednio doświadczenia. Pisanie historii to jest również kwestia różnic pokoleniowych.

Luiza Nader Wydaje mi się, że w historii sztuki, tak jak w historii, istnieją pewne doświadczenia, które są silnie transmitowane w przyszłość. Zamiast pamięci dysponujemy post-pamięcią. Mam wrażenie, że zarówno historycy, jak i historycy sztuki, ulegają bardzo często zjawisku przeniesienia, które związane jest z obiektem formami pamięci. Na problem ten zwracał uwagę przede wszystkim Dominick LaCapra. Mówiąc krótko: chodzi o to, żeby historyk był w stanie owemu przeniesieniu przeciwdziałać, uświadamiając je sobie i przekierowując w sposób pozytywny jego działanie przez jasne określenie swojej pozycji w dyskursie. To jest możliwe, najlepszym przykładem takiego pisania historii sztuki jest wstęp do *Awangardy w cieniu Jalty* Piotra Piotrowskiego.⁶

Joanna Mytkowska To jest rodzaj samoświadomości: mam takie ograniczenia, mogę się zajmować tym i tamtym...

Luiza Nader Ta świadomość uwalnia od niebezpieczeństwa nadmiernej identyfikacji z przedmiotem badań i umożliwia empatię.

Gabriela Świtek Ale mi nie o to chodzi. Tak jak zmienia się kanon, zmienia się dyskurs, przedmiot badań i sposób pisania historii. Podałaś przykład *Awangardy w cieniu Jalty* Piotra Piotrowskiego, którą bardzo cenię, ale nie każdą książkę da się pisać z takiej pozycji.

Agata Jakubowska Wróć znowu do tekstu Żmijewskiego, bo wydaje mi się, że przykłady, które poda-

jesz, dotyczą poziomu świadomego, zaś to, co robi Żmijewski, to dotykane elementów nieświadomych. To nie tyle świadomość swojej historii badawczej, co raczej głębszych mechanizmów kierujących badaniami. Z tym historia sztuki nie może sobie poradzić. Może powinna dokonać swego rodzaju autopsychanalizy...

Joanna Mytkowska Żmijewski chciał się zajmować wstydem socrealizmu, czymś, co rzeczywiście nie zostało jeszcze przepracowane. Ale jego celem było zbadanie, co stoi na przeszkodzie, aby sztuka stała się zaangażowana, dostarczała społecznie użytecznej wiedzy. To był główny temat, a przy okazji dotknął pamięci socrealizmu i głębokich pokładów pamięci, która hamuje społeczne zaangażowanie artystów.

Gabriela Świtek Jeżeli mówimy o głębokich pokładach pamięci, to jednak wróć do kwestii pokoleniowych. Jest chyba jakaś różnica między pamięcią bezpośrednią i zapośredniczoną.

Luiza Nader Istnieją pewne obszary w historii i historii sztuki, które są rozgrywane w działaniu, gdzie wiedza zatrzymuje się w spirali powtórzeń. Weźmy rok 1968 w sztuce w Polsce. Data ta nie istnieje jako cezura, poprzestajemy na konstatacji „w sztuce nie działa się nic”. Czy jednak rzeczywiście tak było? Być może pewne doświadczenia, tak jak bal w Zalesiu, przez historię sztuki zostały przegapione.⁷ A jeśli rzeczywiście część środowisk artystycznych pozostawała indyferentna, to jaka była tego głębsza przyczyna?

Gabriela Świtek Zgadza się całkowicie, że pewne mitologie sztuki polskiej lat 60. i 70. wciąż wymagają przepracowania, np. kwestia społecznego i politycznego zaangażowania. Ale kwestią zasadniczą jest również to, w jakiej sytuacji politycznej, z jakim bagażem pamięci i na podstawie jakich archiwów pisze się historię. Przypominam sobie głosy niektórych historyków sztuki po publikacji tzw. listy Wildsteina – że teraz to w ogóle trzeba będzie przepisać historię polskiej sztuki powojennej. No i po raz kolejny okazało się, że przedmiotem badań historii sztuki są nie tylko dzieła, ale i biografie artystów.

Agata Jakubowska Jeżeli dotykamy tych trudnych i przemilczanych momentów, to scenariusz jest dość oczywisty: spójny obraz, który był przez jakiś czas przyjmowany za oczywisty i konserwowa-

ny, zaczyna pękać. To jest trudny moment, bo decydujemy się odrzucić „ładny obrazek” i popadamy w konflikty...

Joanna Mytkowska Ale czy nie jest tak, że tylko antagonizmy są twórcze?

Agata Jakubowska To jest bardzo ciekawe w kontekście Muzeum. Myślę, że wiele sił funkcjonujących w mieście i w kraju życzy sobie, żeby Muzeum było właśnie takim „ładnym obrazkiem”, niekłopotliwą wizytówką. Z całą pewnością łatwiej funkcjonować w stanie harmonii, ale najważniejsze, żeby nie zaczynać budowania instytucji od tworzenia fałszywej spójności. Łączy się to z tym, co wcześniej mówiliśmy o włączaniu nowych obszarów badań, poszerzaniu kanonu, i dotyczy też metod. Często działa się w ten sposób, że przeprowadza się projekt związany z nowym obszarem badań, czy nową perspektywą i uznaje sprawę za załatwioną. Obserwuję to na przykładzie feministycznej historii sztuki, o której mówi się niekiedy, że to, co miała najważniejszego zrobić, już zrobiła i sprawę kobiet „mamy już z głowy”. Tymczasem te tematy, jak i inne, które się pojawiły, nie są przecież zamknięte. Ważne, według mnie, byłoby nastawienie się instytucji na to, że coś zapoczątkowuje, otwiera, a nie „zalicza”, zamyka i muzeumifikuje. Kanon – jako obszar czynienia widzialnym, który jest stale nie tylko poszerzany, ale i kwestionowany.

Joanna Mytkowska Wydaje mi się, że bardzo ciekawym przykładem takiego poszerzania pola sztuki, czy kwestionowania kanonu, był wspólny projekt Artura Żmijewskiego i prof. Joanny Tokarskiej-Bakir *Polak w szafie*, w którym artysta nie był przedmiotem badań, ale uczestnikiem procesu poznania. Jakkolwiek oceniamy ten film, to jest zasadnicza zmiana metodologiczna, według mnie – niezwykle ciekawa. Bo, owszem, muzeum może organizować konferencje, próbować produkować wiedzę, ale głównym zadaniem muzeum jest jednak praca z artystami i dostarczanie możliwości przeżywania doświadczenia artystycznego. Stąd też mam wrażenie, że to, co zrobiła Joanna Tokarska-Bakir jest kluczowe i może mieć większe znaczenie niż klasyczne badania, gdzie obiekt badań jest oddzielony od podmiotu badającego.

Agata Jakubowska Innym przykładem może być książka Ewy Domańskiej *Historie niekonwen-*

cyjnalne.⁸ Ona wskazuje na historie pisane poza dyskursem akademickim, np. przez Zbigniewa Liberego w *Pozytywach*, czy Daniela Libeskinda w berlińskim Muzeum Żydowskim. Sądzę, że jest to bardzo ciekawa perspektywa i trzeba ją uwzględnić.

Łukasz Ronduda Jeśli mówimy o Żmijewskim, to wydaje mi się, że on neguje w pewnym sensie rolę krytyków i kuratorów – jego ta rola nie do końca interesuje. On mówi, że to historia sztuki go dogania i wyobrażam sobie, że on by chciał być dogoniony przez inne dyskursy. Sytuując się pomiędzy różnymi dyscyplinami, tak jak to było w przypadku *Powtórzenia*, miał ambicję powiedzenia czegoś nowego psychologom, posunięcia do przodu pewnego pozaarty-stycznego pola wiedzy. I to się staje, w pewnym sensie, wartością wspólną zarówno świata sztuki, jak i innych dziedzin. Tak samo jest np. z Piotrem Uklańskim, który narobił dużo zamieszania w środowisku polskich filmowców i krytyki filmowej swoim westernem. Jego film chce być jednakowo ważny dla ludzi sztuki i tych zajmujących się profesjonalnie filmem. To są, oczywiście, dwie różne strategie, w bardzo ciekawy sposób przekraczające pole sztuki, tworzące coś w rodzaju wypowiedzi alegorycznej, która jest zrozumiała w zależności od kontekstu czytania. To też zdaje się być wyzwaniem dla Muzeum – pytanie o to, jak pracować z tego rodzaju wypowiedziami. Jeżeli chodzi o Żmijewskiego, to jest to bardzo ważny kontekst naukowy. Z kolei, eksperyment Uklańskiego odnosi się do problemów negocjacji między dyskursem instytucji sztuki i wyobraźnią popularną. Zdaje się, że Uklański miał taki pomysł, żeby przekroczyć ograniczenia sztuki współczesnej, stworzyć wypowiedź, która ma różne poziomy znaczeń. Powracając do tego, co może Muzeum, trzeba zastanowić się, czy poza konstruowaniem czy edukowaniem, Muzeum może tworzyć wypowiedzi alegoryczne. To może być atrakcyjne nie tylko dla ludzi zajmujących się sztuką, ale również – dzięki umiejętnej współpracy z mediami – dla szerokiego grona widzów. Należy tutaj dążyć do zwiększenia prestiżu sztuki współczesnej w perspektywie całości polskiej kultury, to jest nam bardzo potrzebne. Podporządkowując język kultury popularnej własnej strategii, Muzeum mogłoby wykorzystać mocną pozycję międzynarodową sztuki polskiej, niemającą konkurencji w żadnej innej dziedzinie polskiej kultury.

Gabriela Świtek To ciekawe, co mówisz o możliwościach eksperckich i o tym „wypuszczeniu się na inne tereny”. Może wróć do manifestu Żmijewskiego – on stawia konkretny zarzut, że rynek sztuki dzisiaj nie ma narzędzi do tego, żeby interpretować jego prace. Te narzędzia być może ma socjolog, psycholog, psycholog społeczny, filozof. I w trakcie naszej rozmowy o obszarach badań zastanawiam się, za jakiego rodzaju ekspertów my się uważamy i dlaczego właśnie nas, historyków sztuki, zaproszono do tej dyskusji. Pytam o to, gdyż mam wrażenie, że zajmowanie się sztuką zawsze polega na pracy na granicy dyskursów, a nawet na granicy doświadczeń. Historia sztuki jako dyscyplina humanistyczna musi przekraczać granice dyskursów, podobnie jak sztuka jako praktyka artystyczna przekracza granice mediów. Wydaje mi się, że my, jako specjaliści od sztuki, w ramach pozornej ekspertyzy, przestajemy patrzeć. Wspomniana tu została kwestia filmu, który stał się medium masowym. Problem polega na tym, na ile od historyka sztuki zajmującego się sztuką współczesną mamy wymagać znajomości technik filmowych i konkretnych sposobów reprezentacji. Zresztą filmoznawstwo też się zmieniło, kiedyś wystarczało streszczenie narracji i techniczne opisanie ujęć, za to dzisiaj pławimy się w kontekstach – społecznym, historycznym, filozoficznym, etc. I w związku z tym zastanawiam się, czy nam przypadkiem ten nasz przedmiot badań nie ucieka. A może staje się takim znikającym punktem na horyzoncie wielkich dyskursów? We współczesnej historii sztuki brakuje mi czasem popatrzenia na dzieło, brakuje dobrego opisu. Zatracamy się w dyskursach i osądzamy, nie patrząc. Tymczasem mam wrażenie, że owa perspektywa eksperta oddala nas od przedmiotu naszych badań, który jest jednocześnie przedmiotem pewnego doświadczenia. Zadaniem historyka sztuki powinna być również próba opisanego doświadczenia wobec dzieła, a nie tylko zestawienie cytatów z tekstów socjologicznych czy filozoficznych, dzięki którym budujemy jakiś „kontekst”.

Łukasz Ronduda To prawda, że w dzisiejszych badaniach perspektywa jest o wiele szersza: kulturoznawcza bardziej niż historyczno-sztuczna. Żmijewski już w ogóle praktycznie porusza się poza klasycznie pojętą sztuką czy historią sztuki...

Gabriela Świtek To jest chyba współczesny dylemat humanistyki w ogóle: z jednej strony postępująca specjalizacja, a z drugiej postulat interdyscyplinarności.

Nazwa i zakres działań Muzeum

Joanna Mytkowska Stąd też bierze się atrakcyjność profesji kuratora, którego praktyki nie znają ograniczeń poszczególnych dziedzin.

Gabriela Świtek Podobnie jak artyści, kuratorzy czerpią z kultury wizualnej, którą nazwałam już obszarem doświadczenia, przede wszystkim doświadczenia współczesności. Nie znaczy to, że nie możemy mówić np. o kulturze wizualnej XVIII wieku; chodzi raczej o uwidocznienie pewnych zjawisk, które w istotny sposób, w danym momencie historycznym, określają współczesność.

Agata Jakubowska W takim razie, można sobie zadać zupełnie podstawowe pytanie – czy to muzeum powinno się nazywać Muzeum Sztuki Nowoczesnej?

Joanna Mytkowska To jest dość przypadkowa nazwa. Wynika też pewnie z tego, że kiedy Muzeum powstawało, obawiano się słowa „współczesny”, kojarzonego z tym, co uważano za działania zbyt radykalne.

Agata Jakubowska Ja stawiam sobie raczej pytanie o samą „sztukę”, bardziej niż o nowoczesność, czy współczesność. To dość radykalne, ale być może powinno się ono nazywać Muzeum Kultury Wizualnej...

Gabriela Świtek Kultura wizualna to nie jedyne określenie, które jakby komplikuje sytuację – zarówno historii sztuki, jak i muzeum, które sztuką i artystami się zajmuje. Mówimy również o „poszerzonym polu sztuki”...

Joanna Mytkowska Dlatego też nie widzę na razie dostatecznie dobrego powodu, aby zmieniać nazwę. Ponadto przymiotnik „nowoczesny” daje szansę na wpisanie Muzeum w ważną w Polsce dyskusję o modernizacji.

Muzeum a sztuka naszego regionu

Joanna Mytkowska Wydaje mi się, że kolejną kwestią do podjęcia są nowe obszary badań, rozumiane w sensie geograficznym. Chciałabym, żeby Muzeum, także jako ośrodek badań, wypusz-

czało się w takie nowe obszary. Będziemy np. zajmować się sztuką tak zwanej Europy Wschodniej. Z drugiej strony, postaramy się skupiać szczególną uwagę na sztuce na Bliskim Wschodzie, który nie ma żadnej tradycji awangardy i cała tradycja artystyczna zaczyna się od historii filmu eksperymentalnego, czy od Godarda. Wydaje mi się to bardzo ciekawe, także metodologicznie. Będzie to wymagało wypracowania innych narzędzi. Natomiast tym, co łączy te regiony, jest doświadczenie transformacji.

Luiza Nader Dla mnie najważniejsze jest właśnie to, że sztuka Europy Środkowej stała się podmiotem w dyskursie historii sztuki. O tę pozycję trzeba nadal bardzo dbać.

Joanna Mytkowska To właśnie może być dla Muzeum wielka szansa, bo zainteresowanie sztuką z Europy Wschodniej jest ogromne, a jeżeli chodzi o badania, to ciągle jesteśmy w okresie pionierskim. Przez ostatnich kilka lat dostarczaliśmy przede wszystkim nowych faktów, teraz możemy zaproponować alternatywne propozycje badawcze.

Luiza Nader Sądzę, że ich już też dostarczaliśmy i że te propozycje są bardzo ciekawe. Zachodni badacze bardzo rzadko posługują się lokalnymi językami, warto więc wszystkie istotne pozycje wydawane tutaj tłumaczyć na język angielski. Odwołam się do dwóch najbardziej spektakularnych przykładów: projektu zainicjowanego przez grupę IRWIN *East Art Map*⁹ i książki Piotra Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jałty*. W przypadku *East Art Map* mamy do czynienia z otwartym projektem genealogicznym, nie tylko z konstrukcją historycznej narracji, ale z naświetleniem mechanizmów powstawania tzw. prawdy historycznej. *East Art Map* nie tworzy historii obiektywnej, linearnej, całościowej, ale raczej fragmentaryczną, prowizoryczną, poddaną negocjacji. *Awangarda w cieniu Jałty* natomiast, pisana jest z jasno określonych pozycji, świadomie angażuje kategorie takie jak empatia, szczerłość, opisuje relację przeniesieniową autora wobec opisywanej przeszłości, występując przeciwko uniwersalizmowi i hegemonii historiografii zachodniej.

Joanna Mytkowska Ja raczej patrzę na to, co się dzieje w muzeach, które też tworzą historię. I nie można nie za-

uważyć, że obecność artystów z Europy Wschodniej jest tu bardzo wyraźna.

Luiza Nader To jest też być może moment na przepisanie historii sztuki w Polsce.

Joanna Mytkowska Jesteśmy teraz też interesujący sami dla siebie...

Gabriela Świtek To wszystko prawda, ale hasło „Europa Środkowa” czy „Wschodnia”, jako określenie obszaru zainteresowań Muzeum, to jest obecnie jakaś fikcja kulturowo-polityczna. Podobnie jak pojęcie „kraje nadbałtyckie”, które wynika z sowietyzacji języka politycznego. Istnieją kraje położone nad Bałtykiem, ale zazwyczaj odnosimy to pojęcie nie do Szwecji, tylko do Litwy, Łotwy i Estonii, byłych republik radzieckich, które językowo i kulturowo są zupełnie odmienne. Wracając do tzw. Europy Środkowej jako geograficznego wyznacznika dla historii sztuki i dla profilu Muzeum Sztuki Nowoczesnej – nie chciałabym, żeby jedynym takim wyznacznikiem było doświadczenie komunizmu.

Joanna Mytkowska A jednak trudno by było mu zaprzeczyć, jako jednemu z kluczowych doświadczeń, które ukształtowały kulturę naszego regionu. Poza tym te badania są faktem. Prowadzi się je nad sztuką konceptualną, której pewne formy pojawiały się równolegle w całym regionie; zajmują się tym np. wspólnie Moderna Galerija w Lublanie i Transit w Pradze i Bratysławie. Jest jeszcze bardzo ciekawa tendencja w praktyce muzealno-kuratorskiej, która polega na przyjmowaniu perspektywy politycznej, np. na zestawianiu ze sobą sztuki z rejonów zapalnych (np. artyści z Bałkanów pokazują w Turcji, albo na Bliskim Wschodzie), połączona z całą metodologią robienia wystaw o konfliktach. Nie sadzę, żeby był sens silić się na badania zdeterminowane geograficznie, ale z całą pewnością trzeba przyrzeć się naszym lokalnym warunkom wyjściowym. To jest niezwykle interesujący obszar, który warto badać i któremu warto poświęcać wystawy.

Wiarygodność instytucji

Agata Jakubowska Powinniśmy jeszcze odnieść się do kwestii edukacji. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, znajdujące się w centrum Warszawy, to rodzaj instytucji masowej. I chociaż dobrze byłoby stworzyć z niego miejsce, do którego wiele osób będzie wracało, to oczywistym jest, że zdecydowa-

na większość będzie tu po prostu „wpadać” i nigdy nawet nie usłyszy o regularnej działalności edukacyjnej. Wydaje mi się, że to jest rzecz, na którą trzeba położyć duży nacisk i nie popełnić błędu ignorowania w programie edukacyjnym przypadkowego odbiorcy.

Joanna Mytkowska To jest pytanie o modele pracy z publicznością. Może warto przywołać tu najbardziej znany poligon, którym zdaje się być Tate Modern. Tam wystawy dzieli się na zróżnicowane poziomy: najpierw Turbine Hall, która jest przeznaczona na spektakularne projekty i jest miejscem spotkań, potem bardzo przystępnie zorganizowana kolekcja (dwa poziomy dostępne za darmo), i dopiero wystawy tematyczne, oferujące bardziej złożone narracje (tu trzeba kupić bilety).

Agata Jakubowska Tak, ta wielopoziomowość jest interesującym sposobem na to, by korzyści z podejmowanego wysiłku produkowania wiedzy, o którym tu od początku mówimy, nie czerpała jedynie wąska grupa osób. I by wykorzystać masowy potencjał, którym dysponuje tak wielkie muzeum. Z drugiej strony, nawiązując do wcześniejszych wypowiedzi na temat przemieszczenia dyskusji z uniwersytetu do galerii, wydaje mi się, że Muzeum musi zabierać głos w dyskusjach, którymi żyją nauki humanistyczne. Jednak musi robić to bardzo ostrożnie, tak żeby w wyborze swoich obszarów zainteresowań nie podążać wyłącznie za tym, co modne. Wyobrażam sobie instytucję, która jest bardzo świadoma swojej pozycji w dyskursie o sztuce i nie podejmuje tematów przypadkowych, które pojawiają się na chwilę w polu jej zainteresowań, znikają, i nic ważnego z tego nie wynika dla tworzonych przez nią konsekwentnie historii sztuki.

Joanna Mytkowska Problem dużych instytucji polega prawdopodobnie na braku koordynacji i wspólnej linii całego zespołu.

Gabriela Świtek Może zamiast „mody” w humanistyce powinniśmy mówić wprost o polityczności, zarówno pewnych obszarów badawczych, jak i instytucji, które je badają. Wiarygodność to inna kwestia. Warstwa polityczna może się zużyć. Wiarygodność buduje się przez długi czas.

Joanna Mytkowska Pozostaje mi więc tylko złożyć deklarację, że oparte na autentycznych motywacjach, wytrwałe i bezinteresowne badania to jedna z podstawowych

rzeczy, na której Muzeum może zbudować swoją wiarygodność. Może się ona ugruntować jedynie na ukierunkowanych badaniach, które, z kolei, są wynikiem precyzyjnego rozpoznania i umiejscowienia instytucji wobec idei ważnych dla świata artystycznego, i nie tylko.

grudzień 2007 - styczeń 2008.

Agata Jakubowska historyczka i krytyczka sztuki. Pracownik naukowy Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Prowadzi badania nad historią sztuki w perspektywie feministycznej.

Luiza Nader historyczka i krytyczka sztuki, związana z Instytutem Historii Sztuki UW, gdzie w 2007 obroniła doktorat na temat sztuki konceptualnej w Polsce.

Łukasz Ronduda historyk sztuki, specjalista od sztuki nowych mediów. Kurator CSW i twórca Archiwum Polskiego Filmu Eksperymentalnego, stały współpracownik magazynu „Piktogram”

Gabriela Świtek historyczka sztuki. Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UW, zajmuje się historią i filozofią architektury oraz kulturą wizualną; kuratorka w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki, prowadzi tam dział dokumentacji sztuki współczesnej.

¹ „Ukryty skarb”, hotel Novotel (dawniej Forum), Warszawa, 30.09.2005; „Precz z alfonsami sztuki”, Giełda Papierów Wartościowych, Warszawa, 26.08.2006; kuratorzy: Łukasz Ronduda, Piotr Rypson, Michał Woliński.

² „1,2,3 Awangarda. Archiwum filmowe – sztuka – eksperyment”, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 09.12.2006 - 08.03.2007, kuratorzy: Łukasz Ronduda, Florian Zeyfang.

³ Marek Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, w: *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki, Łódź 2007.

⁴ Andrzej Turowski, *Od Żmijewskiego do Stażewskiego*, tekst wygłoszony podczas konferencji *Awangarda w bloku*, 5 - 6.10.2007; wkrótce ukaże się drukami w publikacji pokonferencyjnej.

⁵ „Summer of Love. Art of the Psychodelic Era”, Whitney Museum of American Art, Nowy Jork, 24.05 - 16.09.2007.

⁶ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005.

⁷ Bal „Pożegnanie wiosny” był nieoficjalną inicjatywą krytyków i artystów związanych z Galerią Foksal, odbył się 2 czerwca 1968 roku w domu Anki Ptaszkowskiej i Edwarda Krasińskiego w Zalesiu Górnym pod Warszawą, w otoczeniu dekoracji zaprojektowanych przez Krasińskiego i Zbigniewa Gostomskiego. Wystawa dokumentów z balu w Zalesiu, w aranżacji przestrzennej Pauliny Otowskiej i Joanny Zielińskiej, odbyła się w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 06 - 07.2006, kurator: Paweł Polit.

⁸ Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań, 2006.

⁹ *East Art Map* - projekt zainicjowany ok. 1999 r. przez słoweński kolektyw artystyczny IRWIN, zasadnicze hasło przedsięwzięcia brzmiało: „History is not given, it has to be (re)constructed” (Historia nie jest dana, historia musi zostać z-re-konstruowana).

Muzeum nr 3 (1/08), styczeń-luty 2008
bezpłatny dwumiesięcznik redagowany przez zespół
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: Marcel Andino Velez, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska
współpraca redakcyjna: Olga Katarzyna Szotkowska
opracowanie graficzne: Wojciech Freudenreich
skład i łamanie: Dariusz Klos

wydawca: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa
tel. +48 22 596 40 10, fax: +48 22 596 40 22
kontakt z redakcją: info@artmuseum.pl
www.artmuseum.pl

druk: Drukarnia Klimiuk
ISSN 1898-2654

Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna), [1966]

Jerzy Ludwiński

W całej Polsce nie istnieje ani jedno Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Wprawdzie wiele muzeów, a szczególnie Muzeum Sztuki w Łodzi, posiada działy sztuki współczesnej, jednakże zarówno założenia tych działów, jak też ich zawartość nie są w stanie sprostać ani potrzebom społecznym, ani zainteresowaniu, jakim sztuka polska cieszy się za granicą. Tego typu muzeów powinno być w Polsce kilka, w obecnej jednak sytuacji Wrocław ma szansę podjąć inicjatywę, w wyniku której jako pierwsze w skali krajowej i prawdopodobnie przez pewien czas jedyne miasto w Polsce posiadałoby osobną galerię sztuki nowoczesnej.

Za usytuowaniem takiej galerii we Wrocławiu przemawiają następujące fakty: Wrocław posiada bardzo młode i prężne środowisko, coraz wyżej awansujące go w hierarchii polskich ośrodków plastycznych. Obecnie można go usytuować na trzecim miejscu po Warszawie i Krakowie. Stworzenie Muzeum Sztuki Aktualnej podniosłoby znacznie rangę Wrocławia już nie tylko w skali polskiej, ale i europejskiej. Wrocław jest bardzo silnym ośrodkiem również w innych dziedzinach sztuki, przede wszystkim zaś w dziedzinie nauki. Istnienie tutaj galerii stworzyłoby pole dla kontaktów między artystami i naukowcami. Tego typu kontakty podejmowane u nas sporadycznie, są ciągle niewystarczające. Rezultaty takiej wymiany natomiast mogłyby się okazać rewelacyjne.

Zarówno we Wrocławiu, jak i na obszarze całego Dolnego Śląska, a także na terenach innych przyległych województw istnieje wielki przemysł, nierzadko budowany od podstaw. Stworzenie tutaj bazy nowych form i związanego z nią studia eksperymentalnego może radykalnie wpływać na logiczne kształtowanie przyszłej rzeczywistości, poczynając od wielkich zakładów przemysłowych, aż po produkty, które one wytwarzają. Powstanie we Wrocławiu jedyne w kraju Muzeum Sztuki Aktualnej wiązałoby się z procesem decentralizacji kultury polskiej, byłoby to poszerzenie zasięgu nowoczesnej myśli plastycznej o tereny najbardziej wysunięte na zachód. Atrakcyjność tego Muzeum za granicą mogłaby się także przyczynić do popularyzacji naszych osiągnięć na Ziemiach Zachodnich. Wrocław, podobnie zresztą jak całe Ziemie Zachodnie, jest miastem o wyjątkowo dużej ilości młodzięży. Muzeum stworzyłoby warunki dla popularyzacji sztuki współczesnej. Można by wpływać na zmianę gustów artystycznych zdecydowanej większości społeczeństwa.

Specyfika muzeum

Muzeum Sztuki Aktualnej różniłoby się od wszystkich dotychczasowych galerii, będących działami dużych muzeów, w sposób zasadniczy. Jego specyfika polegałaby nie na ograniczaniu problematyki, lecz na odwrót – na rozszerzaniu jej o takie zagadnienia, które do tej pory nie były brane pod uwagę.

Najważniejsze różnice, które pozwalają uchwycić specyfikę przyszłego muzeum, można przedstawić w sposób następujący: we wszystkich muzeach (może z wyjątkiem Łodzi) sztuka współczesna traktowana marginalnie jest zaledwie dodatkiem do często bogatych bardzo zbiorów sztuki dawnej; tutaj odgrywałaby ona rolę najważniejszą. Plastyka współczesna jest w muzeach traktowana retrospektywnie, jako ostatni fragment dziejów sztuki, ale równie zamknięty jak okresy poprzednie, tutaj musiałaby istnieć jako ciągle zmieniający się układ otwarty. Ekspozycja nowej sztuki, a także dobór samych dzieł eksponowanych w przeznaczonych dla nich salach muzealnych, dostosowana jest od strony wizualnej do sal ze sztuką dawną, stąd niechęć muzealników do gromadzenia prac nietypowych, a w dalszej kolejności czekanie na historyczną konsekwencję tych prac. Tymczasem wiadomo, że tzw. prace nietypowe najczęściej odgrywają najważniejszą rolę w rozwoju sztuki. Ostrożność musi więc zostać zastąpiona ryzykiem.

Organizatorzy nowego muzeum muszą także wykazać możliwie największy refleks w reagowaniu na zjawiska artystyczne aktualnie powstające. Dotychczasowe galerie sztuki stanowią kolekcje, zbiory dzieł, które już kiedyś powstały. Determinuje to kolekcjonerski, statyczny, czysto konsumpcyjny ich charakter. W nowym muzeum istnienie jakiegokolwiek kolekcji nie powinno być sprawą najważniejszą. Tutaj powinno się reagować na fakty artystyczne w momencie ich powstawania. Tutaj sam proces twórczy może okazać się bardziej interesujący niż gotowe, wykonane w materiale dzieło sztuki. Świadczy to na rzecz maksymalnej aktywności galerii, ustawicznych zdarzeń artystycznych.

Galerie sztuki współczesnej przy muzeach mogą tylko reagować z pewnym opóźnieniem na zjawiska artystyczne, na których powstanie nie chcą mieć żadnego wpływu. Inaczej wygląda sprawa Muzeum Sztuki Aktualnej, które musi prowokować fakty artystyczne, przyspieszyć je, być po prostu miejscem, gdzie rodzi się nowa sztuka, być jej czułym sejsmografem, a również katalizatorem.

Nazwa Muzeum Sztuki Aktualnej byłaby zatem nazwą konwencjonalną, gdyż powstająca instytucja miałaby więcej wspólnego z artystycznym atelier, niż z tradycyjnym muzeum.

Działy

Koncepcja ogólna przewiduje istnienie w muzeum sześciu działów:

Dział akcji

Byłby to dział najważniejszy, nadający ton całej działalności muzeum. Odbływałyby się tutaj wystawy artystyczne, pokazy, eksperymenty, demonstracje, zdarzenia, a także wystąpienia teoretyczne, odczyty, dyskusje. Trwałaby w tym dziale ciągła konfrontacja aktualnie najbardziej interesujących propozycji artystycznych. Do uczestnictwa w działalności tego działu zapraszałoby się nie tylko artystów, którzy już wykonali ciekawe prace plastyczne, ale i takich, co do których istnieje nadzieja, że mogą takie prace wykonać na miejscu. Nie byłoby oczywiście żadnych ograniczeń dotyczących sposobu czy techniki wypowiedzi artystycznej. Organizatorów interesowałyby najbardziej takie wystąpienia plastyczne i teoretyczne, dzięki którym zawartość pojęcia sztuki ulega wzbogaceniu, a jej dotychczasowe granice stają się nieaktualne. Taka działalność skierowana byłaby równocześnie przeciwko skostniałym konwencjom, przeciwko stagnacji w sztuce. Suma wielu pokazów i wystąpień artystycznych odbywających się w muzeum powinna odzwierciedlać ową niezwykłą różnorodność sztuki naszych czasów. Dział akcji byłby więc polem gry dla różnych, kontrowersyjnych często, postaw artystycznych, poligonem doświadczalnym, tygłem, w którym powstają nowe tendencje. Fakty zaznaczające się ostatnio w sztuce polskiej wskazują, że istnieje poważna szansa realizowania tak pomyślanego programu.

Masowe powstawanie coraz to nowych galerii (w Warszawie – ponad 30), różnych plenerów, sympozjów, zjazdów, spotkań, festiwali, porównań świadczy o intensywności ruchu plastycznego o natężeniu dotychczas w naszym kraju niespotykanym. Chodzi o ujęcie tego zjawiska w ramy organizacyjne, by dać mu możliwość jeszcze intensywniejszego rozwoju. Ambicją organizatorów galerii byłoby sprowokowanie takiej sytuacji, w której większość szczególnie ciekawych zjawisk artystycznych działałaby się na jej terenie.

Dział eksperymentów wizualnych

Tu byłoby przeprowadzane badania nad „zachowaniem się” różnych form w przestrzeni, oparte o możliwie ścisłe metody naukowe. Odbływałyby się doświadczenia z zakresu psychologii form i barw oraz innych dyscyplin naukowych przydatnych do tych celów. Dział ten powinien nawiązać ścisły kontakt z wrocławskim środowiskiem matematyków, fizyków, cybernetyków,

a także innych naukowców, których odmiennosc myślenia może przyczynić się do twórczego zapłodnienia wizji artystycznych i poglądów na sztukę. Kontakty te mogą przynieść również rezultaty czysto praktyczne w programowaniu urzędzeń wywołujących różne zaskakujące zjawiska optyczne oraz w wyjaśnianiu tego typu zjawisk. Dział ten przypominałby nieustanne sympozjum artystów i naukowców różnych dziedzin. Z czasem mógłby się on przekształcić w studio form wizualnych – poważnie pracujący instytut naukowy na wzór tego typu placówek istniejących na Zachodzie, których kompletny brak dotkliwie się w Polsce odczuwa. Byłaby to placówka usługa dla przemysłu, handlu, budownictwa, propagandy wizualnej i wielu innych dziedzin, dysponująca bogatym repertuarem nowych, starannie przemyślanych i celowych form.

Dział kolekcji

Stanowiłby syntetyczną panoramę osiągnięć sztuki polskiej z okresu ostatnich dziesięciu lat. Byłyby tu reprezentowane wszystkie dyscypliny artystyczne (malarstwo, rzeźba, grafika), a przede wszystkim zjawiska artystyczne z pogranicza wszystkich dyscyplin oraz takie, których do żadnej dyscypliny zakwalifikować nie można. Znalazłoby się tu miejsce dla wszystkich najważniejszych kierunków i tendencji, ilustrowanych przykładami najwybitniejszych artystów polskich. Jednakże i tutaj zwracałoby się uwagę przede wszystkim na te pozycje, które w swoim czasie wykraczały poza aktualne granice sztuki, wyznaczając dalszy jej rozwój. Kolekcja zmieniałaby swe oblicze w zależności od aktualnych ocen znajdujących się w niej dzieł sztuki, byłaby więc rodzajem giełdy panujących kryteriów. Zbiory te stanowiłyby tylko pogładowe tło dla akcji plastycznej odbywającej się w dziale pierwszym. Propozycje tendencji i uprawiających je artystów, uwzględnione w kolekcji z dzisiejszego punktu widzenia, ilustruje osobna tablica.

Dział popularyzacji sztuki

Dysponowałby zestawami reprodukcji dzieł sztuki różnych epok, ze szczególnym uwzględnieniem prac wielkich artystów XX wieku. Zestawy reprodukcji zaopatrzone w słowny komentarz wyjaśniający byłyby rozsyłane do świetlic, klubów, szkół i zakładów pracy, gdzie muzeum organizowałoby popularne odczyty i pokazy filmów o sztuce. Celem tej akcji byłoby wychowanie nowego widza, który żywo reagowałby na aktualne zjawiska artystyczne, demonstrowane zarówno w muzeum, jak i w innych salonach wystawowych.

Dział wydawniczy

Tutaj przygotowywano by katalogi. Nie miałyby one formy tradycyjnej z podziałem na wstęp, spis prac i reprodukcje. Towarzyszące pokazom publikacje zawierałyby artykuły teoretyczne, różnego rodzaju ankiety, a nawet teksty polemiczne. Byłyby one także polem gry do wystąpień artystycznych.

Dział techniczny

Spełniłby on bardzo ważną rolę przy założeniu, że niektóre prace powstają na miejscu. Obowiązkiem tego działu byłoby dostarczenie autorowi wymaganych przez niego materiałów, organizacja pomocy technicznej oraz stworzenie odpowiednich warunków pracy.

* * *

Tak pomyślane Muzeum Sztuki nie wymaga budynku o zbyt wielkiej kubaturze, ani zbyt wielkich nakładów finansowych. Ma to być muzeum małe. Cała uwaga autorów programu skierowana jest nie na jego wielkość, lecz na odrębny, specyficzny profil działalności. Realizacja tego programu i jego dalsze kontynuowanie jest niezwykle trudne. Stawia przed organizatorami bardzo wysokie wymagania, na które składa się dokładna znajomość

polskich środowisk artystycznych i aktualnej twórczości poszczególnych artystów, orientacja w sytuacji plastyki światowej oraz umiejętność precyzyjnego działania.

Prace przygotowawcze

Przygotowania do otwarcia muzeum przewiduje się na okres dwóch lat. Jest to okres wystarczający do dokonania zakupów z urzędzonych uprzednio wystaw albo bezpośrednio z pracowni, według załączonej tablicy.

Wystawy:

Henryk Stażewski i Tadeusz Kantor – grudzień 1966 r. Konfrontacja twórczości z ostatniego okresu dwóch największych żyjących artystów polskich, reprezentujących dwa odrębne, skrajnie antagonistyczne nurty sztuki: konstruktywny, intelektualny oraz destruktywny, irracjonalny. Katalog zawierałby kilka artykułów na temat kontrastów w sztuce i wypowiedzi obydwu artystów.

Cykl czterech wystaw pokazujących genezę i rozwój czterech najbardziej żyjących tendencji w aktualnej sztuce polskiej (a zarazem światowej): strukturalizmu, nowego realizmu i op-artu. Czwartej tendencji nie da się jeszcze przewidzieć. Wystawy te stanowiłyby rodzaj kroniki myślenia plastycznego, które towarzyszyło powstaniu dzieł sztuki. Mogłyby one pokazać, w jakim stopniu myślenie to rozwijało się samodzielnie w stosunku do całości sztuki europejskiej i czy jego owoce były dostatecznie oryginalne. Taka próba przymierzenia polskiej awangardy do analogicznych formacji światowych nigdy nie została podjęta. Cykl ten byłby realizowany w latach 1967-68. Towarzyszące mu publikacje zawierałyby podobny materiał jak w punkcie 1.

Wystawa plebiscytowa przygotowana przez piętnastu najbardziej znanych krytyków i teoretyków sztuki oraz kierowników galerii. Każdy z zaproszonych ekspertów przygotowuje własny zestaw prac artystów, których twórczość śledzi z największym zainteresowaniem i aktualnie lansuje. Każdy z proponujących miałby do dyspozycji równej wielkości powierzchnię wystawową i nieograniczoną swobodę jej wypełnienia. Wystawa taka byłaby autentycznym przeglądem aktualnego stanu sztuki polskiej w jej najbardziej interesującej kondensacji. Katalog zawierałby piętnaście odrębnych wstępów programowych, bezpośrednio lub pośrednio sprecyzowane kryteria, na podstawie których dokonano wyboru.

Sympozjum we Wrocławiu

Innym typem imprezy poprzedzającej powstanie muzeum byłoby sympozjum urządzone we wrześniu 1967 r. w oparciu o mecenat wielkiego przemysłu – Zakłady „Elwro” oraz rafinerie metali kolorowych. Do udziału w sympozjum zostaliby zaproszeni artyści, których interesują nowe poszukiwania oraz naukowcy, głównie matematycy. Zetknięcie tych dwóch różnych światów mogłoby przynieść nieoczekiwane wyniki, a materiały i środki techniczne, które byłyby w stanie odstąpić plastynom obydwie zakłady, a które w codziennej praktyce artystycznej są nieosiągalne, mogłyby radykalnie zmienić kształt naszej sztuki. Sympozjum wrocławskie można traktować jako wstęp do działalności działu eksperymentów wizualnych.

Wrocław 1966