

Marta Kudelska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

e-mail: marta.kudelska@gmail.com

Kolekcje muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej a problem polityki pamięci¹

Abstract

Collections of Museums of Modern and Contemporary Art and the Problem of Memory Policy

The paper discusses the problem of the policy of remembrance in the context of modern and contemporary art museums. The main focus of the research includes the collections which each museum institution gathers and displays as part of their basic activity. The shape of the collected works of arts is influenced by the collection policy of a given institution. Not only does such a policy determine the profile of the collection, but it also defines the research area in which the museum's narrative is constructed. The aim of this thesis is to monitor, based on the art collections of the above-mentioned institutions, the dependence between the museum's discourse and the policy of remembrance.

Keywords: collection-museum of art-policy of remembrance-contemporary art.

Słowa kluczowe: kolekcja, muzea sztuki, polityka pamięci, sztuka współczesna.

Celem niniejszego artykułu jest przeanalizowanie zjawiska kolekcji muzeów sztuki współczesnej i nowoczesnej w kontekście polskiej polityki pamięci. W tym temacie interesuje mnie przede wszystkim wyszukanie i wskazanie w zbiorach muzealnych

¹ Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej zatytułowanej *Muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej – nowa polityka pamięci?* Praca powstała na kierunku Kulturoznawstwo: kultura współczesna w Instytucie Kultury w 2011 roku. Opiekunem pracy był dr hab. Jan Sowa, recenzentem prof. dr hab. Krzysztof Pleśniarowicz. Dziękuję im za wszystkie uwagi i sugestie.

pewnych tropów retorycznych, które umożliwiłyby nazwanie narracji kolekcji dyskursem muzealnym. Ponadto kwestią wartą przeanalizowania wydają się zależności nie tylko pomiędzy pojedynczymi pracami, ale i poszczególnymi zbiorami. Ustalenie powyższych zależności pozwoliłoby na odniesienie doświadczenia muzealnego do narracji polityki pamięci.

„Historia (...) jest najbardziej erudycyjnym, najbardziej eksplorowanym, najbardziej świadomym siebie, a może i najbardziej przeładowanym miejscem w naszej pamięci; ale poza tym jest ona również gruntem, skąd wszystkie byty czerpią istnienie i doczesny blask. Historia, jako sposób bycia wszystkiego, co dane nam w doświadczeniu, staje się w naszej myśli bezgraniczna”². Muzeum – jak wskazywali Peter Vergo³ i inni badacze – związane jest z zachowywaniem przeszłości w celu przekazania jej obrazu przyszłym pokoleniom. Odbywa się to za pomocą medium wystawy, która przez swoją narracyjność wprowadza pewien dynamizm przekazu, polegający na przemienianiu pamięci w historię, a w rezultacie w opowieść, którą konstruuje widz. Jednocześnie muzeum i historię łączy przekonanie, które w przypadku muzeum staje się punktem wyjścia do określania i sytuowania jednostki względem społeczeństwa. A wszystko to, co owo społeczeństwo uznało za wartościowe i reprezentacyjne, znajduje się w muzealnych salach i magazynach.

Historyczność przekazu muzealnego uwydatnia się w konstruowaniu wystawy. Pisząc o wystawach historycznych, Bartosz Korzeniewski zwraca uwagę, że w XX wieku stały się one jednym z ważniejszych nośników generujących i kształtujących wiedzę o przeszłości. Prezentowane w dostępnych powszechnie instytucjach publicznych stają się jednym z ważniejszych czynników prowadzonej przez państwo polityki pamięci (zwanej również polityką historyczną). Wystawy stają się punktami pośredniczącymi pomiędzy badaniami wykonywanymi przez historyków (w tym historyków sztuki), archeologów, etnografów, a społecznym konstruktem pamięci zbiorowej rozumianej jako powszechna⁴. Ich oddziaływanie jest na tyle silne, że stają się obecnie również jednym z popularniejszych nośników edukacyjnych. A ich społeczna recepcja – punktem wyjścia do stawiania pytań o konstruowanie narracji historycznej czy budowanie tożsamości narodowościowej. W tym sensie wystawy muzealne stają się ważnym elementem legitymizacji władzy, ideologii oraz uspołnieniem tożsamości społeczeństwa. Można powiedzieć, że skupia się w nich kryterium determinujące fakty historyczne, podtrzymujące wytworzoną przez społeczeństwo symboliczną zgodę na określoną narrację historyczną.

Samo pojęcie „pamięci”, pojmowanej jako kategoria z kręgu muzealnictwa, łączy się z „historią”, z którą nierzadko traktowana jest wymiennie. Jednak próba

² M. Foucault, *Słowa i rzeczy*, t. 2, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2005, s. 11.

³ P. Vergo, *Milczący obiekt* [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005, s. 313.

⁴ B. Korzeniewski, *Wystawy historyczne jako nośnik pamięci na przykładzie wystawy o zbrodniach Wehrmachtu*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3(53), s. 68.

zdefiniowania tego, czym są pamięć i historia, nie daje jednoznacznych rezultatów. Czym innym będą one dla feministki rozpatrującej je w kategoriach dominacji kultury fallogocentrycznej i wynikającej z niej represyjności dla kobiety, czym innym dla marksisty patrzącego pod kątem pola produkcji kulturowej i obrotu kapitałem symbolicznym. Podobnie jak w przypadku tradycyjnej muzeologii, takie projekty pamięci i historii rościły sobie prawo do obiektywizmu i całościowego ujmowania problemu. W wypadku nowej muzeologii autonomizacja muzeum, nieuwarunkowanego siłami zewnętrznymi, zostaje poddana krytyce i przestaje być tak jednoznaczna.

Współczesna humanistyka zdaje się bardziej opierać na „fenomenie końców”⁵, który opisuje w swoim tekście *Dyskusje o końcach historii* Ewa Domańska. Zdaniem badaczki pojawiające się w XX wieku doktryny zwiastujące koniec wielkich narracji, sztuki, człowieka czy śmierć autora wynikają z odchodzenia od założeń nowożytnego świata i z kryzysu rozumienia i jasnego klasyfikowania zastanego porządku. Ich pozornie pesymistyczny wydźwięk należy według Domańskiej traktować jako zwiastun konstruowania nowej narracji o otaczającym świecie, a także jako wyraz tęsknoty za utopijnym myśleniem i tak zwanymi wielkimi narracjami, syntezującymi zarówno historię, jak i takie pojęcia, jak naród, państwo czy sztuka (w tym wypadku polegało to na stworzeniu wszelkiego rodzaju „izmów” artystycznych), których totalność i wynikająca z nich określona siatka pojęć uległy zachwianiu. Mówienie o pewnych końcach związane jest z performatywnością zachowań. Obwieszczenie końca czegoś bierze się jednocześnie z chęci wywołania nowego początku, oczekiwania na niego. Wynika z tego doświadczenie wyczerpania się pewnych historii i oczekiwania na nowe⁶. W podobny sposób pracują narracje muzealne, w których odejście od totalności w przedstawianiu świata wiązało się z „wyczerpywaniem się pewnej wizji przeszłości”⁷. W tym kontekście nieuniknione wydaje się pytanie o spójność pamięci zbiorowej, której *de facto* strażnikami są muzea.

W perspektywie Maurice’a Halbwachsa, uznawanego za twórcę dyskursu o pamięci zbiorowej, istotną kwestią jest przenikanie się doświadczenia indywidualnego i zbiorowego. Jego zdaniem osobiste wspomnienia jednostki są nieustannie konfrontowane z grupą społeczną, w której ona funkcjonuje. Pamięć jednostki, jej indywidualne odczucia i wspomnienia są nieustannie zestawiane ze wspomnieniami jej przyjaciół, członków rodziny. Ramy osobistych wspomnień są przez to poszerzane i poddawane przemianom. W rezultacie dochodzi do włączenia jednostki w pewien ciąg mnemotechnicznych działań, które sytuują ją względem większej zbiorowości. Wynika z tego jeden wniosek: „pamięć ludzi zależy od grup, które ich obejmują,

⁵ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 35.

⁶ Tamże, s. 36–37.

⁷ Tamże, s. 37.

i od idei albo obrazów, którymi grupy te interesują się najbardziej”⁸. Halbwachs zauważa nawet, że im bardziej powiększa się grupa, w której funkcjonuje jednostka, tym jej pamiętanie staje się bliższe odczuciom tej zbiorowości. Pamięć dziecka, którego odczuwanie związane jest z kręgiem najbliższych mu osób, jest inna od tej reprezentowanej przez człowieka czynnego zawodowo. Jego historia nie przypomina indywidualnych doświadczeń, ale historię „grupy społecznej, zawodowej czy światowej”⁹. Halbwachs stwierdza nawet, że „człowiek dorosły nie należy już do siebie”¹⁰. Należy to rozumieć jako wtłoczenie w ramy kodu językowego, symbolicznego i behawioralnego, określającego i determinującego sposób odczuwania świata, jaki narzuca zbiorowość funkcjonującej w jej obrębie jednostce.

Polityka historyczna byłaby w tym kontekście rozumiana jako ciąg praktyk, zachowań, zwyczajów, narzucanych w celu wytworzenia społecznego przymusu nieustannego pamiętania i opieki nad przeszłością. Grupa społeczna jest więc konstruowana w obrębie tych praktyk, które wyznaczają ramy, w jakich się ona porusza. Jak zauważa Jan Assmann, Halbwachs odróżnia pamięć jednostki, która jest zogniskowana bardziej na odczuciach, wynikających bezpośrednio z doświadczania cielesności, od wspomnień, które „mają początek w myśleniu poszczególnych grup, do których przynależymy”¹¹.

Dualizm ten widoczny jest również w przypadku konstruowania narracji wystawy historycznej. W swojej semantycznej strukturze składa się ona z historii zbiorowości lub wybitnych jednostek, które zostają pozbawione swojej sensualności na rzecz reprezentowania sobą idei czy ducha przeszłości. Doświadczenie ciała, czyli inaczej rozumiane prywatne odczuwanie, staje się punktem marginalnym, o ile nawet nie wykluczonym. Doświadczenie przeszłości winno być odzwierciedleniem znanej jak największej grupie opowieści, a nie jednostkowego przeżycia. Do ciekawego przesunięcia dochodzi tu w przypadku muzeów-spektakli, w których indywidualne przeżycie zostaje wkomponowane w siatkę utartych schematów doświadczania dawności, wywołanych przez funkcjonujące w społecznym obiegu wyobrażenia o danym zdarzeniu.

Wynika to, zdaniem Assmanna, z pewnej prawidłowości w konstruowaniu obrazu przeszłości, określanej jako figura pamięci. By móc spełniać swoją funkcję, musi ona łączyć w sobie abstrakcyjność myślenia i konkretność tego, co pamiętane. Podobnie jak Halbwachs, Assmann stwierdza, że stopienie się pojęcia i obrazu dokonuje się, gdy „wszelkie prawdy muszą ukazać się pod postacią zdarzenia, osoby albo miejsca”¹². „Każda postać i każdy fakt historyczny, jak tylko przenikną do

⁸ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008, s. 209.

⁹ Tamże, s. 259.

¹⁰ Tamże, s. 259.

¹¹ J. Assmann, *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 68.

¹² M. Halbwachs, *La topographie legendaire des évangiles en Terre Saite*, Paris 1941, s. 157, cyt. za: tamże, s. 69.

społecznej pamięci, przemieniają się w niej w pewnego rodzaju nauczanie, w pojęcie, symbol, nabierając pewnego określonego sensu, stają się elementem systemu idei społeczeństwa¹³. Tym, co charakteryzuje ową figurę pamięci, jest odniesienie do konkretnego czasu i miejsca, do określonej grupy i możliwość rekonstruowania za jej pomocą tego, co ma przedstawiać.

Widać w tym wypadku zależność pomiędzy figurą pamięci a przedmiotem umieszczonym w kolekcji muzealnej (bądź na wystawie). Na podobną zależność wskazywał James Clifford, gdy pisał o tym, że kolekcja jest odzwierciedleniem praw i reguł rządzących kulturą człowieka¹⁴. Jednocześnie jeden przedmiot umieszczony w przestrzeni muzeum ma odsyłać do ciągu stojących za nim znaczeń osadzonych w pamięci społecznej. Wynika z tego, że kolekcję muzealną należy traktować jako pewną figurę pamięci. Halbwachs, pisząc o niej, zwraca uwagę, że są to także „modele, przykłady i jakby nauki. W nich wyraża się ogólna postawa grupy: nie tylko odtwarzają one jej historię, ale także określają jej naturę, jej wartość i jej słabości¹⁵. Przeniesienie tej definicji na grunt kolekcji wskazuje, że zawsze ukazuje ona jakąś historię. Wynika to z celu działalności muzeum, którym jest gromadzenie dzieł w intencji przekazania ich przyszłym pokoleniom. Można to działanie rozumieć jako tworzenie przeszłości i selekcjonowanie terażniejszości dla wytworzenia jej obrazu. Przyglądając się strukturze kolekcji, można z niej wyczytać to, co jest ważne dla społeczności, którą reprezentuje. Kolekcja staje się, podobnie jak figura pamięci, wizualną reprezentacją wizji historii, za jaką opowiada się dana placówka. Przyjęcie się instytucji pozwala na wychwycenie zależności pomiędzy polem muzeum a innymi polami społecznej aktywności.

Badaczka zajmująca się również problematyką pamięci, Aleida Assmann, podobnie jak jej mąż Jan zainspirowała się w swoich rozważaniach myślą Halbwachsa. Przeniesienie koncepcji przestrzeni pamięci zaproponowanej przez Aleidę Assmann do kontekstu muzeum sztuki rozwinęła Magdalena Saryusz-Wolska. Jej interpretacja w głównej mierze odnosi się jednak do zaproponowanych przez badaczkę spojrzeń na muzea niemieckie i znajdujące się w nich wystawy¹⁶. Jak trafnie wskazuje Saryusz-Wolska, Assmann, podobnie jak jej mąż, porusza problem nośników pamięci (form pamięci), które znajdują się poza umysłem człowieka w przestrzeni społecznej i kulturowej¹⁷. Indywidualna pamięć i związane z nią praktykowane od czasów starożytnych mnemotechniki skazane są jednak na porażkę wynikającą

¹³ M. Halbwachs, *Społeczne ramy...*, s. 123, cyt za: J. Assmann, *Kultura pamięci...*, s. 69.

¹⁴ J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, tłum. Joanna Iracka [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, kultura i sztuka*, tłum. E. Dżurak et al., Warszawa 2000.

¹⁵ M. Halbwachs, *Społeczne ramy...*, s. 224–225.

¹⁶ Zob. M. Saryusz-Wolska, *Od miasta do muzeum sztuki. Konceptualizacja przestrzeni pamięci w ujęciu Aleidy Assmann* [w:] Maria Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006 s. 212–220.

¹⁷ Tamże, s. 214.

z biologiczności człowieka. Ich utrwalenie i przekazanie dalej może się odbyć jedynie za pośrednictwem medium, jakim mogą być pamiętnik, fotografia, obraz, powieść, archiwum, muzeum czy biblioteka. I to one w ujęciu Assmannów tworzą pamięć kulturową¹⁸. Wynikające z tego przejście pomiędzy pamięcią indywidualną a zbiorową niesie zdaniem Assmann deformację, redukcję czy wręcz instrumentalizację ideową generowanych treści. Te niebezpieczeństwa mogą jednak ulec zredukowaniu poprzez towarzyszącą im nieustanną debatę i krytyczną refleksję¹⁹.

Istotny dla zagadnienia polityki pamięci muzeów sztuki wydaje się zaproponowany przez Assmann podział na pamięć funkcjonalną i magazynującą. Pamięć funkcjonalna jest powiązana z określonym podmiotem, na przykład definiowanym jako państwo czy naród, który za jej pomocą tworzy określoną wizję przeszłości. Assmann wyróżnia trzy składające się na nią procesy: legitymizację, delegitymizację i dystynkcję.

Legitymizacja polega na prostym fakcie, że każda władza potrzebuje osadzenia w przeszłości, na co wskazywałaby ciągłość narracji i jej usytuowanie w zbiorowości. Jest ona również związana z oficjalną polityką historyczną. Działanie władzy nie tylko skupia się na kultywowaniu dogodnej wizji przeszłości, ale również wykracza poza czasy jej panowania. Jako przykłady takiego działania można wskazać fundowanie w epokach minionych miejsc pamięci czy pomników, które to działania mają miejsce również współcześnie²⁰. Co ważne (jednak budzi ambiwalentne uczucia), należy tak też rozumieć decyzję o budowie nowych muzeów sztuki współczesnej. Kwestią otwartą pozostaje pytanie o to, czy władza rzeczywiście zaczęła doceniać wartość kapitału symbolicznego generowanego przez te miejsca, czy będzie je traktować jako kolejny element swojej polityki pamięci. W tym kontekście interesujące wydaje się stwierdzenie Assmann dotyczące żywotności oficjalnej polityki pamięci. „Słabym punktem (...) jest to, że musi ona polegać na cenzurze i sztucznej animacji. Jej żywotność jest dokładnie taka, jak trwałość władzy, która ją wspiera”²¹.

Z tego wynika delegitymizacja, polegająca na tym, że każda kolejna nowa władza może konstruować własną pamięć zbiorową. Assmann wyjaśnia to na przykładzie obchodów ku pamięci Imre Nagya, którego obecność była skrętnie wymazywana z podręczników historii czy przestrzeni publicznej przez władze ZSRR²². W Polsce do tego typu przykładów można zaliczyć święto uzyskania niepodległości 11 listopada i 3 maja czy dyskurs związany z postacią generała Sikorskiego bądź prawdą o Katyniu. Mimo opresyjności władzy, pamięć o odrzucanych przez nią rocznicach,

¹⁸ Tamże, s. 214.

¹⁹ A Assmann, *Przestrzeń pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa...*, s. 106.

²⁰ Tamże, s. 133.

²¹ Tamże, s. 134.

²² Tamże, s. 134.

postaciach i potajemne ich kultywowanie staje się „motywem przeciw-pamięci”²³, która jest tak samo uwarunkowana politycznie jak obowiązująca, przy czym staje się ona fundamentem dla przyszłości²⁴.

Ostatnim elementem pamięci funkcjonalnej jest dystynkcja. Należy ją rozumieć jako różnego rodzaju symboliczne formy prezentacji, które mają na celu ukierunkowanie drogi rozwoju pamięci zbiorowej. Zalicza się do nich wszelkiego rodzaju święta, rocznice, czy elementy folklorystyczne charakterystyczne dla danego obszaru²⁵.

Drugim rodzajem pamięci w ujęciu Assmann jest pamięć magazynująca. Stanowi ona niejako opozycję względem pamięci funkcjonalnej. To w niej zbiera się wszystko, co jest alternatywą dla obowiązującej pamięci, historii i postaci, które mogą stać się punktami wyjścia dla tworzenia nowych narracji. Ich wykorzystanie może być „podstawowym źródłem odnowienia kulturowej wiedzy i warunkiem przemian kulturowych”²⁶.

Oba rodzaje pamięci, zarówno funkcjonalna, jak i magazynująca, są tak samo istotne dla koherentnego obrazu polityki pamięci. Płynność granic pomiędzy nimi doprowadza do wymiany elementów, w wyniku czego pamięć zbiorowa jest postrzegana nie jako zastana i martwa, ale jako wciąż budujący się twór. Gdy jednak z powodów ideologicznych zostanie pomiędzy nimi postawiona niemożliwa do przekroczenia granica, a pamięć magazynująca będzie traktowana jako mniej istotna, pojawi się zagrożenie absolutyzacji i fundamentalizmu. Właśnie tu rolę dla muzeów widzi Assmann, dla której miejsca te „stawiają opór zarówno bezwiednemu odrzucaniu przeszłości w życiu codziennym, jak i świadomemu wymazywaniu w pamięci funkcjonalnej”²⁷.

W przypadku muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej problematyka ta wygląda podobnie. Pojęcia pamięci funkcjonalnej i magazynującej dają się zastosować do analizy tej instytucji. Pierwszy aspekt można rozumieć równolegle jako „zbiór wyobrażeń członków zbiorowości o jej przeszłości, o zaludniających ją postaciach i minionych wydarzeniach, jakie w niej zaszły, a także sposobów ich upamiętniania i przekazywania o nich wiedzy uważanej za obowiązkowe wyposażenie członka tej zbiorowości”²⁸. Znajduje on swoje odzwierciedlenie w dziełach sztuki będących elementem kolekcji stałej muzeum. Nawet ogólne spojrzenie na wciąż rozwijające się kolekcje gromadzące sztukę najnowszą wskazuje na kilka punktów wspólnych. W Polsce jak na razie działa kilka muzeów *stricte* nastawionych na tego typu gromadzenie: Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Muzeum Współczesne Wrocław. Oczywiście

²³ Tamże, s. 134.

²⁴ Tamże, s. 134.

²⁵ Tamże, s. 135.

²⁶ Tamże, s. 136.

²⁷ Tamże, s. 137.

²⁸ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 19.

nie są one jedynymi instytucjami posiadającymi w swoich kolekcjach dzieła sztuki z XX i XXI wieku, bo te znajdują się także w zbiorach tradycyjnych muzeów.

Sztukę współczesną można znaleźć w zbiorach Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu czy mniejszych placówek w Bytomiu, Koszalinie czy Słupsku. Poza obiegiem muzealnym funkcjonuje dość spora liczba kolekcji prywatnych nastawionych na ten rodzaj sztuki, takich jak kolekcja Starmachów. Kolekcje muzeów sztuki współczesnej wydają się jednak o tyle interesujące, że ich pozyskiwanie jest finansowane w znacznej większości z budżetu państwa (a nie z prywatnych funduszy, jak w kolekcjach prywatnych) i znajdują się one w instytucjach publicznych. W muzeach narodowych sprawa wygląda identycznie, jednak w przeciwieństwie do muzeów sztuki współczesnej (i nowoczesnej) społeczna aprobatą dla nich jest związana z poparciem dla prezentowanych przez nie zbiorów. Sztuka w tych muzeach stara się być odzwierciedleniem istotnych dla danej zbiorowości prawd, narracji i obowiązującej polityki pamięci. Z kolei muzea skupione na sztuce najnowszej dopiero wypracowują społeczne zaufanie. Sztuka współczesna wciąż stanowi jeden z najmniej aprobowanych przez społeczeństwo elementów działalności artystycznej. Stąd może wynikać silny nacisk nowych muzeów na aspekt edukacyjny, objawiający się w licznych spotkaniach, oprowadzaniach czy warsztatach przeznaczonych dla różnych grup wiekowych.

Pamięć funkcjonalna w obu typach muzeów polegałaby zatem na umieszczeniu w głównej ekspozycji dzieł najbardziej kanonicznych i reprezentacyjnych. Oczywiście ich gromadzenie jest również podyktowane czynnikiem finansowym, który często skutecznie uniemożliwia zakup wybranej pracy artysty, czego konsekwencją może być zakup pracy słabszej, ale sygnowanej tym samym nazwiskiem. Dzieła te, będące w większości przykładami kanonicznych elementów kolekcji, są wystawiane na widok publiczny i poddawane szczególnej opiece konserwatorskiej. Obecność tak zwanych wielkich nazwisk decyduje niewątpliwie w opinii społeczeństwa o wartości danego muzeum. Społeczna aprobatą dla nich wynika ze zbiorowego przekonania o ich niezbędności w budowaniu tożsamości narodowej i krzewieniu ducha patriotyzmu.

W tym wypadku pamięć magazynującą można by rozpatrywać w kategoriach postulatów, jakie wytworzyły krytyka instytucjonalna i wynikające z niej krytyczne studia muzealne. To, co do tej pory było ukrywane (jak powszechnie wiadomo, eksponowana część kolekcji stanowi zaledwie mały procent zbiorów muzealnych) w przestrzeniach magazynów, posiada w sobie potencjał zmiany i nowych narracji ideologicznych. Kryzys, jaki dotknął muzea na początku XX wieku, mógł, aby posłużyć się myślą Assmann, wynikać z niemożliwości przyjęcia nowej perspektywy w momencie, gdy dotychczasowe narracje muzealne ulegały wyczerpaniu. Proklamowane przez awangardę zniszczenie muzeów, spalenie starej sztuki, wynikało z pojawienia się nowych rezerwuarów doświadczenia, które nie znajdowały swojego odzwierciedlenia w tym, co objawiało się w skrzętnie ukrywanej wówczas polityce muzealnej.

Wspólna egzystencja obu typów pamięci sprawia, że muzeum ma szansę stać się lustrem, o którym wspominał w kontekście muzeów sztuki współczesnej Marek Wasilewski²⁹. „Pamięć funkcjonalna, odcięta od pamięci magazynującej, degraduje się bowiem do roli fantazmatu, pamięć magazynująca, odcięta od pamięci funkcjonalnej, staje się zbieraniną nic nieznaczących informacji. Jak pamięć magazynująca może weryfikować, wspierać czy korygować pamięć funkcjonalną, tak pamięć funkcjonalna może dla pamięci magazynującej stanowić orientację i motywację”³⁰, podsumowuje Assmann. Działania tego typu można odnaleźć w wystawach mających na celu przywrócenie zbiorowej świadomości pewnych nieobecnych spraw (lub artystów). Pamięć magazynująca staje się tutaj jungowskim miejscem przechowywanych historii, które zostają przeniesione w symboliczny sposób do ekspozycji muzealnej, stając się tym samym widzialne (przez co wchodzi w zakres pamięci funkcjonalnej).

W teoretycznych rozważaniach nad zbiorową pamięcią w kontekście muzeów sztuki równie istotną postacią co Halbwachs i Assmannowie jest Pierre Nora, twórca koncepcji *lieux de mémoire*. Inspiracje zaproponowaną przez Norę koncepcją miejsc pamięci można odnaleźć u Assmannów, gdy mówią oni o figurach pamięci.

Lieux de mémoire stają się fundamentalnymi resztkami, najwyższymi wcieleniami pamiętającej świadomości, ledwie ocalałej w epoce historii, która przywołuje pamięć, gdyż ją porzuciła. Ukazują się dzięki derytualizacji naszego świata – tworząc, manifestując, ustanawiając, konstruując, dekretując i podtrzymując siłą postępu lub woli społeczeństwo głęboko pochłonięte swą własną transformacją i odnową, społeczeństwo, które woli to, co obecne, od tego, co dawne, młodość od starości, przyszłość od przeszłości. Muzea, archiwa, cmentarze, festiwale, rocznice, traktaty, depozyty, pomniki, sanktuaria, bractwa – oto kamienie graniczne innego wieku, iluzje wieczności³¹.

Czynniki te sprawiają, że miejsca pamięci tworzą się z poczucia braku pamięci. Wraz z zanikiem *oral history*, charakterystycznej dla pierwotnych społeczeństw, i pojawieniem się kultury pisma pamięć, będąca do tej pory częścią zbiorowości, zaczyna potrzebować medium umożliwiającego jej trwanie. Muzeum bez wątplenia jest medium pamięci. Dwuznaczność muzeum, podobnie jak miejsca pamięci, objawia się w jego materialności (poprzez bryłę architektoniczną budynku), symboliczności (znaczeniu czegoś, dzięki zgromadzonym eksponatom) i funkcjonalności (pojmowanej jako dostępność dla publiczności). Nora podkreśla, że każde miejsce,

²⁹ M. Wasilewski, *Mroczny przedmiot w muzeum* [w:] tegoż, *Czy sztuka jest wściekłym psem*, Poznań 2009, s. 55.

³⁰ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa...*, s. 139.

³¹ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire* [w:] M. Ziółkowska (red.), *Tytuł roboczy archiwum*, nr 2, Łódź 2009, s. 6.

każda budowla może stać się miejscem pamięci wówczas, gdy „wyobraźnia wypełnia je symboliczną aurą”³².

Nie podlega dyskusji, że wszystkie miejsca pamięci są swoistymi hybrydami. Sytuują się na marginesie społeczeństwa, starając się za nim podążać, doprowadzając do symbolicznej śmierci przedmiotu, zapewniając mu trwanie. Posiadają zatem zdolność łączenia w sobie pamięci funkcjonalnej i magazynującej, dzięki czemu mogą nieustannie redefiniować swój status i odradzać się wciąż na nowo³³.

Lieux de mémoire stają się przez to miejscami nadmiaru, wypełnionymi po brzegi, skupionymi na sobie, ale dzięki temu łączą w sobie oba rodzaje pamięci zaproponowane przez Assmannów: funkcjonalną i magazynującą.

Podejmowanie kwestii historyczności sztuki w perspektywie muzeum, jak zauważa Nicolas Bourriaud, polega na tym, by „przemysłuć związek między obrazem i zdarzeniem, między zbiorowymi podaniami a prywatnymi przekonaniem”³⁴. Na wstępie swoich rozważań zadaje on pytanie istotne w kontekście zagadnienia polityki pamięci realizowanej przez muzea sztuki współczesnej. Skoro celem sztuki nie jest ilustrowanie historii, to czy może ona ją współtworzyć?³⁵

Na czym zatem miałyby polegać doświadczenie historii w przestrzeni muzeum sztuki? Jaki potencjał emancypacyjny skrywają w sobie prezentowane w muzeach sztuki współczesnej kolekcje? Czy stają się wizualną legitymizacją obowiązującej polityki pamięci? Czy też może stoją do niej w niejakiej opozycji, tworząc narracje czerpiące z rezerwuarów pamięci magazynującej, o której pisała Assman?

W Polsce działa do tej pory niewiele instytucji, których kolekcje są *stricto* ukierunkowane na gromadzenie i udostępnianie sztuki nowoczesnej i współczesnej. Pierwszą tego typu placówką jest Muzeum Sztuki działające w Łodzi (dalej: MS), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (MSN), Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (MOCAK) i Muzeum Współczesne we Wrocławiu (MWW). W niniejszym tekście szerzej zostaną przedstawione kolekcje dwóch pierwszych instytucji. Decyzja ta wynika z najdłuższego stażu tych instytucji w polskim polu sztuki współczesnej i stąd można ich działalność ocenić z pewnego naturalnego już dystansu czasowego.

Działalność łódzkiego muzeum rozpoczęła się w 1931 roku. Dwa lata wcześniej za sprawą grupy „a.r.” została powołana Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Związani z nią artyści, jak Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, wspólnym nakładem sił, dzięki wszelkiego rodzaju darowiznom od zaprzyjaźnionych artystów utworzyli rdzeń kolekcji, która swoją kontynuację znalazła w eksponowanej w budynku MS2 *Kolekcji sztuki XX i XXI wieku*. Kolekcja

³² Tamże, s. 9.

³³ Tamże, s. 10.

³⁴ N. Bourriaud, *Anioł Mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, tłum. Ł. Białkowski [w:] M.A. Potocka (red.), *Historia w sztuce*, Kraków 2011, s. 21.

³⁵ Tamże, s. 21.

MS wyrosła ze środowiska polskiej awangardy I połowy XX wieku, stąd znajdują się w niej często wybitne prace przedstawicieli kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu czy surrealizmu – nie tylko polskich, ale i zagranicznych. To dodatkowo podkreśla, że polska awangarda nie pozostawała w izolacji od reszty Starego Kontynentu czy Nowego Świata. Kolekcja przekazana została przez artystów Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, gdzie oddano ją dla zwiedzających w 1931 roku.

Wraz z wybuchem w 1939 roku II wojny światowej prezentowana w kolekcji sztuka awangardowa, uznawana przez nazistów za *entartete Kunst*, czyli inaczej sztukę zdegradowaną, została w dużej mierze zniszczona. Wiązało się to z samą koncepcją sztuki, która wedle programu ideowego III Rzeszy powinna się opierać na kilku zasadniczych motywach: kulcie wódza, zwycięskiej wojny i odwoływaniu do mitologicznej przeszłości Germanii. Wkrótce po wojnie, po zmianie ustroju, pozostałości kolekcji dokładnie spakowano i schowano do magazynów muzealnych. A sami założyciele kolekcji, Strzemiński i Kobra, zmarli w 1952 roku jako artyści zapomniani przez nową władzę i uzależnione od niej instytucje sztuki³⁶. Samo muzeum zostało wcześniej, bo w 1948 roku, przeniesione do pałacu rodziny Poznańskich (będącego do tej pory jedną z jego siedzib), a w 1950 zaczęło funkcjonować pod znaną współcześnie nazwą Muzeum Sztuki. Dzięki przedwojennym kontaktom ze środowiskiem artystycznym muzeum pozyskało liczne prace – należące m.in. do Karola Hillera, czy w 1975 roku przekazane przez pracującego w Londynie Mateusza Grabowskiego prace Young British Artist. W 1981 Joseph Beuys przekazał do Muzeum Sztuki znaczną część swojego prywatnego archiwum, w skład którego wchodziły liczne rysunki i szkice. W 1983 roku dzięki zainicjowanej przez Fundację Galerii Foksal oraz Henryka Stażewskiego z okazji 50-lecia grupy „a.r.” wymiany *Échange entre artistes 1931–1982, Pologne–USA*, Muzeum Sztuki pozyskało kolejne nowe prace³⁷.

Współcześnie kolekcja znajduje się w nowym budynku znanym jako MS2 (pierwotny budynek, zwany obecnie MS1, jest miejscem, gdzie odbywają się wystawy czasowe, spotkania, projekcje filmów: wszystkie wydarzenia, które mają na celu wspieranie działalności statutowej instytucji). Główny obszar zainteresowania kolekcji stanowi sztuka nowoczesna, reprezentowana przez artystów awangardowych, i sztuka współczesna, będąca częścią praktyki kolekcjonerskiej muzeum.

Najnowsza narracja zaproponowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi opiera się na połączeniu z sobą ekspozycji stworzonej przez grupę „a.r.” z kolejnymi nabytkami muzeum. Wraz z pojawieniem się planów otworzenia kolejnej siedziby muzeum, MS2, pojawił się problem: co zrobić z kolekcją? Czy rozbić ją na dwie narracje i jedną

³⁶ A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006, s. 17–18.

³⁷ *O muzeum-historia*, <http://msl.org.pl/muzeum/index/sub,historia> (data dostępu: 9.09.2011).

prezentować w dotychczasowym miejscu, jakim był budynek MS, a nowe zbiory pokazywać w odremontowanym już nowym budynku?

Zdaniem dyrektora, Jarosława Suchana, rozdzielenie kolekcji na dwie części doprowadziłyby do powstania rozłamu pomiędzy elementami. „Rozdzielenie kolekcji tylko utrwaliłoby istniejące przekonanie, że awangarda, ta międzywojenna, to rozdział zamknięty, pozbawiony związku z teraźniejszością”³⁸. Odseparowanie sztuki wcześniejszej stałoby się symbolicznym gestem zamknięcia jej w sarkofagu świątyni sztuki, przez co stałaby się tym, „co tylko przytłacza, (...) rozplywa się jako środek do celu to, co mogło z niej jeszcze pozostać”³⁹. Taka aranżacja kolekcji wpisywałaby się w koncepcję prezentacji sztuki w układzie historycznym i chronologicznym i wynikający z tego autorytarny charakter muzeum.

„Umieszczenie dzieła na osi czasu kieruje bowiem uwagę głównie na jego wartość historyczną, a ponadto czyni zeń zaledwie ilustrację (lub przykład) kierunku, ruchu artystycznego, epoki itd”⁴⁰. Wedle nowych założeń prezentacja kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi została osnuta nie wokół osi historii, ale wobec wybranych wątków i zagadnień istotnych dla współczesnego odbiorcy. W rezultacie czynnikiem decydującym o usytuowaniu dzieła sztuki w ekspozycji nie jest jego umiejscowienie historyczne, ale to, z jakim tematem może podjąć ono dialog⁴¹.

Ekspozycja została podzielona na cztery bloki, przy czym każdy można traktować jako osobną wystawę i poruszać się w nim po dowolnej linii. Mimo pojawiających się w nich współczesnych wątków opierają się one na pierwszej ekspozycji kolekcji stworzonej przez grupę „a.r.” I tak praca Stanisława Ignacego Witkiewicza *Dwie głowy* stała się podstawą dla części zatytułowanej *ciało, uraz, proteza*, skupiającej się na szeroko rozumianej problematyce antropocentrycznej. *Rąbanie lasu (Walka)* Witkiewicza wraz z wyjętymi z poezji snu pejzażami Jeana Lurçata wprowadzają w dział *obiekt, fetysz, fantazmat*. Trzeci cykl, *konstrukcja, utopia, polityczność*, swój pierwowzór znajduje w pracach Karola Hillera czy w przypominających współczesne murale dziełach Fernanda Légera. Ostatnią narrację zatytułowano *oko, obraz, rzeczywistość*; wywodzi się ona z *Martwej natury* Amédée Ozenfanta⁴². W takim zabiegu, zdaniem Suchana, nie chodzi o wyrwanie dzieła z jego przeszłości, do której w tradycyjnym rozumieniu wystawy powinno odsyłać, ale o pokazanie, co dzięki tej pracy się dokonało. Zestawienie go z innymi pracami poruszającymi podobny problem pozwala na szersze spojrzenie na toczącą się dziejowość, nie tylko w perspektywie zdarzeń historycznych⁴³.

³⁸ W. Dobrowolska, *Rewolucja w muzeum*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Arteon” 2008, nr 9(101), s. 20.

³⁹ T.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust* [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki...*, s. 92.

⁴⁰ W. Dobrowolska, *Rewolucja w muzeum...*, s. 20.

⁴¹ Tamże, s. 20.

⁴² A. Jach, L. Karczewski, *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*, Łódź 2010, s. 6–7.

⁴³ W. Dobrowolska, *Rewolucja...*, s. 21.

Prezentowana aktualnie narracja kolekcji sztuki XX i XXI wieku nie jest jednak opowieścią stałą i niepodlegającą zmianom. Wypowiadając się o niej, Suchan podkreśla, że „przedstawione tutaj założenia programowe reprezentują nasz obecny stan refleksji nad rzeczywistością artystyczną, a ten, co zrozumiałe, ewoluuje. Zakładam więc, że żywot tej wystawy to kilka lat i że po tym okresie będzie ona wymagała zasadniczej przebudowy. Również w międzyczasie poszczególne jej fragmenty będą się zmieniały (...), chcemy podkreślić, że nasz sposób patrzenia na kolekcję Muzeum Sztuki jest zaledwie jednym z możliwych”⁴⁴.

Za początek działalności MSN w Warszawie należy uznać rok 2005, kiedy to zostało ono powołane do życia decyzją Ministra Kultury. Zainteresowanie mającym powstać muzeum było tym większe (i nie ograniczało się jedynie do przedstawicieli środowiska artystycznego), że miało to być pierwsze wybudowane od podstaw po wojnie muzeum w Polsce. Do tej pory muzea swoje siedziby miały w zaadaptowanych do ich potrzeb budynkach (MS2 znajduje się w siedzibie dawnej szwalni), a MSN miało przełamać ten zwyczaj. Od razu został rozpisany międzynarodowy konkurs na projekt bryły budynku, który miał stanąć w sąsiedztwie Pałacu Kultury i Nauki na placu Defilad 11. Oczekiwania były tym większe, że panowało społeczne przekonanie, iż bryła nowego muzeum powinna swą formą przyćmić komunistyczny gmach. Ostatecznie wygrał wręcz minimalistyczny w formie projekt Szwajcara Christiana Kereza. Budynek stał się pretekstem dla niespotykanej do tej pory w Polsce debaty o kształcie budowli muzealnych, doprowadzając do licznych konfliktów, w wyniku których wyłoniono nowego dyrektora muzeum – Joannę Mytkowską, *nota bene* przez długi czas związaną z warszawską Galerią Foksal, wraz z nową Radą Programową. Mytkowska została mianowana dyrektorką MSN 6 czerwca 2007 roku, a od stycznia roku 2008 muzeum zyskało tymczasową siedzibę przy ulicy Pańskiej w Warszawie, w bezpośrednim sąsiedztwie placu Defilad. Mimo wyraźnych sukcesów na gruncie propagowania sztuki nowoczesnej i współczesnej MSN do tej pory nie uzyskało stałej siedziby. W 2012 roku ogłoszono w prasie wiadomość, która zszokowała wszystkich. Miasto Warszawa zerwało umowę z architektem Christianem Kerezem. Niemal od samego początku realizacji towarzyszyły problemy – z przygotowanym pod budowę terenem, zmianom ulegał początkowo ustalony zakres prac, do samego projektu w pewnym momencie „dołożono” budynek Teatru Rozmaitości. Po wielu perturbacjach w 2015 roku zaprezentowano kolejny – trzeci już projekt budynku, tym razem architekta Thomasa Phifera. Jego bryła, prosta, jeszcze bardziej minimalistyczna niż ta autorstwa Kereza, otrzymała zgodę na budowę w 2018 roku. Niestety pewien „pech budowlany” niejako wpisał się w historię warszawskiego MSN. W 2016 roku, zapadła decyzja o demontażu modernistycznej bryły pawilonu „Emilia”, który pełnił do tej pory funkcję siedziby MSN. Działka, na której stał budynek pawilonu, należała do Państwa, które podjęło decyzję o sprzedaży jej prywatnemu inwestorowi – Gryffin

⁴⁴ Tamże, s. 21.

Real Estate. Ten na jego miejscu planuje postawić biurowiec. W wyniku tej decyzji MSN straciło część powierzchni ekspozycyjnej (biura mieszczące się w części budynku przy ulicy Pańskiej funkcjonują). Niemniej w 2017 roku MSN zainicjowało nową działalność w tymczasowym pawilonie znajdującym się w sąsiedztwie Centrum Nauki Kopernik i Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, zwanym „Muzeum nad Wisłą”. Siedziba ta ma przez trzy lata służyć muzeum i zwiedzającym. Wcześniej służyła jako tymczasowe lokum Kunsthalle w Berlinie i została udostępniona muzeum za darmo przez fundację Thyssen – Bornemisza Art. Contemporary, która zajmuje się upowszechnianiem eksperymentalnych praktyk artystycznych i architektonicznych. Oczywiście opis perturbacji dotyczących budowy muzeum ma tutaj charakter ogólny, bowiem ich złożoność i wielowątkowość pozwalałaby stworzyć z nich osobny artykuł. Fragmentaryczny opis ma w niniejszym artykule cel jedynie zasygnalizowania, zarysowania pewnego tła historycznego, w którym warszawskie muzeum się porusza. Na polu bardziej merytorycznym MSN w ciągu ostatnich lat miał znaczne sukcesy. Wystarczy tu wspomnieć współpracę o charakterze popularyzatorskim z wydawnictwem Karakter i wspólne wydawanie serii książek pod szyldem „Mówi Muzeum”. Od 2014 roku muzeum udało się pozyskać drewniany dom położony nad Bugiem, który wcześniej należał do Oskara i Zofii Hansenów (postaci ikonicznych dla rozwoju MSN – będzie o tym mowa w kolejnych częściach artykułu). Co istotne, od 2017 roku dom zyskał status oddziału muzeum. Warto też wspomnieć o inicjatywnie Park Rzeźby na Bródnie, którą od 2009 roku animuje muzeum wraz z zaproszonymi artystami dla mieszkańców osiedla Bródno. Nie można tu też pominąć działań popularyzujących dorobek czołowych artystów i zjawisk sztuki nowoczesnej i współczesnej, jak chociażby wystawy monograficznej poświęconej twórczości Andrzeja Wróblewskiego czy projektu poświęconego Zofii Rydet.

„Chcemy budować zbiory w zespołach monograficznych wokół emblematycznych postaci artystów i grup tematycznych”⁴⁵ – to wskazówka Joanny Mytkowskiej.

Wśród narracji poruszających problem ciała można zgrupować takie prace, jak: *Samotnie* Magdaleny Abakanowicz, *Album Anety Grzeszykowskiej*, *Nawracanie, oswajanie, tresowanie* Jadwigi Sawickiej (co ciekawe, ta praca znajduje się również w kolekcji MS w Łodzi), czy dwie prace Zbigniewa Libery *Ewa* i *Jak tresuje się dziewczynki*.

Drugim wątkiem, który wyraźnie rysuje się w tej kolekcji, są wszystkie prywatne wyobrażenia, strachy, lęki, skonfrontowane z obowiązującą polityką historyczną. Tu mogłyby się znaleźć takie prace, jak między innymi *Chłopiec i orzeł* Mirosława Bałki, ironicznie komentująca edukację patriotyczną dzieci, *Broniewski* Wilhelma Sasnała, podejmująca również kwestię zaangażowania politycznego artysty, *bez tytułu (Jan Paweł II)* Piotra Ukłańskiego, *Nasz śpiewnik* Artura Żmijewskiego, fikcje filmowe Yael Bartany, *Into the Unknown* Deimantasa Narkeviciusa, *Ćwicz oko*

⁴⁵ J. Mytkowska, *Muzeum w procesie*, „Gazeta Muzeum” 2007, nr 1, s. 2.

i dłonie w ojczyźnie obronie Ryszarda Woźniaka, *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holocaustie* Oskara Dawickiego.

Problem transformacji poruszany jest między innymi w rysunkach Iona Grigorescu, u Jarosława Modzelewskiego w pracy *Das Gebiet des Deutsches Pfarrer oder Bleistift Probe*, *Kracie* Moniki Sosnowskiej, *Cafe wszystko* Wojciecha Bąkowskiego, serii rysunków *Miner* Rafała Bujnowskiego,

Krytyczny zamysł nad problematyką muzeum można znaleźć w pracach: *Tuż przed. Muzeum idealne* Zuzanny Janin, *Bałwan cytatów* i *Lista* Oskara Dawickiego, *KDTMSN* Jana Smagi, *Muzeum* Andrzeja Wróblewskiego czy też – może nie bezpośrednio – w *Tam nic nie ma* Kateřiny Šedy.

We wszystkich tych kolekcjach wyłania się kilka trendów, które mogą posłużyć jako charakterystyczne cechy polityki pamięci tworzonej przez muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej. Pierwszym, zasadniczym, jest gromadzenie prac powstałych w XX i XXI wieku. Wynika stąd przyjęcie w obszarze metodologicznym sposobów konstruowania narracji kwestionujących pojęcia „obiektywnej prawdy” czy „całościowej wizji świata/historii”, jak to wyglądało w XIX-wiecznych muzeach i renesansowych gabinetach osobliwości. Za drugi trend można uznać odejście od wyodrębniania grup prezentujących dzieła sztuki. We wszystkich muzeach trudno wskazać typizacje przedmiotów ze względu na podziały płciowe, rasowe, wyznaniowe, geograficzne czy społeczne. Podobnie jest z kwestią medium, jakim posługują się artyści: nie istnieją działy zestawiające jeden typ formy z problemem kulturowo-społecznym.

Z tej tendencji wynika trzecia, polegająca na odejściu od kryterium wieku w tworzeniu zestawień prezentowanych prac. Wydaje się, że w MS i MSN pojęcie historii istnieje jedynie w warstwie opisu katalogowego, a nie na poziomie aranżacji wystawy. Historyczność jest tu rozumiana nie jako sekwencja następujących po sobie momentów, ale jako problemowość udostępnianych prac. Praktyka ta odpowiada tym samym niejako na pytanie Foucaulta dotyczące kwestii tworzenia systemu relacji pomiędzy elementami, ustanawiania typów serii czy wyodrębnienia w nich warstw⁴⁶.

Tworzenie kolekcji sztuki współczesnej opiera się zatem nie na historycznym przedstawieniu jej rozwoju, ale na wyszukaniu w gromadzonych dziełach opowieści, które podlegają jednak uogólnieniu (rozumianemu również jako kontekst), przez co możliwe staje się stworzenie relacji pomiędzy nimi. Dochodzi więc do tworzenia doświadczeń, „które powołują do życia nowe sposoby odczuwania i kształtują przez to nowe formy podmiotowości politycznej”⁴⁷.

Można również wyodrębnić kilka wspólnych narracji o potencjale mitotwórczym, które stają się podstawą dla budowania wokół nich – przynajmniej

⁴⁶ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977, s. 28.

⁴⁷ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, ze wstępem M. Pustoly, Kraków 2007, s. 65.

częściowo – tożsamości pewnych grup. Cechą charakterystyczną we wszystkich typach kolekcji muzeów jest wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z narracji zbiorowego doświadczenia na narracje bardziej marginalne. Tak więc kolekcje poruszają wątki nieeksplorowane w zbiorowym doświadczeniu pamięci. Stąd pojawiają się kwestie *body artu* i wynikającego z niego odheroizowania cielesności i nadania jej rysu indywidualności. Widać to między innymi w pracach Szapocznikow, Abakanowicz, Markiewicz, Kantora, Bereś, Grzeszykowskiej. Istotną kwestią jest również szeroko rozumiane przepisywanie historii: nie tylko poruszanie problematyki głównych wątków, jak Holocaust, II wojna światowa, powstanie warszawskie, komunizm, których paradoksalnie jest niewiele w kolekcjach (Bałka, Bąkowski, Wodiczko, Fangor, Robakowski, Kuśmirowski, Kintera), ale również oddanie głosu mniejszościom (Bartana, Grigorescu, Rydet, Libera). Ciekawą kwestią jest również problem banalizacji doświadczenia religijnego (Rumas, Uklański). Dodatkowo w przypadku MS w Łodzi i MSN w Warszawie interesującym zabiegiem jest przypominanie konkretnych postaci życia artystycznego i włączanie ich niejako do tworzonego przez muzea kapitału symbolicznego (Szapocznikow, Kobro, Strzemiński, Stażewski).

Ciekawym problemem pojawiającym się w kolekcjach są również urbanistyka i socjologia miasta. O ile w muzeach narodowych czerpiących w swoich narracjach z tradycji romantyzmu ludyczność zostaje poddana pewnej celebracji, o tyle muzea sztuki współczesnej bardziej skupiają się na tematyce nowoczesnych miast i ich rozwoju (Podsadecki, Knorr, Leto, Libera).

W swojej książce *Polska polityka pamięci* Lech Nijakowski wyodrębnia cztery zasadnicze czynniki i cechy kształtujące politykę pamięci obecnej RP. Pierwszą cechą charakterystyczną dla polskiego dyskursu pamięci jest jego silne negatywne nacechowanie i strach przed zawłaszczeniem tożsamości narodu, rozumianym jako symboliczne zabójstwo polskości. Wynika to, zdaniem Nijakowskiego, z uwarunkowań historycznych: w przeszłości Polska musiała się stale bronić przed zaborcami czy okupantami wojennymi. W tym przypadku najwyższymi figurami retorycznymi są II wojna światowa i powstanie warszawskie. Druga cecha związana jest z kształtem debaty publicznej, która była przez wiele lat ograniczana. Wynika z tego słabość społeczeństwa obywatelskiego i brak otwartej na pluralizm dyskusji społecznej. Trzecią cechą charakterystyczną jest silne nacechowanie kultury polskiej tradycją romantyczną. Przekłada się to na umocnienie tradycji czerpiących z mesjanizmu narodu polskiego, rozumianego w kategoriach symbolicznej ofiary na stosie historii. Czwartym i ostatnim czynnikiem, wynikającym bezpośrednio z trzeciego, jest sakralizacja narodu i dowartościowanie kultury ludowej jako ostoi prawdziwej polskości. Wynika z tego również silne nacechowanie przestrzeni publicznej obecnością Kościoła, przez ścisłą łączność pomiędzy nim a narracjami historycznymi⁴⁸.

⁴⁸ L. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 143–144.

Według Nijakowskiego istnieje sześć zasad, wedle których powinna być kształtowana polityka pamięci. Kwestią wartą rozwinięcia wydaje się odniesienie ich do omawianych tu kolekcji.

Zgodnie z pierwszą zasadą pamięć zbiorowa nie powinna być określana tylko przez polityków, dla których stanowi ona element kampanii wyborczej. Polityka pamięci powinna być wynikiem pluralizmu wypowiedzi, a nie budowaniem rozgraniczeń na to, co – z jednej strony – obiektywne i właściwe, a z drugiej – „cudze i obciążone jakimiś historycznymi grzechami”⁴⁹.

W drugiej zasadzie, polegającej na animowaniu debaty społecznej, Nijakowski upatruje ważną rolę muzeów. Niestety stanowią one punkt marginalny w jego książce i pojawiają się tylko w drobnych sugestiach, w kontekście edukacji. „Regionalne muzea muszą mieć warunki do rozwijania pamięci o wydarzeniach i postaciach ważnych dla mieszkańców regionu, nawet jeśli budzą one zaskoczenie i zdziwienie mieszkańców”⁵⁰ innych części kraju. Związane jest to również z zachowaniem równowagi pomiędzy rodzajami pamięci, by zbiorowa pamięć nie stała się fantazmatem, a pamięć mniejszości nic nieznaczącymi informacjami⁵¹.

Wedle trzeciej zasady, polityka pamięci nie powinna być megalomańska czy być „synonimem propagandowego samochwalstwa”⁵². „Polityka pamięci musi się zatem opierać na dialogu z innymi (państwami, narodami, mniejszościami narodowymi i etnicznymi) oraz na historiografii krytycznej”⁵³. Zatem powinna uwzględniać krytyczny namysł nad przeszłością, a nie tylko bierne uczestnictwo w upamiętniających ją rytuałach.

Czwarta zasada opiera się na dowartościowaniu atrakcyjnej formy przekazu historycznego. Wielowarstwowy przekaz powinien być dostosowywany do ludzi w różnym wieku i prezentowany w atrakcyjnej dla nich formie. Zasadę tę należałoby zatem rozumieć jako dostosowywanie treści do odbiorcy i poszukiwanie nowych sposobów na opowiedzenie starych historii⁵⁴.

Zasada piąta polega na rewizji funkcjonujących kodów kulturowych. Nie powinna się ona wiązać tylko z kwestią przeformułowania wciąż obecnych przekonań o potrzebie wzmocnienia ducha narodu, przywoływaniu wielkich i tragicznych bohaterów (co ma swoje podłoże we wciąż obecnej tradycji romantyzmu). Jej ważnym elementem powinno być także dowartościowanie słabości, odejście od heroizowania niektórych postaw i proklamowania ich jako jedynie słuszne i godne naśladowania. Wynika z niej też dowartościowanie i niejako wpisanie w obieg wielkiej historii mniejszych

⁴⁹ Tamże, s. 254–255.

⁵⁰ Tamże, s. 256.

⁵¹ A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej* [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa...*, s. 139.

⁵² L. Nijakowski, *Polska polityka pamięci...*, s. 257.

⁵³ Tamże, s. 257–258.

⁵⁴ Tamże, s. 258

narracji, często mniej spektakularnych, co nie znaczy mniej ważnych⁵⁵. Ostatnia, szósta zasada polegałaby, według Nijakowskiego, na kładzeniu nacisku w polityce pamięci przede wszystkim na racjonalną debatę, a nie na mechaniczne poddawanie się rytuałom. Chodzi tu również o przywrócenie społeczeństwa obywatelskiego, którego głos w debacie będzie tak samo istotny, jak władzy, a nie mniej wart⁵⁶.

Jak wspomniano, według pierwszej zasady polityka pamięci nie powinna być tworzona tylko przez polityków ani stanowić jedynie legitymizacji ich władzy. Instytucje muzeów sztuki współczesnej i nowoczesnej, poza jawną przynależnością do pola artystycznego, uwikłane są również w pole polityczne, ekonomiczne, które niejako wpływają na kształt ich działalności. W kontekście tworzenia kolekcji poruszyła ten problem Maria Anna Potocka z krakowskiego MOCAK-u. „Pewnych rzeczy, których się pożąda, nie można zdobyć z różnych względów, chociażby finansowych. W efekcie kolekcja powstaje w oparciu o dość skomplikowany algorytm rozpięty między założeniem koncepcyjnym, ideą a możliwościami”⁵⁷. Wynika z tego jawna zależność kolekcji od systemu finansowania placówek z budżetu państwa. Czasem dotacje są tak niskie, że zakup pożądanej pracy jest niemożliwy albo musi zostać odłożony. Wynika z tego również niebezpieczeństwo dla rozwoju kolekcji muzealnych: państwo, zmniejszając dotacje na kulturę i sztukę, doprowadza tym samym do obniżenia jakości ich pracy. W tym wypadku może istnieć niebezpieczeństwo, że muzea, chcąc prowadzić swoją działalność, będą kupować prace słabsze lub mniej istotne dla ich polityki kolekcjonerskiej. Na wartość muzealną samego dzieła wpływa nie tylko praca włożona przez artystę w jego wykonanie, ale przede wszystkim zbiorowe *illusio*, wytworzone wokół niego przez działających w polu artystycznym kuratorów, krytyków czy prywatnych kolekcjonerów. Widać to dobrze na przykładzie prac artystów najbardziej współczesnych, jak na przykład Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Roman Opałka, Paulina Ołowska czy Mirosław Bałka, których uznanie w środowisku nie przekłada się na aprobatę w sferze publicznej. Mimo licznych sukcesów tych artystów na arenie międzynarodowej, nie znajdują oni aprobaty władzy, gdyż ich działanie jest symbolicznym wkładaniem kija w mrowisko. Ceny prac tych artystów przekraczają już możliwości większości muzeów; ograniczone dotacje skutecznie uniemożliwiają ich zakup. Tym sposobem władza może mieć wpływ na kształt obrazu tworzonego przez narrację kolekcji. Muzea mogą jednak przyjmować prace na zasadzie darowizn i depozytów, dzięki czemu często sami artyści przekazują swoje dzieła do wspomnianych kolekcji. Wynika to z wytworzonego w środowisku przekonania o słuszności i potrzebie obecności takich prac w muzeach. W tym przypadku niezależność względem polityki powinna być rozumiana jako możliwość swobodnego kreowania narracji kolekcji.

⁵⁵ Tamże, s. 260–261.

⁵⁶ Tamże, s. 262.

⁵⁷ A. Kwiecień, *Rozmowa o kolekcji MOCAKu*, „Fragile” 2011, nr 1(11), s. 32.

Z tej zasady bezpośrednio wynika druga, polegająca na możliwości swobodnego wyboru tego, co dla muzeum ważne, a co często jest odmienne od proklamowanej przez państwo polityki pamięci. W kolekcjach muzeów sztuki nowoczesnej i współczesnej trudno wskazać postacie, które są obecne także w pamięci funkcjonalnej społeczeństwa. Przez ustalenie swojego obszaru zainteresowania tak, że obejmuje on awangardę, historię po 1989 czy sztukę tworzoną po 2000 roku, muzea te mają szansę na stworzenie narracji nieobarczonej etosem klęsk narodowych, wojen, powstań – stanowiących oś polskiej polityki pamięci. Odmienność przekazu widać już w ramach spinających kolekcje: poruszają się one wokół problemów ciała, miasta, modernizacji czy przemian społecznych. Można powiedzieć, że o ile polityka pamięci skupia się na wydarzeniach statycznych, o tyle kolekcje muzeów ogniskują się wokół zmian i dynamiki. Skupiają się na systematycznym przypominaniu postaci pomijanych w pamięci funkcjonalnej, a znaczących dla rozwoju świadomości nowoczesności. Za przykłady można tu podać Zamecznika, Kobro, Stażewskiego, Strzebińskiego czy Szapocznikow. Jest istotne, że – posługując się słowami Mytkowskiej – „nie da się dyskutować o współczesności w cieniu Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem*”⁵⁸.

Trzecia zasada dotyczy dowartościowania krytycznych badań, co widać już w samych liniach programowych muzeów opierających się na doświadczeniach nowej muzeologii. Dobrym przykładem tego typu działań są filmy *Mary koszmary* i *Mur i wieża* Yael Bartany znajdujące się w kolekcji MSN w Warszawie. Prace te, zrealizowane przez artystkę żydowskiego pochodzenia, opowiadają o fikcyjnym ruchu nawołującym do powrotu narodu żydowskiego do Polski. Dotyka to jednej z drażliwszych kwestii dialogu społecznego w Polsce. Sebastian Cichocki, kurator całej prezentacji w ramach weneckiego Biennale, skomentował:

projekt Yael Bartany jest propozycją idealną dla pawilonu narodowego, z całym jego reprezentacyjno-konserwatywnym bagażem. To jest klisza kliszy, projekt przerysowany, karykaturalny, który jednak uwidacznia publiczności i mediom bardzo istotne przesunięcie: nie mówimy już o Yael Bartanie jako reprezentantce państwa, jakim jest Polska, tylko mówimy o Yael Bartanie jako reprezentantce kultury polskiej⁵⁹.

Wynika z tego również odejście od megalomanii i dowartościowania historii, co szczególnie widoczne jest w polityce pamięci prowadzonej przez Polskę względem innych krajów byłego bloku wschodniego, traktowanych z widoczną wyższością. Wyraźnie widoczna w praktyce kuratorskiej i kolekcjonerskiej MSN intensywna współpraca z artystami z tamtej części Europy i wspólne badania nad kwestią

⁵⁸ M. Andino-Velez, *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2008-2010. Raport z pierwszych lat działalności*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2010, s. 15

⁵⁹ A. Mazur, *Nie chciałbym być w skórze Yael Bartany*, <http://www.dwutygodnik.com.pl/artykul/2578-nie-chcialbym-byc-w-skorze-yael-bartany.html> (data dostępu: 15.09.2011).

tożsamości artystycznej są dobrym przykładem odejścia od tej reguły. Można tu przywołać wystawę *Kiedy otwieram oczy, widzę film*, traktującą o filmie eksperymentalnym w byłej Jugosławii, czy wystawę Iona Grigorescu. Takie tendencje widać też, choć w mniejszym stopniu, w kolekcjach pozostałych muzeów, które nie skupiają się tylko na gromadzeniu dzieł polskich artystów, ale włączają do swoich narracji także tych zagranicznych. Nie wartościując tym samym ich prac, traktują je jako kolejny element współtworzący narrację kolekcji.

Czwartą zasadę można rozpatrywać w odniesieniu do edukacji, jaka jest prowadzona we wszystkich placówkach muzealnych. Do tego typu działań wliczają się nie tylko tak zwane lekcje muzealne, polegające na oprowadzaniu po wystawie z przewodnikiem, ale także inne działania związane z polityką edukacyjną muzeum: udostępnienie zbiorów, specjalne oprowadzania, warsztaty, spotkania z twórcami wystaw, wykłady, spotkania i konferencje. Opierając się na kolekcji stałej, buduje się program edukacyjny, który jest prezentowany między innymi miejscowym szkołom, domom kultury, placówkom wychowawczym i coraz częściej zakładom pracy.

Zasada piąta i szósta niejako się uzupełniają. Pierwsze zagadnienie, polegające na dowartościowaniu pomniejszych narracji i udzieleniu głosu wykluczonym, można opisać, za Ewą Domańską, w kategoriach „historii niekonwencjonalnych”⁶⁰. Historię konwencjonalną, zwaną inaczej akademicką, można przyrównać do pamięci funkcjonalnej, gdyż opiera się ona również na pewnych obowiązujących w społeczeństwie konwenansach. Historia niekonwencjonalna, analogicznie, sytuuje się więc na biegunie pamięci magazynującej. Domańska charakteryzuje ją jako typ przedstawienia, „który hołduje subiektywizmowi, w narracji łamie porządek przyczynowo-skutkowy i podejrzliwie traktuje kryterium prawdy (...). Historia ta chętnie odnosi się do emocji, empatii i szczerości, które wykorzystywane są nie tylko jako narzędzia metodologiczne, lecz także jako (...) pole walki ideologicznej z różnymi formami ucisku”⁶¹. Na podobny problem w kontekście polityki pamięci wskazywał Nijakowski. Pamięci zbiorowej nie przepracowano jego zdaniem „z punktu widzenia nowych ruchów społecznych (kobiet, mniejszości narodowych i religijnych, gejów i lesbijek”⁶². Związane jest to równocześnie z uznaniem tych perspektyw w zbiorowym dyskursie za nieistotne i nieważne czy marginalne. Jednostki z grup wykluczonych mogą tym samym doznać społecznej alienacji, wykluczenia polegającego na niemożliwości dopasowania się do zbiorowych konwenansów. W tym miejscu rolę dla muzeów widział Piotrowski, podobnie jak Assmann, która wskazywała, że muzea powinny łączyć w sobie oba typy narracji. Dla Piotrowskiego było to równoważne z opowiedzeniem się po którejś ze stron konfliktu. „Podjęcie (...) tematu przez muzeum w formie wystawy, a nawet stworzenie kolekcji wychodzącej

⁶⁰ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne...*, s. 53.

⁶¹ Tamże, s. 54–55.

⁶² L. Nijakowski, *Polska polityka pamięci...*, s. 246.

naprzeciw wielokulturowości miejsca, może stanowić głos zarówno krytyczny, jak i tożsamościowy, zarówno solidarystyczny, jak i imperialny⁶³.

Patetyczna i martyrologiczna wizja kultury polskiej, której kontynuacją jest obecna polityka pamięci, osadzona jest silnie w tradycji romantycznej. Przyglądając się kolekcjom w muzeach sztuki współczesnej i nowoczesnej jako odrębnym grupom, ale również traktując je jako pewien obraz całości, można zauważyć różnicę. W ich przypadku tradycja ta odchodzi w przeszłość albo jest wręcz niedostępna. Jej jedyna obecność wynika z krytycznego dyskursu kolekcji względem polskiej polityki pamięci.

Tradycja romantyczna, a przez to i aktualna polityka pamięci, przez swoje „projektujące charakterystyczne wątki tożsamościowe – rozświetliła współczesność Polek i Polaków, ale jednocześnie wydaje się czymś osobnym i oddzielnym od powszechnego doświadczenia⁶⁴. Uwypukla się tutaj pęknięcie pomiędzy wizją zbiorowej tożsamości kreowaną przez rządzących a faktycznymi doświadczeniami Polaków. Podstawowe narracje polityki pamięci, jak strach przed zagrabieniem tożsamości, nieustanna walka z Rosją i Niemcami czy kreowane poczucie niesienia symbolicznego kagańca mesjanizmu i wynikającego z tego poddaństwa na stosie historii, a także wieczna obecność duchów przeszłości i całej warstwy zabobonów nie wydają się odpowiednie dla współczesności.

Nie chodzi tu bynajmniej o całkowite zerwanie z przeszłością, ale o pewną dialektykę, odnalezienie w niej elementów, które uwzględnią zmiany, jakie zaszły w społeczeństwie od czasów romantyzmu i zbudowanie na ich podstawie nowego typu zbiorowego doświadczenia. I w tej luce swoje miejsce mogą znaleźć właśnie muzea sztuki współczesnej i nowoczesnej wraz ze swoimi kolekcjami. W tworzonych przez nie narracjach widać wyraźne przesunięcie akcentów: z niesamowitości, fantazmatyczności i ogólności na bardziej prozaiczne doświadczenie współczesności, skupione również na codzienności. Przesunięcie to wyraźnie widać w dziełach sztuki tworzonych współcześnie i zakupywanych do kolekcji. Jest tu widoczne również pewne poczucie strachu przed uogólniającym podejściem do zbiorowości. Wrażenie wywołane u widza bliskim kontaktem z pracą Abakanowicz przypomina postępujące uczucie stłamszenia i niewidzialnego ucisku, który w obrazach Materki pojawia się jako abstrakcyjna masa.

Podobnie jest w przypadku artystów związanych z awangardą (Strzemiński, Kobra, Stażewski), w których twórczości wyraźne jest odejście od dotychczasowych form przedstawienia, plasujących się w obrębie sztuki mimetycznej. Artyści awangardowi, odcinając się od wcześniejszego obrazowania, tworząc nowy sposób projektowania dzieła artystycznego, chcieli tym samym zapoczątkować również

⁶³ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 48.

⁶⁴ A. Mazur, *Zwyczajne, niesamowite*, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 186.

nowy model mówienia o współczesności. I to doświadczenie awangardy jest istotnym elementem narracji kolekcji muzealnych.

Równie istotnym momentem w konstruowaniu narracji muzeów sztuki współczesnej i nowoczesnej są lata '90. XX wieku, kiedy to artyści związani z ruchem sztuki krytycznej współtworzyli niejako język transformacji tamtego czasu. Krytyczność przesunęła się nieco w stronę dyskursu lewicowego, w związku z czym artyści ci skupiali się w swoich pracach nie tylko na obnażaniu mechanizmów władzy, ale i na jej represyjności względem pojedynczego człowieka. Takie wątki można znaleźć u Żmijewskiego, Libery, Kozyry, Rajkowskiej.

Istotnym elementem polityki kolekcjonerskiej muzeów jest skupienie się w narracjach na głosach wykluczonych, nieobecnych w zbiorowym doświadczeniu. Stąd w kolekcjach można znaleźć prace artystek, jak Bereś, Szapocznikow, Markiewicz, Iveković, które zarówno w formie, jak i w treści komentowały rzeczywistość nie z punktu widzenia bezstronnego obserwatora, ale w ramach narracji intymnej, bliskiej kobiecie, niemającej nic wspólnego z efemerycznością romantycznej perspektywy. Równie ważnym włączeniem jest wpisywanie w narracje kolekcji głosów mniejszości narodowych czy artystów z krajów zagranicznych. Chodzi tu głównie o Grigorescu, Kesslera, Shibli, Djordjadze. Dzięki temu obraz kolekcji przestaje być nacechowany treściami narodowościowymi, mogącymi doprowadzić do kulturalnego nacjonalizmu, pojawia się w niej wizualny pluralizm postaw i głosów.

Charakterystyczne dla prac w kolekcjach muzeów jest też krytyczne odnoszenie się do doświadczeń historii, takich jak II wojna światowa, Holocaust, epoka PRL, a także do wyczuwalnej w dyskursie społecznym silnej obecności religii. Przepisywanie historii znajduje swoje odzwierciedlenie w pracach Sasnała, Bartany, Uklańskiego, Wodiczki, Robakowskiego, Bałki, Beuysa czy Bruguery – rozprawiają się oni za pomocą retoryki ironii z mitami tożsamościowymi, ukazując przez to nierzadko ich obłudę, sztuczność i brak refleksyjności. Religijność zostaje przedstawiona raczej jako zbiorowa histeria, która dawno zapomniała o pierwiastku *sacrum*, a stała się kolejnym elementem legitymizacji władzy i została włączona w pole politycznej walki. W tym przypadku szczególnie trzeba zwrócić uwagę na prace Rumasa, Uklańskiego i Bałki.

Problemem często poruszonym przez artystów jest również kwestia utopii i fikcyjnych narracji, które skonstruowane są w ten sposób, że w pierwszym kontakcie mogą wywoływać wrażenie prawdziwości. Artyści tym samym kwestionują pojęcie obiektywnej prawdy, która staje się takim samym konstruktem jak fikcja czy wyobrażnia (Żmijewski, Bartana, Lewczyński, Fangor).

Istotnym elementem nowej polityki pamięci w postaci proponowanej przez Nijakowskiego jest kwestia debaty społecznej, która obecnie istnieje w bardzo szczątkowej formie. Animowanie społeczeństwa szczególnie widać w działalności MSN w Warszawie, które od dwóch lat organizuje festiwal dotyczący kształtu miasta, jakim jest *Warszawa w budowie*; w tej działalności wspiera je Towarzystwo Przyjaciół

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, które często dopomaga muzeum w zakupach prac do kolekcji (w ten sposób został pozyskany obraz Wróblewskiego). W przypadku MS w Łodzi interesującym zabiegiem było usytuowanie prezentowanej kolekcji w gmachu znajdującym się na terenie centrum handlowego Manufaktura. Jest to gest o tyle ciekawy i ryzykowny, że sztuka zostaje umieszczona w przestrzeni bardziej rozrywkowej, ale przez to pojawia się szansa dotarcia do szerszego grona odbiorców.

Ważnym elementem budowania nowej polityki pamięci jest wskazanie na istotne dla zbiorowości postaci, na których można by oprzeć nowe mity założycielskie nowoczesności. Za takie postaci można uznać bez wątpienia założycieli kolekcji MS w Łodzi: Stażewskiego, Strzezińskiego i Kobro, a w przypadku MSN w Warszawie – Szapocznikow, Grigorescu i Zamecznika. Ważnymi postaciami, sytuującymi się niejako na przeciwległym biegunie względem propagowanych przez narodową politykę pamięci bohaterów naznaczonych piętnem tragizmu, są postacie artystów, których można śmiało określić jako ludzi sukcesu. Funkcjonują oni nie tylko w polu artystycznym w Polsce, ale również w globalnym *art worldzie*. Ich postawa względem rzeczywistości nie jest zabarwiona romantycznym przekonaniem o krzewieniu jedynie słusznych wartości, ale odzwierciedla podejście charakterystyczne dla nowego pokolenia Polaków – bez kompleksu niższości do innych kultur i narodów. W tym wypadku można wskazać zarówno przedstawicieli awangardy, jak i Sasnała, Rajkowską, Sosnowską, Żmijewskiego, Opałkę, Krasieńskiego.

Z tych wszystkich zestawień wyłania się obraz wyraźnej opozycji pomiędzy polityką pamięci realizowaną przez państwo a tą tworzoną przez muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej. Opierają się one na przeciwnych postawach, jednak wzajemnie na siebie oddziałują i zapewniają sobie funkcjonowanie. W pracach gromadzonych w kolekcjach sztuka przestaje być jedynie estetycznym uzupełnieniem rzeczywistości, ale staje się jej aktywnym komentatorem i współtwórcą. Muzea sztuki nowoczesnej i współczesnej są symbolicznym lustrem teraźniejszości. W ich programach i działalności skupiają się tematy ważne tu i teraz. Często stoją za nimi postaci charyzmatycznych dyrektorów czy aktywnie działających kuratorów sztuki. Patrząc na program i działalność tych instytucji, można stwierdzić, że stały się one emanacją ruchów oddolnych, marginalizowanych narracji, dyskusji kształtującego się społeczeństwa obywatelskiego. Jednocześnie ważnym elementem kształtowania się współczesnego głosu tych miejsc jest coraz silniejsze zaufanie społeczeństwa i bardzo często pozyskiwanie do działania finansów niezależnych od budżetu Państwa czy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Sztuka współczesna i nowoczesna stały się zatem trochę pozytywną „złą siostrą”, której istnienie umożliwia zachowanie dwóch przeciwnych rezerwarów pamięci kulturowej.

Kwestią odrębną wydaje się problem poruszony przez Adama Mazura, dotyczący obecności w dyskursach muzealnych artystów, którzy nie przejawiają tendencji do zaangażowania, a ich postawy są bliższe tym nieaawangardowym, niezaangażowanym i pozbawionym dozy realizmu. Do takich artystów zalicza on między innymi

Tchórzewskiego, Wańkę czy Beksińskiego, których nie można znaleźć w kolekcjach muzeów. Problem ten dotyczy również wyparcia z refleksji prac uznanych artystów, które nie wpisują się w obraz ich twórczości prezentowany przez historię sztuki (jak np. wycinanki z dinozaurami Stażewskiego)⁶⁵. Czy i w jaki sposób odniosą się do nich kolekcje muzealne proklamujące swoją otwartość na różnorodność postaw – pozostaje kwestią otwartą i wymagającą czasu.

Pomiędzy polską polityką pamięci prowadzoną przez władzę państwową a tą projektowaną przez kolekcje muzealne istnieje zasadniczy rozłam. Jednakże, uogólniając, polityka pamięci kolekcji muzeów staje się interesującą alternatywą wobec etosu romantycznego wciąż obecnego w zbiorowym dyskursie. Atrakcyjność ich przekazu widać nie tylko w rosnącej liczbie zwiedzających, ale i w zapadających w coraz to nowych miastach decyzjach o budowach podobnych placówek. Póki istnieje ta różnorodność, pamięć i historia mogą trwać i wciąż istnieje możliwość ich aktualizacji i obecności we współczesnym świecie.

Bibliografia

- Andino-Velez M., *Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2008-2010. Raport z pierwszych lat działalności*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2010.
- Bourriaud N., *Anioł Mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, tłum. Ł. Białkowski [w:] M.A. Potocka (red.), *Historia w sztuce*, Kraków 2011,
- Clifford J., *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, tłum. Joanna Iracka [w:] J. Clifford, *Kłopoty z kulturą: Dwudziestowieczna etnografia, kultura i sztuka*, tłum. E. Dżurak et al., Warszawa 2000.
- Dobrowolska W., *Rewolucja w muzeum*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Arteon” 2008, nr 9(101).
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Focault M., *Słowa i rzeczy*, t. 2, tłum. T. Komendant, Gdańsk 2005.
- Focault M., *Archeologia wiedzy*, tłum. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 2008.
- Jach A., Karczewski L., *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*, Łódź 2010.
- Korzeniewski B., *Wystawy historyczne jako nośnik pamięci na przykładzie wystawy o zbrodniach Wehrmachtu*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3(53).
- Kwiecień A., *Rozmowa o kolekcji MOCAKu*, „Fragile” 2001, nr 1(11).
- Mazur A., *Zwyczajne, niesamowite*, „Obieg” 2008, nr 1–2.
- Mytkowska J., *Muzeum w procesie*, „Gazeta Muzeum” 2007, nr 1.
- Nijakowski L., *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008.

⁶⁵ Tamże, s. 189.

- Nora P., *Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire* [w:] M. Ziółkowska, A. Leśniak, *Tytuł roboczy archiwum*, nr 2, Łódź 2009.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006.
- Potocka M.A., *Kolekcja MOCAK-u*, Kraków 2011.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka jako polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, ze wstępem M. Pustoły, Kraków 2007.
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2006.
- Saryusz-Wolska M. (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.
- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Wasilewski M., *Czy sztuka jest wściekłym psem?*, Poznań 2009.

Źródła internetowe

- O muzeum-historia, <http://msl.org.pl/muzeum/index/sub,historia> (data dostępu: 9.09.2018).
- Mazur A., *Nie chciałbym być w skórze Yael Bartany*, <http://www.dwutygodnik.com.pl/artykul/2578-nie-chcialbym-byc-w-skorze-yael-bartany.html> (data dostępu: 15.09.2011).