

Katarzyna Jagodzińska

Instytut Europeistyki
Uniwersytet Jagielloński

AWANGARDOWE MUZEUM W XXI WIEKU

Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, *Wstęp [w:] Awangardowe muzeum*, red. Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.

Muzeum Sztuki w Łodzi to jeden z najbardziej konsekwentnie zgłębianych muzealnych tematów badawczych. Najstarsze polskie muzeum sztuki nowoczesnej systematycznie od kilkunastu lat wydaje publikacje, które nie tylko rekonstruują zdarzenia i opracowują katalog zbiorów, ale umiejscawiają instytucję i osoby ją tworzące w szerokim kontekście kulturowym, artystycznym i historycznym różnych formacyjnych momentów. Taką pozycją jest obszerny tom *Awangardowe muzeum* pod redakcją Agnieszki Pindery i Jarosława Suchana, wydany w 2020 roku, w połowie drogi między konferencją naukową zatytułowaną *Muzeum awangardy czy awangardowe muzeum? Kolekcjonując to, co radykalne*, która odbyła się w 2017 roku, a wystawą (15 października 2021 – 1 maja 2022).

Książka stanowi nieocenione kompendium wiedzy na temat początków instytucjonalizacji sztuki awangardowej. Jednym z bohaterów jest grupa „a.r.”,

która zgromadziła Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, szybko w Łodzi umuzealnioną w postaci Muzeum Sztuki. Grupa została zaprezentowana obok rosyjskiej sieci Muzeów Kultury Artystycznej, Kabinett der Abstrakten w Hanowerze oraz Société Anonyme, Inc. w Nowym Jorku. Wszystkie te projekty, rozwijające się w podobnym czasie w różnych częściach świata, czerpiące ze swoich doświadczeń lub rozgrywające się niezależnie, składają się na fascynującą opowieść o zjawisku, które dopiero teraz zostało opracowane w sposób wieloaspektowy i porównawczy.

Redaktorzy książki i jednocześnie kuratorzy wystawy postawili cztery pytania: Czym była motywowana chęć tworzenia własnych muzealnych instytucji? Jak je sobie wyobrażano? W jaki sposób wpisywały się w awangardową wizję sztuki jako narzędzia służącego wykuwaniu lepszej przyszłości? Czy pośród stojących za nimi idei są takie,

które i dziś mogą służyć muzeom za drogowskazy?¹ Z trzema mierzą się autorzy artykułów, czwarte pozostaje otwarte i stanowi zachętę dla czytelnika do udzielenia na nie odpowiedzi.

Książka składa się z trzech części. Pierwsza obejmuje eseje dwanaścioro autorów, którzy odnoszą się do poszczególnych paramuzealnych projektów w ujęciu monograficznym lub porównawczym, tematy niejednokrotnie się ząbają, ale autorzy analizują je z różnych perspektyw, dopowiadając fakty i interpretując zdarzenia. Druga część to zbiór materiałów źródłowych, odnoszących się do każdego z czterech projektów – można je czytać w pakiecie z esejami dotyczącymi tych projektów lub osobno. Trzecia część natomiast to opowieść wizualna – fotografie dokumentów, sal wystawowych, reprodukcje prac – pełniąc funkcję katalogu wystawy. Każda z części jest autonomicznym bytem, opowieścią na ten sam temat, lecz przedstawioną innymi środkami. Książkę zamyka bibliografia podzielona na części odpowiadające każdemu z artystycznych projektów.

Publikacja rzuca światło nie tylko na początki, ale w szczególności na kontekst powstającej w Łodzi kolekcji. Wszystkie będące przedmiotem zainteresowania projekty są w historii sztuki i muzeologii uznawane za kluczowe dla rozwoju muzeów sztuki nowoczesnej, jednak wiedza na ich temat była do tej pory rozproszona. Jarosław Suchan w swoim porządkującym artykule

spojrzał przekrojowo na wszystkie te inicjatywy, aby wydobyć ich specyfikę w kontekście innych, nienapędzanych przez awangardowych artystów, projektów muzealnych. Jak wskazuje autor, pierwszym wyróżnikiem projektów artystów była chęć przebudowy rzeczywistości, co miało się dokonać poprzez dążenie „do ustanowienia zupełnie nowego systemu dystrybucji i upowszechniania, który pozwoliłby wprowadzić sztukę współczesną w krwioobiegi społecznego ciała i umożliwił jego przeobrażenie”². Działania obejmowały nie tylko organizację wystaw, ale też wykładów i dyskusji oraz działalność wydawniczą. Terenem działania z kolei miały być istniejące muzea, galerie, szkoły artystyczne, planowane też były sieci, filie i możliwość przeszczepiania rozwiązań. Drugi wyróżnik to stosunek do historii sztuki – przeszłość była ceniona o tyle, o ile mogła stanowić źródło inspiracji dla współczesnych artystów. Wreszcie – trzeci to demokratyczność i inkluzywność – kolekcje obejmowały nie tylko prace uznanych artystów, ale także prace mające znaczenie dla rozwoju lub popularyzacji sztuki.

Chronologicznie najwcześniejsze są Muzea Kultury Artystycznej (1918), sieć muzeów zlokalizowanych w różnych ośrodkach w Rosji, promujących sztukę nowoczesną, gdzie „kultura artystyczna to nic innego jak kultura wynalazku artystycznego”³. Za ich tworzenie odpowiedzialni byli artyści, którzy zostali przeciwstawieni „działaczom

¹ A. Pindera, J. Suchan, *Wstęp* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, s. 1.

² J. Suchan, *Awangardowe muzeum* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 41.

³ D. Szterenberga, *Muzeum Kultury Artystycznej* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 259.

muzealnym” – pracującym w muzeach historykom i teoretykom sztuki.

Działacze muzealni, jakkolwiek bliscy byłiby kręgom artystycznym, nie są – z racji swoich uwarunkowań zawodowych – wystarczająco kompetentni w kwestiach twórczości artystycznej i wychowania artystycznego. Anachroniczny przeżytek – przyjmowanie do muzeów dzieł sztuki współczesnej, wybranych wedle uznania działacza muzealnego – należy zlikwidować. Zadanie nabywania dzieł sztuki współczesnej jest wyłączną kompetencją artystów. [...] Artystę interesują jedynie te dzieła przeszłości, które są w jakimkolwiek stopniu odkrywczym warsztatowo i artystycznie⁴.

Nowy ruch tworzenia muzeów – jak pisał o nim Aleksandr Rodczenko – został przeciwstawiony muzeom historycznym, które „w ustroju kapitalistycznym zastępnym w zdecydowanie statycznych formach”. W jego ujęciu „[h]istoryczne muzeum tego, co minione, ma formę ARCHIWUM; jest to muzeum, które STRZEŻE dzieła, a nie muzeum jako czynnik kulturowy. Tworzy się je, aby obsługiwać etnografa, specjalistę i amatora [...] ostatecznym zadaniem i pragnieniem muzeum historycznego jest posiadać wszystko, nie wdając się w ocenę ani selekcję”. Choć od spisania tych słów minął ponad wiek, nadal są one bliskie argumentom wysuwany przez muzealnych konserwatystów – w szczególności muzeum jako skarbiec vs muzeum publiczności. W przeciwieństwie do nich „[n]owe muzeum powstaje

przede wszystkim w oparciu o dzieła, a nie o autorów. Na pierwszym miejscu stoi produkt wytwórczości. Kryterium wyboru stanowi obecność w dziele ruchu albo wyrazu malarskich osiągnięć z jednej strony, i warsztatu z drugiej”⁵. Wizje poszczególnych przedstawicieli ruchu Muzeum Kultury Artystycznej różniły się między sobą, ale miały ten sam fundament.

Muzea Kultury Artystycznej, jak wskazuje Jarosław Suchan, nigdy nie zdołały wyjść ze stanu prowizoryczności⁶ i pozostały przede wszystkim jako ważna idea stanowiąca inspirację dla kolejnych inicjatyw, m.in. Kabinett der Abstrakten, zaprojektowanego i zrealizowanego przez El Lissitzky’ego w Provinzialmuseum w Hanowerze (1927–1928). Twórca nowatorskich przestrzeni, do których należy też Sala Prounow i sale demonstracyjne w Dreźnie, pisał: „Przestrzeń istnieje dla ludzi – nie ludzie dla przestrzeni. [...] Nie chcemy już, aby przestrzeń była malowaną trumną na nasze żyjące ciała”⁷ [podkr. oryg. – K.J.]. Znamienne, że te słowa nie straciły na aktualności, zwłaszcza jeśli chodzi o architekturę. I druga rzecz: „podczas gdy, przechadzając się wzdłuż ścian zawieszonych obrazami, widz był zazwyczaj wprowadzany w stan pasywności, nasz projekt ma uczynić go aktywnym”⁸. Percepcję dzieł sztuki w przestrzeni

⁵ A. Rodczenko, *O Biurze Muzealnym* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 281.

⁶ J. Suchan, *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 23.

⁷ E. Lissitzky, *Sala Prounow* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 287.

⁸ Idem, *2 sale demonstracyjne* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 291.

⁴ Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 roku [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 253.

determinuje zatem ruch widza – w odpowiedni sposób zaaranżowana przestrzeń, wypełniona elementami stanowiącymi zaprzeczenie neutralności. Sandra Karina Löschke wskazała w swoim artykule, że swoje „sale demonstracyjne” Lissitzky widział jako hybrydę witryny wystawowej i sceny teatralnej⁹. Sala Neoplastyczna (1946) w Pałacu Maurycego Poznańskiego, siedzibie Muzeum Sztuki w Łodzi, jest oczywistym kontynuatorem idei El Lissitzky’ego, a jego rozważania dotyczące ruchu i wrażeń sensorycznych są ciągle aktualne, tak w projektowaniu wystaw, jak i samych muzeów.

Société Anonyme, Inc., powstała w 1920 roku organizacja artystów, stawiająca sobie za cel promowanie sztuki nowoczesnej w Stanach Zjednoczonych, funkcjonowała w kontrze do Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W planach było stworzenie eksperymentalnego muzeum sztuki nowoczesnej łączącego artystyczne środowiska Europy i Ameryki, aby – jak pisze Jennifer R. Gross – „wzbogacić sztukę na obu kontynentach i rozpropagować rozumienie modernizmu jako organicznego, choć estetycznie i geograficznie zróżnicowanego, obszaru ludzkiej kreatywności”, a ten eksperymentalizm „polegał na współpracy z najbardziej wówczas nowatorskimi artystami, pisarzami, poetami, tancerzami i muzykami oraz na wchodzeniu w dialog z ich twórczością”¹⁰.

Na końcu pojawia się grupa „a.r.”, którą Agnieszka Pindera zestawia w swoim artykule z Société Anonyme. Spośród czterech projektów artystów zmierzających do umuzealnienia awangardy w formie muzeum przetrwał tylko ten w Łodzi. W ujęciu Władysława Strzemińskiego muzeum miało stanowić narzędzie podniesienia kultury artystycznej w Polsce, ale też ważne miejsce studiów dla artystów, którzy mogliby się w nim zapoznawać z dotychczasowymi osiągnięciami w sztuce, aby móc tworzyć kolejne innowacje. Działalność grupy „a.r.” nie jest w książce wyczerpująco rekonstruowana i komentowana, bo to zostało przeprowadzone już wcześniej na kartach monumentalnej, dwutomowej monografii muzeum, która ukazała się w 2015 roku, oraz monografii kolekcji wydanej w 2019 roku¹¹.

Trzydziestoletni projekt Muzeum Sztuki w Łodzi, jakim jest *Awangardowe muzeum*, wyrasta z toczonych od lat dyskusji nad awangardowym dziedzictwem instytucji, czego najbardziej eksponowanym przykładem były panele dyskusyjne zorganizowane na otwarcie siedziby ms² *Awangarda w muzeum. Jakie muzeum? Jaka awangarda?* (2008). Projekt *Awangardowe muzeum* świadczy o integralności instytucji, której współczesny

of Modern Art Alfreda H. Barra [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 164.

¹¹ *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015; *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom II*, red. D. Muzyczuk, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015; *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.

⁹ S.K. Löschke, *Pedagogika doznań: sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych* [w:] *Awangardowe muzeum*, op. cit., s. 97.

¹⁰ J.R. Gross, *Podobne, a jednak tak odmienne: muzeum artystów Société Anonyme i Museum*

program wyrasta z tradycji. Dowodzi, w jaki sposób dziedzictwo tego muzeum determinuje dzisiejsze wybory programowe.

Podążę tu za pytaniem postawionym przez redaktorów książki: czy wśród zaprezentowanych w niej idei są takie, które i dziś mogą służyć muzeum za drogowskazy? Odpowiedzi dostarczają wybory programowe samego łódzkiego muzeum. Nowy rozdział, jaki muzeum otworzyło w 2008 roku wraz z rozpoczęciem działalności w postindustrialnym budynku ms² na terenie kompleksu handlowo-rozrywkowego „Manufaktura”, w którym po raz pierwszy kolekcja mogła zostać pokazana w szerokim wyborze na trzech tysiącach metrów kwadratowych przestrzeni, bynajmniej nie oznaczał rozluźnienia i spłycenia poziomu na rzecz ludyczności (którą niektórzy wietrzyli w związku z lokalizacją¹²), a raczej popularyzację, rozumianą w kategoriach docierania z ambitnym komunikatem do szerszych grup odbiorców, a nawet nawiązywanie relacji.

Otwarta w nowym gmachu wystawa kolekcji zerwała z tradycyjną praktyką chronologicznej prezentacji na rzecz

ujęcia problemowego i jednocześnie zakwestionowała pojęcie wystawy stałej. Prezentacja *Kolekcja sztuki XX i XXI w.*, która zainaugurowała rotacyjne odsłony kolekcji, została zbudowana wokół Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” i jej zadaniem była „aktualizacja potencjału, który w zgromadzonych dziełach istnieje. Sprawienie, by dzisiejszy widz, obcując z nimi, mógł wzbogacić swoje rozumienie i odczuwanie otaczającej go dzisiaj – a nie istniejącej niegdyś – rzeczywistości” – pisał w przedmowie do przewodnika po wystawie Jarosław Suchan¹³. Dzieła historyczne zostały zaprezentowane obok prac współczesnych w kontekście czterech pojęciowych triad („ciało, trauma, proteza”, „konstrukcja, utopia, polityczność”, „obiekt, fetysz, fantazmat”, „oko, obraz, rzeczywistość”). Kolejne odsłony kolekcji zostały zaproponowane w podobnym formacie kluczowych haseł i zjawisk po nazwą *Atlas nowoczesności*.

Problemowa narracja, rządząca wystawą wpisującą się w światowy trend, wcale nie stała się w polskim muzealnictwie zasadą. Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie (wystawa kolekcji otwarta w 2011 roku) swoją prezentację kolekcji odświeża przynajmniej dwa razy w roku i często są to tematyczne odsłony, jednak brakuje tu obecnej w Łodzi badawczej i krytycznej podbudowy. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, które rozpoczęło działalność programową w tym samym roku co ms², dopiero buduje siedzibę, w której

¹² Dyrektor Jarosław Suchan jeszcze przed otwarciem ms² wielokrotnie mierzył się z pytaniami dziennikarzy o komercyjne sąsiedztwo i wyjaśniał, że nie musi ono wpływać na obniżenie poziomu i determinować programu muzeum. Zob. K. Kowalewicz, *ms², czyli sztuka spotęgowana*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Gazeta Wyborcza – Muzeum Sztuki”, dodatek do „Gazety Wyborczej – Łódź”, 14.11.2008, s. 2; A. Zgierska, *Czy sztuka może przenieść się do Manufaktury*, „Gazeta Polska”, 11.02.2007; M. Andino Velez, T. Fudala, *Trzy przestrzenie Muzeum Sztuki*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Muzeum” 2008, nr 1, s. 5.

¹³ J. Suchan [Przedmowa], *Kolekcja sztuki XX i XXI w.*, red. L. Karczewski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009, s. 3.

będzie mogło stale prezentować kolekcję. Otwarty w 2016 roku Pawilon Czterech Kopuł – oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu prezentujący kolekcję sztuki polskiej drugiej połowy XX i XXI wieku – postawił na chronologiczne ujęcie rozwoju sztuki. Także w dwóch największych muzeach, niesprofilowanych na sztukę nowoczesną i współczesną, ale prezentujących ją na stałych wystawach – Muzeum Narodowym w Warszawie i Muzeum Narodowym w Krakowie – zastosowano układ chronologiczny. Warto przypomnieć tu rozważania dotyczące Muzeów Kultury Artystycznej, przeciwstawiające nowe muzeum, oparte na dziełach wnoszących coś nowego do rozwoju sztuki, muzeum historycznym, będącym rodzajem archiwum. Problemowe ujęcie wystawy zdaje się czerpać z tego awangardowego fundamentu, zmusza do poszukiwania sensów i odkrywa nowe, podczas gdy przedstawienie historycznej ciągłości jest odwzorowaniem dziejów.

Sposób prezentacji zbiorów to tylko jeden z przejawów kontynuacji awangardowej tradycji i bycia w awangardzie. Nie mniej dobitnie świadczą o tym programy edukacyjne i publiczne, wytyczające w polskim muzealnictwie nowe tory. Edukacja, choć jest jedną z podstawowych funkcji muzeów ujętych w definicji¹⁴, dopiero od niedawna zaczyna

zyskiwać na znaczeniu¹⁵. Prestiż zawodu edukatora nadal jest jednak niższy od rangi kustosa czy kuratora w strukturze muzeum. Propozycje Muzeum Sztuki w Łodzi ukazujące edukatora w roli pełnoprawnego kuratora działań programowych silnie przełamały ten stan rzeczy.

Kilka miesięcy po rozpoczęciu działalności w nowej siedzibie, jako druga z kolei propozycja programowa w przestrzeni wystaw zmiennych, otwarta została antywystawa *ms³ Re:akcja* – pusta sala, jedynie odmalowana po poprzedniej prezentacji, w której publiczność była zachęcana nie do kontemplowania sztuki, ale do twórczego działania. Zamiast dzieł sztuki w sali czekały wałki, farba emulsyjna, kamery do kręcenia artystycznych wideo, *black boxy* do ich wyświetlenia, miejsce do redagowania wystawowego tygodnika oraz możliwość wprowadzenia w przestrzeń wystawy własnych narzędzi, przyborów, obiektów i działań. Miejsce, czas i format tego projektu miały się stać drogowskazem dla działalności programowej muzeum – otwartości na eksperyment i odwagi, a także nobilitacją działań z publicznością, bo projekt prowadził dział edukacji. *ms³ Re:akcja* była platformą do działania, miejscem spotkań i negocjacji oraz testem – sprawdzeniem, czego chce i oczekuje publiczność, na co publiczność jest otwarta, a jednocześnie, na co rzeczywiście otwarte jest muzeum.

¹⁴ Zgodnie z obowiązującą definicją muzeum, przyjętą przez Międzynarodową Radę Muzeów w 2007 roku: „Muzeum jest stałą, niedochodową instytucją działającą na rzecz społeczeństwa i jego rozwoju, dostępną publicznie. Muzeum nabywa, konserwuje, prowadzi badania, informuje i wystawia materialne i niematerialne dziedzictwo ludzkości i środowiska w celu edukacji, nauki i przyjemności”. Polskie tłumacze-

nie za: D. Folga-Januszewska, *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61, s. 36.

¹⁵ Kluczową rolę emancypacyjną dla edukatorek i edukatorów muzealnych odegrało założone w 2006 roku Forum Edukatorów Muzealnych.

Pracownicy działu edukacji byli niestrudżonymi obserwatorami tego, co i jak dzieje się w tak zaaranżowanej sytuacji. Nie cenzurowali, lecz obserwowali, jak robią to inni, przemalowując i zamalowując to, co powstało wcześniej, aby ze ścian znikły sprośne komunikaty lub by zrobić miejsce dla własnej pracy. Kierujący działem edukacji dr Leszek Karczewski komentował: „[t]o było wcielenie dekonstruktywistycznej teorii, że interpretacje wybierają się same. Mocniejsze interpretacje, czym muzeum powinno być i co pokazywać, wypierały te słabsze”. Wskazał też, że muzeum stało się przestrzenią nieskrępowanej wolności, niekoniecznie w granicach sztuki:

Były przynajmniej dwie imprezy urodzinowe z zamawianiem pizzy do muzeum i słuchaniem Boba Marleya na *boomboxie*. Przy tej okazji nastolatki pozakładały kombinезony robotników, którzy malują sufity. Uznali, że jest to rodzaj świetlicy. Czemu nie? Odbyła się jakaś akcja klubu młodzieżowego, świetlica salezjańska przychodziła z dziećmi, jedna artystka trudniąca się ceramiką artystyczną przeniosła swoją pracownię do muzeum, bo po co ma siedzieć sama w domu, jak może z ludźmi. Więc wydarzały się tam dziwaczne i zupełnie bezprecedensowe rzeczy¹⁶.

Jeśli spojrzeć na awangardę w znaczeniu działań nowatorskich i niekonwencjonalnych, to projekt *ms³ Re:akcja* był awangardowy. Była to propozycja programowa, wystawa wyłamująca się

z konwencji. Miała do spełnienia konkretne zadanie – być manifestacją otwartości i zbadać oczekiwania publiczności, ale nie tylko puściła oko do awangardowej tradycji muzeum, także weszła z nią w dialog. Jarosław Suchan wskazał, że celem było:

Poznanie sąsiadów. Poznanie ich wyobrażeń na temat tego, czym my się powinniśmy zajmować jako muzeum sztuki nowoczesnej. Stworzenie sytuacji zapraszającej, pokazanie, że jesteśmy otwarci na każdą publiczność i zasygnalizowanie, że chcemy różnić się od tradycyjnego muzeum. Że nie jesteśmy świątynią, do której wchodzi się z nabożną czcią i przyjmuje prawdy objawione przez kustosza, tylko miejscem otwartym, otwartym również na dialog. Chcieliśmy zaznaczyć, że to nie jest muzeum, w którym prawo głosu przysługuje tylko nam, kustoszom – strażnikom „prawdziwej” wiedzy – a reszta ma tylko słuchać. Tutaj sytuacja została odwrócona. My słuchaliśmy, a głos należał do publiczności. To był, myślę, bardzo mocny *statement* ze strony instytucji – na temat tego, jak sobie wyobraża relację ze swoim społecznym otoczeniem¹⁷.

Ten *statement* na okoliczność otwarcia nowego gmachu nie był pustosłowiem i zasygnalizowana metoda pracy, zwrócona w stronę publiczności i daleka od konwencjonalnych działań, nieprzerwanie towarzyszy muzeum. Najbardziej awangardowe działania wprowadza w czyn dział edukacji, choć jego nazwa może być myląca, bo wiele realizowanych programów wykracza poza ramy edukacji i ma charakter edukacyjny w takim rozumieniu, w jakim edukacyjna jest każda wystawa czy publikacja.

¹⁶ *Atlas muzealnej partycypacji, ms³ Re:akcja. Z dr. Leszkiem Karczewskim, kierownikiem Działu Edukacji, rozmawia Katarzyna Jagodzińska, 9.12.2020, <https://muzeumpartycypacyjne.pl/2021/01/03/ms3-reakcja/> (dostęp: 27.04.2021).*

¹⁷ Wywiad z Jarosławem Suchanem, dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi, zrealizowany 30 stycznia 2019 roku.

Przykładem niech będzie klub młodzieżowy ms17, utworzony w muzeum w 2017 roku jako pokłosie międzynarodowego projektu *Translocal: Museum as Toolbox*, realizowanego w latach 2015–2017. Projekt stawiał pytania o muzeum przyszłości, funkcję, formę i sens istnienia muzeum w ogóle, był też próbą spojrzenia na potencjał kolekcji pod kątem poszukiwania nowych rodzajów komunikacji z widzem. W ramach projektu powstała wystawa *FIND ART*, której kuratorami zostali nastoletni uczestnicy. Grupa, która zawiązała się w celu realizacji tego projektu, wyraziła wolę kontynuacji pracy i weszła w skład muzealnego klubu. Należą do niego uczniowie liceów w wieku około siedemnastu lat, którzy spotykają się w muzeum regularnie raz w tygodniu¹⁸ i wspólnie pracują nad wybranymi przez siebie projektami – akcjami towarzyszącymi wystawom, ale też okazjonalnie są angażowani do konsultowania programu muzeum.

Muzeum Sztuki w Łodzi było bodaj pierwszym dużym muzeum w Polsce, które zdecydowało się sięgnąć po partycypacyjne praktyki i uczynić z nich ważny element programu. Przekłamanie byłoby stwierdzenie, że taka formuła pracy z publicznością zdominowała filozofię muzeum, jednak jest to rys wyraźnie widoczny. Dlaczego? Być może kluczowa jest tu lokalizacja. W Łodzi wolno więcej? Strzeмиński czynił starania o zbudowanie kolekcji i mieszczącego ją muzeum w Warszawie, jednak dopiero w Łodzi udało się zrealizować ten pomysł.

Współcześnie wiele muzeów w Warszawie podejmuje otwartą, angażującą i włączającą formułę pracy z publicznością, jednak raczej jako margines swojego zainteresowania, są to bardziej pojedyncze projekty niż filozofia. Wiele pomysłów i narzędzi zostało wypracowanych w Laboratorium Edukacji Twórczej, działającym przy Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w latach 1990–2016, jednak to inny typ instytucji. Format centrum, galerii czy instytutu sztuki ma inny ciężar gatunkowy od muzeum, nawet jeśli typ realizowanych działań jest podobny. Muzealna szata wraz z kontekstem kolekcji i dorobku instytucji nadaje im innego znaczenia. Zatem Łódź wydaje się być przestrzenią do eksperymentowania. Ze swoim poprzemysłowym rodowodem stała się nie tylko ogniskiem artystycznej awangardy, ale też tradycji filmowych, a od drugiej dekady XXI wieku buduje swój kapitał na przemysłach kreatywnych oraz rewitalizacji architektonicznego dziedzictwa ery masowej produkcji tekstylnej i jego adaptacji do nowych funkcji.

Wprowadzony przeze mnie kontekst partycypacji łączy się bezpośrednio z kwestią autorytetu i władzy. Kto w muzeum dzierży władzę? Na ile przestrzeń muzeum może być demokratyczna i do jakiego stopnia musi pozostać autorytarna? A dalej – czemu i komu służą muzea? To dyskusje, które na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat elektryzują środowisko muzealników, historyków i krytyków sztuki.

Muzeum powstało jako instytucja autorytarna, której głównym celem jest ochrona eksponatów, wytwarzanie i przekazywanie wiedzy eksperckiej zamkniętej w jej murach. Od początku istnienia

¹⁸ Działalność klubu przerwała na początku 2020 roku pandemia – muzeum nie zdecydowało się na kontynuację pracy w systemie *on-line*.

muzeum publicznego, czyli od okresu oświecenia, cieszy się ono wysokim stopniem wiarygodności jako istotny element polityki państwa w sferze kultury, oświaty i stosunków społecznych. Awangardowe projekty artystów przechylały szalę autorytetu na ich stronę. Od czasu tzw. nowej muzeologii, czyli od lat 60. XX wieku akcent coraz wyraźniej przesuwa się w stronę publiczności, choć jest to proces powolny, na szeroką skalę dyskutowany dopiero na przestrzeni minionych piętnastu lat. Jednak autorytet muzeum nigdy nie został przełamany, co znamienne pokazuje dyskusja nad autorytetem i władzą kuratora – w artykułach i książkach¹⁹ oraz w projektach artystycznych²⁰ i wystawienniczych²¹.

Książka *Awangardowe muzeum* otwiera także szereg innych wątków. Sandra Karina Löschke w swoim tekście o Lissitzkym wskazała, że w jego projektach „chodzi o równowagę pomiędzy pragnieniem rozrywki i satysfakcji sensorycznej z jednej a edukacją i misją krzewienia kultury z drugiej strony”²², odnosząc się tym samym do współcześnie powstających muzeów, gdzie w pewnym momencie dominujące stało się dążenie do spektakularnej architektury oraz

nastawienie na przeżycie i przygodę. Na tym zasadzał się *boom* muzealny obserwowany od lat 90. XX wieku, dla którego kluczowym punktem odniesienia było Muzeum Guggenheima w Bilbao (otwarte w 1997 roku). Forma gmachu Franka Gehry’ego silnie zadziałała na wyobraźnię inwestorów i architektów także w Polsce, gdzie przy okazji niemal wszystkich muzealnych inwestycji realizowanych w nowym wieku padały odwołania do efektu Bilbao²³.

Czy idee awangardowych projektów muzealnych wytrzymały próbę czasu? Tak i nie. Wytrzymały w Łodzi i publikacja *Awangardowe muzeum* pozwala na tę kwestię spojrzeć w szerokim kontekście. A po lekturze należy ustawić ją na półce obok innych kanonicznych książek polskiej muzeologii, gdzie stoi już wydana przed sześcioma laty dwutomowa monografia Muzeum Sztuki w Łodzi.

Bibliografia

Andino Velez M., Fudala T., *Trzy przestrzenie Muzeum Sztuki*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Muzeum” 2008, nr 1.

Atlas muzealnej partycypacji, ms³ Re:akcja. Z dr. Leszkiem Karczewskim, kierownikiem Działu Edukacji, rozmawia Katarzyna Jagodzińska, 9.12.2020, <https://muzeumpartycypacyjne.pl/2021/01/03/ms3-reakcja/> (dostęp: 27.04. 2021).

Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919

¹⁹ Zob. np.: *Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

²⁰ Zob. np.: wideo Grupy Azorro *Portret z kuratorem*, 2002; projekt Martyny Tomaszewskiej *Kuratorzy*, 2019.

²¹ Zob. np.: wystawa *Moc muzeum* w Muzeum Narodowym w Krakowie, 2019, stworzona przez zespół kuratorski w składzie: Anna Grzełak, Dorota Jędruch, Danuta Macheta, Katarzyna Mrugała, Filip Skowron, Joanna Zaguła.

²² S.K. Löschke, *Pedagogika doznań...*, op. cit., s. 106.

²³ Zob. K. Jagodzińska, *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015.

- roku [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Folga-Januszewska D., *Dzieje pojęcia muzeum i problemy współczesne – wprowadzenie do dyskusji nad nową definicją muzeum ICOM*, „Muzealnictwo” 2020, nr 61.
- Gross J.R., *Podobne, a jednak tak odmienne: muzeum artystów Société Anonyme i Museum of Modern Art Alfreda H. Barra* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Jagodzińska K., *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015.
- Kowalewicz K., *ms², czyli sztuka spotęgowana*, rozmowa z Jarosławem Suchanem, „Gazeta Wyborcza – Muzeum Sztuki”, dodatek do „Gazety Wyborczej – Łódź”, 14.11.2008.
- Lissitzky E., *2 sale demonstracyjne* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Lissitzky E., *Sala Prounów* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Löschke S.K., *Pedagogika doznań: sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom II*, red. D. Muzyczuk, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2015.
- Pindera A., Suchan J., *Wstęp* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Rodczenko A., *O Biurze Muzealnym* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Suchan J., *Awangardowe muzeum* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Suchan J. [Przedmowa], *Kolekcja sztuki XX i XXI w.*, red. L. Karczewski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2009.
- Szterenberga D., *Muzeum Kultury Artystycznej* [w:] *Awangardowe muzeum*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020.
- Zawód: kurator*, red. M. Kosińska, K. Sikorska, A. Czaban, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2014.
- Zgierska A., *Czy sztuka może przenieść się do Manufaktury*, „Gazeta Polska”, 11.02.2007.