

jednoczyła potrzeba ich tworzenia. Wreszcie, o czym nie należy zapominać, gdy zachodnie społeczeństwa cieszyły się wolnością słowa, co prawda naruszaną niekiedy przez tamtejsze aparaty władzy, w państwie polskim życie społeczne było poddane daleko idącej kontroli, obowiązywała cenzura prewencyjna, a publiczne przeciwstawianie się oficjalnej ideologii groziło poważnymi konsekwencjami – co w istotny sposób ograniczało możliwość nadania procesowi otwierania muzeum prawdziwie emancypacyjnego charakteru.

Tak zarysowane tendencje, nie do końca, jak widać, współbieżne, a w kilku momentach zbieżące w przeciwnych kierunkach, określały warunki możliwości, w jakich formował się muzealny projekt Stanisławskiego, skutkując korektą wyjściowego wzorca. Najistotniejsza z modyfikacji łączyła się z niewyartykułowaną, ale faktyczną akceptacją modernistycznego pola sztuki (w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Bourdieu), które to pole koncepcja otwartego muzeum na różne sposoby rozsadzała – kwestionując autonomię praktyki artystycznej i bezinteresowność przeżycia estetycznego, znosząc podział między sztuką a działalnością społeczną, demokratyzując proces nadawania dziełu znaczeń, a także aktywizując i upodmiotowiając odbiorcę. Projekt Stanisławskiego nie tyle odrzucał elementy wzorca, które posiadały ów ekspozywny potencjał, ile modyfikował ich działanie tak, by służyły nie rozsadzaniu a uwspółcześnieniu pola. To zaś miało polegać przede wszystkim na jego otwarciu na masowego odbiorcę (zneutralizowaniu funkcji sztuki jako reproduktora społecznych dystynkcji), dywersyfikacji polegającej na wprowadzeniu doń nowych punktów orientacyjnych – marginalizowanych do tej pory twórców i peryferyjnych historyczno-artystycznych narracji – i wreszcie, na aktualizacji eksperymentalnego etosu awangardy. Stanisławski, nawiązując twórczy dialog z ideami, które mogły prowadzić do przekroczenia granic nowoczesnego rozumienia sztuki i instytucji muzeum, równocześnie pozostawał wierny Strzemińskiemu, awangardowemu modernistom, który przeciwstawiał się „zniesieniu sztuki w praktyce życiowej” i zamiast niszczyć muzea, utworzył własne, wierząc, że społeczna misja tej instytucji jeszcze się nie wyczerpała¹¹⁶.

¹¹⁶Odwołuję się tu, oczywiście, do kluczowej tezy Petera Bürgera, podług której awangardę, w przeciwieństwie do modernizmu, charakteryzowało nie tyle formalne eksperymentatorstwo, ile nade wszystko dążenie do zniesienia (w sensie heglowskiego *Aufhebung*) sztuki w praktyce życiowej, czyli całkowitego przeobrażenia rzeczywistości pozaartystycznej wedle reguł awangardowej utopii, zob. P. BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, tłum. M. Shaw, Manchester (UK) – Minneapolis (USA) 1984, s. 47–54. Przykład Strzemińskiego, a można by tu przywołać wielu innych przedstawicieli radykalnej sztuki, dowodzi, że relacja między autonomią a heteronomią praktyki artystycznej, a co za tym idzie między awangardą a modernizmem, była dużo bardziej złożona.

SUMMARY

Jarosław Suchan

OPEN AND CRITICAL. THE MUSEUM OF RYSZARD STANISŁAWSKI

The fact of the the ‘a.r.’ group’s entrusting the International Collection of Contemporary Art to the J. and K. Bartoszewicz city Museum of History and Art, currently known as the Muzeum Sztuki in Łódź, counts among the most important events in the history of Polish twentieth-century museology. It was also an event that changed the history of the Łódź museum for ever, as it forced its successive directors not only to take stance on this avant-garde legacy but also to face the challenge this legacy posed for the traditional concept of the museum as an institution. Ryszard Stanisławski, who had stood at the head of the Muzeum Sztuki in Łódź from 1966 to 1991, made the bequest of the ‘a.r.’ group the central point of reference of his own theoretical vision, trying to convey the principles underlying the avant-garde politics of this legacy into a new artistic and social reality. In order to do that, he undertook the task of making it compatible with the museological ideas of his time, which resulted in his formulation of two proposals, of the ‘open museum’ and of the ‘museum as a critical instrument’. Each of this proposals evolved within a triangle delimited by the institution’s own history, the state policy towards museums and the contemporary museological debates. The present paper is an attempt at unravelling this tangle of ideas.

Chapter One presents various incarnations of the idea of the open museum realised by museum reformers in the 1960s. It looks back on the work of such figures – currently almost non-existent in the museological discourse – as: Willem Sandberg and Eduard de Wilde, directors of the Stedelijk Museum in Amsterdam, Pierre Gaudibert, who created the experimental A.R.C. section at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Pontus Hultén, the creator and director of the Moderna Museet in Stockholm and the Centre Pompidou in Paris and, finally, Jean Leering, director of Van Abbemuseum in Eindhoven. This part demonstrates also a relationship between the idea of the open museum and a differentiation between museum as a temple and museum as a forum, formulated by Gaudibert and developed by Duncan F. Cameron, director of the Brooklyn Museum in New York.

Chapter Two uses the above outline as a background for presenting the museological thought of Stanisławski, which has been reconstructed on the basis of his few texts and such museum’s undertakings as ‘Akcja Warsztat’ [‘Workshop Action’] (1973) – a radical experiment in display and performance strategy, conducted by the new media group Workshop of the Film Form – or the ‘Sunday in the Museum’, a periodical educational and promotional event that intentionally broke up with museal elitism and opened up for the culture of the people. I have devoted special attention to examining documents related to the

planned construction of a new seat of the Łódź museum, in keeping with Stanisławski's conviction that only such a new seat would provide appropriate conditions for fulfilling the idea of the open museum.

The meanings that Stanisławski ascribed to this idea changed over time, having been influenced by both the evolution of his interests and the developments in the field of art and museological thought. These changes resulted in a shift from making the museum socially open – to the needs of the broad masses – towards turning the museum into a tool of smashing hierarchies and canons established by the art market and westernised art history. This evolution brought Stanisławski at the end of the 1970s to formulating a concept of the 'museum as a critical instrument'. Chapter Three deciphers various meanings of his concept, referring it, on the one hand, to assessing value as a procedure inherent to the idea of a museum of modern art, and on the other hand, to postmodern criticism which questions modernist narrations of art.

In the conclusion, I have tried to demonstrate that the circumstances in which Stanisławski's museum project was developed inevitably resulted in a need to amend the initial model of the open museum. The most important of the modifications he had made was at the same related to his unarticulated but actually existing acceptance of the modernist field of art, a field that would be blown up by the concept of the open museum in various ways: by questioning the autonomy of artistic practice and the selflessness of artistic experience, and by removing a distinction between art and social work, by democratising the process of imbuing an artwork with meaning and by activating and empowering the viewer.