

MAŁGORZATA ANNA JĘDRZEJCZYK
Berlin

RECENZJA

MUZEA DLA AWANGARDY RECENZJA WYSTAWY I PUBLIKACJI AWANGARDOWE MUZEUM

MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, 15.10.2021–01.05.2022
AWANGARDOWE MUZEUM, RED. A. PINDERA, J. SUCHAN,
MUZEUM SZTUKI W ŁODZI, ŁÓDŹ 2020

„Historia wszystkich muzeów europejskich dowodzi, że sfera działalności historyków i teoretyków sztuki, w praktyce pracujących w muzeach (działaczy muzealnych), nie pokrywa się ze sferą twórczej działalności artystycznej (artystów) [...]. Specjalizacja zawodowa muzealnika polega na zachowaniu tego, co zostało stworzone; artysta natomiast chce w miejsce starego lub też na starym tworzyć nowe. [...] 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. Metodą historyczno-naukowego przeglądania zabytków nie da się osiągnąć owocnych rezultatów w sferze wychowania artystycznego.” – tymi słowami członkowie Oddziału Sztuk Pięknych Ludowego Komisarjatu Oświaty Rosyjskiej (IZO Narkompros) odnieśli się podczas odbywającej się zimą 1919 roku w Piotrogradzie konferencji do potrzeby powołania instytucji muzealnej nowego typu¹. Kryjące się za tą deklaracją zamierzenie zakładało stworzenie placówki, w której to artyści ustaliliby kryteria i dokonywali wyboru współczesnych dzieł nabywanych do kolekcji i to oni posiadaliby decydujący głos w kwestii upowszechniania „kultury artystycznej”. Jak pokazały badania poświęcone sztuce pierwszych dekad

XX wieku, owa podjęta w kręgu wschodnioeuropejskiej awangardy inicjatywa nie była odosobnioną propozycją. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku również w innych zakątkach świata: Nowym Jorku, Hanowerze czy Łodzi snuto plany organizowania miejsc dla kolekcjonowania i popularyzowania sztuki, w ramach których kluczowe kompetencje miałyby zostać oddane w ręce artystów. Właśnie temu wciąż słabo rozpoznanemu fenomenowi z zakresu historii muzealnictwa i dziejów sztuki XX wieku została poświęcona wystawa *Awangardowe muzeum* oraz powiązana z nią i nosząca taki sam tytuł publikacja [il. 1]. Ekspozycja oraz książka zostały opracowane przez Łódzkie Muzeum Sztuki – instytucję w szczególnie sposób związaną z historią autoinstytucjonalizacji awangardy i wyrosłą z pytań o społeczną rolę sztuki i o misję muzeum. Jak się okazuje, pytań istotnych nie tylko w odniesieniu do historii sztuki XX wieku, ale nie mniej ważkich współcześnie, w dobie wyraźnego przebudowywania założeń programowych części wiodących placówek muzealnych w Polsce.

Muzeum Sztuki w Łodzi od lat zajmuje się badaniem i upowszechnianiem dziedzictwa polskiej międzywojennej awangardy. W ostatnich kilkunastu latach instytucja pod kierownictwem Jarosława Suchana konsekwentnie pogłębiała i uzupełniała studia nad tym zagadnieniem, przyglądając się temu zjawisku także w kontekście międzynarodowym oraz przez pryzmat pytań i działań istotnych dla współczesnego dyskursu artystycznego i praktyki twórczej. Tym razem Muzeum dokonało niejako autoreferencyjnego zwrotu ku swoim początkom, analizując dzieje i specyfikę Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r”, która to inicjatywa dała impuls do powstania placówki, jaką obecnie jest Muzeum Sztuki w Łodzi. Na wystawie *Awangardowe muzeum* fenomen powstania łódzkiej kolekcji sztuki nowoczesnej został zestawiony przez kuratorów,

¹ Deklaracja Oddziału Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 r., tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum. Muzei Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*, red. A. Pindera, J. Suchan, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, s. 253.





1. Publikacja *Awangardowe muzeum. Muzei Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*. Fot. Monika Augustyniak-Dumała. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Agnieszkę Pinderę i Jarosława Suchana, z trzema innymi przedsięwzięciami muzealniczo-wystawienniczymi okresu pomiędzy I a II wojną światową: siecią Muzeów Kultury Artystycznej, Société Anonyme Inc.: Museum of Modern Art oraz Kabinett der Abstrakten. Mimo wyraźnych różnic między nimi – w sposobie działania i finansowania, zakresie działalności, realiach społeczno-politycznych, w których się narodziły czy choćby sytuacji materialnej i pozycji zawodowej ich pomysłodawców, zjawiska te spaja idea oddania w ręce artystów kompetencji dotyczących kolekcjonowania i eksponowania sztuki oraz sprzeciw wobec dotychczasowego sposobu funkcjonowania instytucji muzeum. To, co połączyło radykalnych artystów działających w porewolucyjnej Rosji, USA, Niemczech i Polsce, to dążenia do stworzenia nowego typu placówki: skupionej nie tyle na utrwalaniu i celebrowaniu przeszłości, co będącej laboratorium nowej sztuki.

Jednak – jak zauważył w swoim esejie otwierającym publikację Jarosław Suchan – awangarda i muzeum to wydawałoby się połączenie niemożliwe². Mając w pamięci Malewiczowskie nawoływanie do rozprawienia się z tym, co stare³, przywołując formułowane przez Rodczenkę su-

rowe oceny pod adresem muzeów jako konserwujących przeszłość i petryfikujących żywą sztukę archiwów⁴ czy czytając postulatory Osipa Brika, by dotychczasowe muzea zostały przekształcone w placówki badawcze, a aktualna działalność twórcza została całkowicie wyprowadzona poza muzealne mury⁵ – historia takiego związku wydaje się być naznaczona wieloma trudnościami i zakrętami. Narrację tę podbudowuje ponadto utrwalone w badaniach nad awangardą pojmowanie tejże jako wyróżniającej się radykalnym odcięciem się od przeszłości w imię zakotwiczenia w „tu i teraz” oraz wyraźnego wychylenia w przyszłość, kiedy to sztuka roztopi się w życiu i stanie się narzędziem przekształcania codzienności. Jednak ekspozycja i książka *Awangardowe muzeum* pokazują, że dotychczas nakreślany obraz stosunku awangardzistów do instytucji muzeum jest nie dość pogłębiony i zasługuje na poświęcenie mu więcej miejsca w badaniach nad sztuką XX stulecia.

Wystawa oraz publikacja *Awangardowe muzeum* przybliżają sposób, w jaki tacy artyści jak Man Ray, Aleksandr Rodczenko, El Lissitzky czy Władysław Strzemiński konfrontowali się na poziomie teoretycznym oraz

² J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 19 (jak w przyp. 1).

³ K. MALEWICZ, *Nasze zadania. Oś koloru i bryły*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 266–267 (jak w przyp. 1).

⁴ A. RODCZENKO, *O Biurze Muzealnym*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 281 (jak w przyp. 1).

⁵ O. BRIK, *The Museum and the Proletarian Culture*, [w:] *Avant-Garde Museology*, red. A. Zhilyaev, New York 2015, s. 290–292.



2. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum*, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

praktycznym z ideą muzeum i jak wyobrażali sobie możliwą przyszłość tego typu instytucji. Autorzy wystawy i esejów krytycznych starali się w swoich badaniach wydobyć specyfikę awangardowych muzeów jako nowego typu placówek: wyłamujących się z istniejącego systemu instytucjonalnego (np. na poziomie kolekcjonowania, dystrybucji i upowszechniania sztuki, w czym przede wszystkim mieli uczestniczyć praktycy sztuki), odrzucających balast przeszłości (charakteryzujący według awangardowych postulatów zawodową historię sztuki) na rzecz skupienia na sztuce aktualnej i ekspozycji jej związków z życiem współczesnym, odznaczających się inkluzywnością i zakwestionowaniem hierarchii oraz kanonów narzuconych przez historię sztuki, krytykę artystyczną i uwarunkowania rynkowe. Łódzka wystawa i zawarte w publikacji teksty przybliżają owe tworzone w kręgach artystów i artystek nowoczesnych modele alternatywnego sposobu myślenia o funkcjonowaniu i istocie placówek muzealnych. Najstarsza z punktu widzenia chronologii prezentowana na wystawie propozycja odnosi się do Muzeów Kultury Artystycznej, czyli sieci instytucji mających podnosić poziom „artystycznej kultury”, tj. postawy wspierającej rozwój aktualnej twórczości w kierunku działalności przenikającej do życia i przemysłu oraz upowszechniania sztuki wśród różnych grup społecznych. Historia tej inicjatywy jest naznaczona zwrotami i tąpnięciami. a jej idea wykuwała się na drodze licznych debat prowadzonych m.in.

w środowisku IZO Narkompros [Oddział Sztuk Pięknych Ludowego Komisariatu Oświaty] i ścierania się odmiennych wizji. I choć, co prawda, udało się zorganizować ponad trzydzieści tego typu placówek w różnych ośrodkach porewolucyjnej Rosji, to ich żywot był krótki i naznaczony licznymi trudnościami organizacyjno-finansowymi⁶. Napięcia, które towarzyszyły wykuwaniu się tej wizji, a także jej kontekst społeczno-polityczny uchwyciły Maria Gough oraz Masha Chlenova. Badaczki w swoich tekstach ukazały istotność zagadnienia Muzeów Kultury Artystycznej dla porewolucyjnego projektu przebudowy instytucji sztuki i edukacji artystycznej oraz roli artystów w reformie życia kulturalnego na terenie ówczesnej Rosji Sowieckiej. Gough skupiła się w swoim eseju przede wszystkim na wyeksponowaniu różnic pomiędzy dwiema skrajnymi i wiodącymi około 1919–1920 roku koncepcjami odnoszącymi się do misji i sposobu funkcjonowania Muzeów Kultury Artystycznej: na jednym krańcu stawiając propozycję Wassiliego Kandinskiego, zaś na przeciwległym końcu model wyznaczany przez postawę Aleksandra Rodczenki. Dla pierwszego owe placówki miałyby funkcjonować jako sieć Muzeów Kultury Malarskiej poświęconych logice przekształceń form i „rozwoju” sztuki (tj. np. przeobrażeń w zakresie technik artystycznych czy kompozycji malarskiej pod kątem faktury, zestawień kolorystycznych

⁶ J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 23 (jak w przyp. 2).



3. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum*, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

czy relacji brył i płaszczyzn) na przestrzeni epok i w odniesieniu do twórczości różnych krajów. Kandinsky akcentował także konieczność powiązania aktualnej twórczości z poszukiwaniami i przeobrażeniami charakteryzującymi wybraną sztukę okresów wcześniejszych⁷. Rodczenko natomiast w owych nowych muzeach upatrywał laboratoriów „żywych form”, mających gromadzić przykłady twórczości autorstwa wyłącznie artystów żyjących (przy czym decyzje odnośnie do nabytków miały być poddyktowane nie dorobkiem czy pozycją zawodową artysty, ale wartością twórczą samego dzieła). Z „archiwum” dzieł o wartości historycznej muzea, w ujęciu Rodczenki, miały zostać przekształcone w pracownie rozwijania nowych koncepcji artystycznych i technik twórczych, nie tyle kształtujące w publiczności „wyrafinowane smakoszostwo” [A. Rodczenko], co dostarczające materiału naukowo-specjalistycznego w celu rozwoju formy artystycznej i potęgowania jej wynalazczego potencjału⁸. Jak podkreśliła w swoim esej Masha Chlenova, już w 1918 roku, czyli na rok przed oficjalnym powołaniem do życia

sieci Muzeów Kultury Artystycznej, Vladimir Tatlin i Sofia Dymyszcz-Tołstoj w szkicu programowym poświęconym działalności muzeów apelowali, by powiązać funkcjonowanie tego typu placówek z aktualną produkcją artystyczną⁹. Obrazu toczących się w porewolucyjnej Rosji dyskusji dopełnia opisana przez Chlenową propozycja Kazimierza Malewicza, dla którego instytucje muzealne miały stać się skarbnicami wiedzy na temat przeobrażeń formy i ewolucji widzenia. Jak zauważa autorka, jest to koncepcja bliska również Władysławowi Strzemińskiemu, który sytuuje się w owym nurcie pojmowania sztuki bezprzedmiotowej, w szczególności konstruktywizmu i suprematyzmu, jako zaawansowanego stadium w ramach ewolucji systemów artystycznych¹⁰.

W czasie, gdy w kręgu radzieckiego konstruktywizmu pracowano nad zorganizowaniem sieci Muzeów Kultury Artystycznej, w Nowym Jorku rodziło się Société Anonyme Inc. [il. 2]. Za powołaniem tej organizacji stali Man Ray, Marcel Duchamp oraz Katherine Dreyer. Choć była to inicjatywa prywatna o dość ograniczonych, także pod względem finansowym, możliwościach, to pomysłodawcy myśleli o tym przedsięwzięciu jako o załączku przyszłego

⁷ W. KANDINSKY, *Muzeum Kultury Malarskiej*, tłum. M. Buchalik, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 271–277 (jak w przyp. 1).

⁸ Rodczenko był orędownikiem idei utworzenia Muzeum Techniki Eksperymentalnej. Por. A. RODCZENKO, *O Biurze Muzealnym*, s. 218–283 (jak w przyp. 4). Zob. też J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 22 (jak w przyp. 2).

⁹ M. CHLENOVA, *Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński*, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 76 (jak w przyp. 1).

¹⁰ Ibidem, s. 75, 86–87.



4. Reprodukcyjne *Kompozycji abstrakcyjnej* (ok. 1924–1926) Katarzyny Kobro oraz *Kompozycji* (1930) Sophie Tauber-Arp – dzieł należących do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”. Wnętrze publikacji *Awangardowe muzeum. Muzei Hudožestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*. Fot. Monika Augustyniak-Dumała. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

Museum of Modern Art. Société Anonyme miało zajmować się kolekcjonowaniem i popularyzowaniem dorobku współczesnych amerykańskich i europejskich modernistów, a kluczową rolę, podobnie jak w sieci Muzeów Kultury Artystycznej, odgrywać mieli tam nie krytycy, muzealnicy czy historycy sztuki, ale artyści. Naczelna zasada funkcjonowania tej (para)instytucji zakładała odcięcie się od wartościujących kategorii i metod historii i krytyki sztuki. W materiałach publikowanych przez Société Anonyme i komentujących cel jej działalności wyraźnie podkreślany był wymiar edukacyjny i inkluzywność działań – tworzenie kolekcji, oswajanie odbiorców ze sztuką nowoczesną i otwieranie publiczności na twórczość artystów mniej znanych¹¹. Realizowane w tym celu wystawy, m.in. zorganizowana na przełomie 1926 i 1927 roku w Brooklyn Museum *International Exhibition of Modern Art*, stanowiła tylko część aktywności owej instytucji¹² [il. 3]. Istotne

¹¹ Zob. np. SOCIÉTÉ ANONYME, *Dlaczego i skąd*, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 295–299 (jak w przyp. 1).

¹² W zbiorach Société Anonyme znajdowały się prace m.in. Marthe Donas, Maxa Ernsta, Nauma Gabo, Pieta Mondriana czy Kurta Schwittersa. W latach 40. XX w. rozpoczął się proces przekazywania kolekcji do Yale University Art Gallery, a Société Anonyme zostało oficjalnie rozwiązane w 1950 roku. Zob. F.V. JOSEPHANS,

były także odczyty, dyskusje, a wreszcie publikacje omawiające i popularyzujące aktualne tendencje artystyczne.

Wystawa i publikacja *Awangardowe muzeum* przypominają, że marzenia o stworzeniu placówki poświęconej sztuce nowoczesnej towarzyszyły także powstaniu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” [il. 4]. Ta inicjatywa, której pomysłodawcą był Władysław Strzemiński, ale w którą zaangażowani byli także inni twórcy z kręgu „a.r.”: Katarzyna Kobro, Jan Brz kowski, Julian Przyboś czy Henryk Stażewski, jako jedyne z prezentowanych na ekspozycji zjawisk przetrzymało się w działającej do dziś instytucji – obecne Muzeum Sztuki w Łodzi¹³. Zgodnie z zamierzeniami jej twórców, powstająca

Muzeum bez ścian, artyści artystom: kolekcja Société Anonyme, tłum. M. Ujma, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 127–134 (jak w przyp. 1).

¹³ Początkowo nadzieje na utworzenie tego typu instytucji Strzemiński wiązał z Warszawą, jednak w obliczu niechęci ze strony tamtejszego środowiska artystycznego inicjatywa od końca lat 20. XX w. była rozwijana w Łodzi przy wsparciu ówczesnych władz miejskich. Strzemiński myślał o przyszłym Muzeum Sztuki jako o placówce, której zasięg – chociażby za sprawą objazdowych wystaw i współpracy z innymi placówkami w kraju – wykraczałby jednak poza Łódź. Por. T. ZAŁUSKI, *Sztuka jako czynnik modernizacji*:



5. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum* – rekonstrukcja *Kabinett der Abstrakten* El Lissitzkiego, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

kolekcja sztuki nowoczesnej miała zostać na stałe ulokowana w strukturach rodzącego się wówczas, czyli na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX stulecia w Łodzi miejskiego muzeum, którego załącznikiem były zbiory przekazane przez Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. I właśnie w tym momencie zaczyna się historia jednego z najbardziej niezwykłych przedsięwzięć muzealnych, będącego jednocześnie unikatowym projektem wymiany artystycznej: fenomenu utworzenia kolekcji zgodnie z logiką ekonomii daru. Dzieje łódzkiego zbioru sztuki nowoczesnej, którym na wystawie *Awangardowe muzeum* został poświęcony obszerny komentarz, wiążą się bowiem z procesem nieodpłatnego przekazywania swoich prac przez jednych artystów drugim w celu utworzenia zbioru prezentującego twórczość aktualną. Było to zatem przedsięwzięcie, w którym wzajemne uznanie dla poszukiwań twórczych i głębokie zrozumienie na polu artystycznym stało się podstawą dla transgranicznego i pozarynkowego sojuszu artystycznego i działania na rzecz zbudowania kolekcji będącej swoistym głosem pokolenia twórców poszukujących nowego języka sztuki.

Ostatnim zjawiskiem przybliżanym w ramach łódzkiej ekspozycji jest *Kabinett der Abstrakten* autorstwa El

Lissitzkiego [il. 5]. Była to przestrzeń wystawiennicza powstała w latach 1927–1928 w Provinzialmuseum w Hannoverze na zlecenie Alexandra Dornera, ówczesnego dyrektora tej placówki, w celu prezentowania dzieł sztuki bezprzedmiotowej. Ten rozdział wystawy *Awangardowe muzeum* nie tyle odnosi się więc do działań na rzecz powołania (para)instytucjonalnej inicjatywy skupionej na przeformułowywaniu organizacyjno-systemowych podstaw instytucji muzeum, co opowiada o poszukiwaniach zogniskowanych wokół problemu percepcji i doświadczania sztuki nowoczesnej – i to nie tylko w kontekście muzealnym. Kontynuując eksperymenty prowadzone już we wcześniejszych latach, Lissitzky zaprojektował w hannerskim muzeum immersyjną przestrzeń, mającą uczynić zwiedzającego „aktywnym”: stymulować go ruchowo i percepcyjnie oraz ewokować w nim nowe doświadczenia przestrzenne¹⁴. *Kabinett der Abstrakten* stanowił próbę

¹⁴ W 1923 roku artysta zaprojektował w Berlinie Prounenraum [Salę Prounow] a w 1926 Raum für konstruktive Kunst [Salę Sztuki Konstruktoryjnej], stworzony na międzynarodową wystawę sztuki w Dreźnie. Zob. np. Y. ALAIN-BOIS, *Radikale Reversibilität*, [w:] *Die Konstruktion der Utopie*, red. H. Gaßner, K. Kopanski, K. Stengel, Marburg 1992, s. 41; M. GOUGH, *Constructivism Desoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationssräume*, [w:] *Situating El Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow*, red. N. Perloff, B. Reed, Los Angeles 2013, s. 105.

Władysława Strzeмиńskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 227 (jak w przyp. 1).



6. Widok wystawy *Awangardowe Muzeum* – Sala Neoplastyczna, fot. Anna Zagrodzka. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi

zbudowania za pomocą środków plastycznych i architektonicznych takiego układu (czasoprzestrzennego, w którym kompozycja przestrzeni byłaby zmienna, przekształcalna i pozwalająca się modelować także przez odbiorców. Wprowadzenie ruchomych elementów, jak dających się przesuwac kasetonów i blend, miało wprowadzać efekt transformowalności tego wnętrza, zaś pokrycie ścian modułowym systemem listew, które za sprawą sposobu ich zamontowania oraz nadanej im kolorystyki uruchamiały „optyczną dynamikę”, miały prowokować efekt migotania oraz wrażenie płynności przestrzennej. Jak w swoim eseju zaznaczyła Sandra Karina Löschke, dynamika tego otoczenia pomyślana była jako współgrająca z dynamiką i zmiennością pozamuzealnej miejskiej rzeczywistości, przepełnionej ruchem, światłami, dźwiękami. Kabinett der Abstrakten, według autorki artykułu, został zaprojektowany jako przestrzeń pozwalająca na zanurzenie się w doświadczeniu nowoczesności¹⁵.

Realizacja El Lissitzkiego dobitnie pokazuje, że przedsięwzięcie badawczo-wystawiennicze *Awangardowe muzeum* stanowi istotne poszerzenie stanu wiedzy nie tylko w zakresie dziejów historycznej awangardy i jej autoinstytucjonalizacji. Zarówno książkę, jak i ekspozycję można

czytać także przez pryzmat wątków rzucających światło na kwestie wystawiennictwa i kuratorstwa. Zagadnienia dotyczące eksperymentów z eksponowaniem dzieł, rozpatrywane chociażby na przykładzie pomysłów Rodczenki, Lissitzkiego czy działalności Société Anonyme (rezygnacja z „dywanowego” rozmieszczenia prac, czyli gęstego dekoracyjnego pokrywania ścian obrazami i myślenie o prezentacji obrazów jako biorącej pod uwagę fizjologiczne uwarunkowania widza i wprowadzającej między pracami odpowiedni dystans, tak aby wzajemnie się nie przytłaczały) uświadamiają awangardowy rodowód sposobu prezentacji dzieł, który z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się być w wielu placówkach wystawienniczych – tych prywatnych, i tych publicznych – standardem ekspozycyjnym. Ważnym akcentem w historii nowoczesnego wystawiennictwa jest szeroko omawiana na łódzkiej wystawie Sala Neoplastyczna – pomieszczenie w Muzeum Sztuki w Łodzi zaprojektowane przez Strzebińskiego na potrzeby prezentacji dzieł z kolekcji plasujących się w orbicie neoplastycyzmu¹⁶ [il. 6]. Na ekspozycji *Awangardowe muzeum* ta otwarta dla publiczności w 1948 roku

¹⁵ Zob. S.K. LÖSCHKE, *Pedagogika doznań: Sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych*, tłum. J. Figiel, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 90–107 (jak w przyp. 1).

¹⁶ Sala została utworzona jako pomieszczenie w ciągu innych, „typowych” przestrzeni prezentujących, zgodnie z założeniami ówczesnego dyrektora Muzeum Mariana Minicha, dzieje sztuki jako ewolucję następujących po sobie stylów. Zob. J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, s. 40 (jak w przyp. 2).

realizacja zyskuje podwójną tożsamość – stanowi część ekspozycji czasowej, będąc logiczną kontynuacją jej pozostałych rozdziałów, ale jednocześnie istnieje jako odrębny byt, niezależny od długości trwania wystawy czasowej¹⁷. Sala jest ponadto czymś więcej niż projektem z zakresu aranżacji wystaw czy architektury wnętrz – jest wykładnią artystycznego credo, konsekwentnym przeniesieniem w wymiar architektoniczny wniosków i zasad opracowywanych przez Kobro i Strzemińskiego w mniejszej skali: na gruncie rzeźby, grafiki czy malarstwa – i kontynuuje ich międzywojenne próby wkraczania z eksperymentami artystycznymi w obszar doświadczenia codziennego. Jednocześnie ta realizacja stanowi autorski, „kuratorowski” komentarz Strzemińskiego na temat sztuki nowoczesnej – jej szczególności na tle twórczości innych okresów, ale i sposobu jej eksponowania. Wyraźnie nasuwa się tu analogia ze specyfiką Kabinett der Abstrakten Lissitzkiego – pomieszczenia do prezentacji prac innych artystów, które samo jest jednocześnie dziełem sztuki i przedłużeniem poszukiwań artystycznych rozwijanych przez autora na gruncie innych dyscyplin¹⁸.

Ekspozycja i publikacja *Awangardowe muzeum* to wnikliwe spojrzenie na historię autoinstytucjonalizacji awangardy przez pryzmat czterech nowatorskich inicjatyw zaainspirowanych i podjętych przez artystów. *Awangardowe muzeum* z pewnością nie wyczerpuje pola refleksji nad tym tematem, jednak stawia ważny krok ku pełniejszemu rozpoznaniu i naukowemu opracowaniu tego fenomenu. Choć na ekspozycji w Łódzkim Muzeum Sztuki omawiane zjawiska prezentowane są przede wszystkim równoległe, a narracja wystawy w niewielkim stopniu wprowadza między nimi przecięcia, skupiając się na warstwie historyczno-faktograficznej analizowanych fenomenów, to zawarte w publikacji eseje pozwalają na rozluźnienie owego czytelnego, ale momentami nieco schematycznego układu wystawy na rzecz kalejdoskopowego obrazu utworzonego z przecięć, splotów i nawarstwień. Należy podkreślić, że zamieszczone w książce wnikliwe opracowania krytyczne to niejedyna wartość publikacji. Równie cenny jest zgromadzony w książce materiał zdjęciowy, a także teksty źródłowe. Razem z ekspozycją stanowią solidne kompendium wiedzy na temat dziejów awangardy, co zresztą można napisać też o innych publikacjach Muzeum Sztuki w Łodzi, które w dotychczas ukazały się w „awangardowej” serii.

Powołując się na spostrzeżenia Marcii Shore, Agnieszka Pindera zaznaczyła w swoim esej *Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji*, że doświadczenie awangardy to

doświadczenie pokoleniowe, a nie narodowe¹⁹. Artystów awangardowych połączyły poszukiwania nowego języka sztuki, a także przekonanie o sprawczości tej ostatniej. Zamiast opowieści o demontażu instytucji muzeum, wystawa oraz publikacja tworzą narrację o awangardowej obronie muzeów, które co prawda miały przejść istotne przeobrażenia, ale zostały zidentyfikowane jako kluczowe dla zbliżenia między aktualną twórczością a odbiorcami. To, co łączy Muzea Kultury Artystycznej, Soci  t   Anonyme Inc.: Museum of Modern Art, Kabinett der Abstrakten, Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” – to próba stworzenia w muzeach miejsca na nowe: jeszcze niezapoznane, nierozpoznane i nieopatrzone. To opowieść o kształtowaniu świadomości, prowokowaniu refleksji nad współczesnością poprzez obcowanie z nową sztuką i nauce patrzenia na nią. Kilka dekad przed pojawieniem się krytyki instytucjonalnej międzywojenna awangarda zdaje się więc wskazywać, że perspektywa oferowana czy narzucana przez muzea nie tyle powinna być czytana jako neutralna, co jako neutralizująca. I choć wystawa *Awangardowe muzeum* jedynie w ograniczonym stopniu dotyka tej kwestii, to właśnie wątek „konsekwencji” patrzenia, czyli możliwość oddziaływania poprzez sztukę na świadomość, przygotowywania społeczeństwa na eksperymenty w zakresie sztuki nowoczesnej i formowania światopoglądu, także z dzisiejszej perspektywy, okazuje się być cennym dziedzictwem tych ulotnych inicjatyw sprzed wieku.

¹⁷ W 1950 r. Sala została przemalowana i dopiero po dziesięciu latach powróciła na swoje miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi za sprawą rekonstrukcji dokonanej przez B. Utkina.

¹⁸ O Sali Neoplastycznej i Kabinett der Abstrakten zob. M. SZELĄG, *Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 235–249 (jak w przyp. 1).

¹⁹ A. PINDERA, *Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji*, [w:] *Awangardowe muzeum*, s. 175 (jak w przyp. 1).