

JAROSŁAW SUCHAN
Łódź

OTWARTE I KRYTYCZNE. MUZEUM RYSZARDA STANISŁAWSKIEGO*

Umieszczenie przez grupę „a.r.” Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej w miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, dziś noszącym nazwę Muzeum Sztuki w Łodzi, było jednym z najważniejszych wydarzeń w historii polskiego dwudziestowiecznego muzealnictwa. Było też wydarzeniem, które na zawsze odmieniło losy łódzkiej placówki, wymuszając na kolejnych jej dyrektorach nie tylko zajęcie stanowiska wobec awangardowej spuścizny, ale także zmierzenie się z wyzwaniem, jakie spuścizna ta stawiała tradycyjnej koncepcji muzeum i wytwarzanej przez muzeum narracji. Za takim umiejscowieniem kolekcji „a.r.” kryła się bowiem określona polityka instytucjonalna, która polegała z jednej strony na taktycznym wykorzystaniu muzealnego prestiżu do społecznego legitymizowania awangardy, z drugiej – na dążeniu do zmiany muzeum i przekształcenia go w narzędzie „realnej utopii”¹. Marian Minich, pierwszy kierownik

Muzeum Sztuki i później jego wieloletni dyrektor, ignorując tę politykę, początkowo, co prawda, realizował raczej cele historii sztuki jako nauki pozytywnej i awangardę traktował nie jako *modus operandi*, ale jako zaledwie jeden z przedmiotów badawczych swojej dyscypliny. I on jednak w swym najważniejszym, opublikowanym już pośmiertnie, dziele teoretycznym *O nowy typ muzeów sztuki*, przynajmniej częściowo uznał ideowe motywacje grupy „a.r.”, a ponadto, zlecając Władysławowi Strzeмиńskiemu zaprojektowanie Sali Neoplastycznej, dopisał do historii awangardowego muzeum nowy rozdział². Następca Minicha, Ryszard Stanisławski, legat grupy „a.r.”, uczynił centralnym punktem swojej teoretycznej konstrukcji, nie po to wszakże, by rekonstruować oryginalne założenia muzeologicznego projektu Strzeмиńskiego i jego grupy, ale po to, by przenieść w nową rzeczywistość artystyczną i społeczną pryncypia stojącej za nimi awangardowej polityki. W tym celu podjął wysiłek jej uzgodnienia z ideami muzeologicznymi swojego czasu – i temu procesowi chciałbym się w niniejszym tekście przyjrzeć³.

* Fragment niniejszego tekstu pod tytułem *Otwieranie świątyni. Muzeum Ryszarda Stanisławskiego* ukazał się drukiem w materiałach pokonferencyjnych *Muzeum XXI wieku. W 100-lecie I zjazdu muzeów polskich w Poznaniu*, red. M. Gołąb, Poznań 2022, s. 197–208.

¹ Na temat działalności grupy „a.r.”, przede wszystkim Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro, widzianej jako urzeczywistnianie realnej utopii, zob. K. ZIĘBIŃSKA-LEWANDOWSKA, J. SUCHAN, *À la recherche de l'utopie réelle: Katarzyna Kobro et Władysław Strzeмиński*, [w:] *Une avant-garde polonaise: Katarzyna Kobro et Władysław Strzeмиński*, red. K. Ziębińska-Lewandowska, J. Suchan, Paryż 2018, s. 12–27; na temat muzeologicznej wizji, która stała za projektem utworzenia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, zob. A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, [w:] idem, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 153–166; I. LUBA, *Koncepcja muzeum sztuki nowoczesnej według Władysława Strzeмиńskiego – próba rekonstrukcji*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach [et al.], Łódź 2015, s. 66–83; J. SUCHAN, *Awangardowe muzeum*, [w:] *Awangardowe muzeum. Muzei*

Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”, red. A. Pindera, J. Suchan, Łódź 2020, s. 17–45; T. ZAŁUSKI, *Sztuka jako czynnik modernizacji: Władysława Strzeмиńskiego podwójna polityka zmiany społecznej i idea Muzeum Kultury Artystycznej*, [w:] ibidem, s. 217–233.

² M. MINICH, *O nowy typ muzeów sztuki*, oprac. P. Brożyński, Kraków 2018. Wcześniej tekst ten pojawił się w wersji skróconej pod tytułem *O nową organizację muzeów sztuki*, [w:] *Sztuka współczesna*, t. 2: *Studia i szkice*, red. J. Dutkiewicz, Kraków 1966.

³ Pierwszą, bardzo syntetyczną, próbę przedstawienia teoretycznych założeń, na których opierała się idea muzeum Stanisławskiego zaproponował Andrzej Turowski w przywołanym już tekście *Muzeum – instytucja awangardy* (jak w przyp. 1). Pogłębianych interpretacji tego tematu dostarczają eseje zgromadzone w opracowaniu *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia* (jak



Sam Stanisławski swoją wizję muzeum przedstawił w kilku tekstach, z których zaledwie dwa zostały opublikowane w czasie, gdy kierował łódzkim muzeum⁴. Zasygnalizował w nich raczej, niż szczegółowo wyeksplikował teoretyczne propozycje „muzeum otwartego” i „muzeum jako instrumentu krytycznego”. Należy je postrzegać nie tyle jako różne muzeologiczne projekty, ile różne redakcje tego samego, inaczej jedynie rozkładające ideowe akcenty, co miało związek ze zmianami w zainteresowaniach ich autora, ale także z przekształceniami w polu sztuki i refleksji muzeologicznej. Każda z tych propozycji krystalizowała się w ideowym trójkącie wyznaczonym przez instytucjonalną historię Muzeum Sztuki, państwową politykę muzealną i – co będzie mnie tutaj najbardziej interesować – współczesne Stanisławskiemu muzeologiczne debaty.

MUZEUM OTWARTE: OD TEMPLUM DO FORUM

Sformułowania „muzeum otwarte” Stanisławski użył po raz pierwszy w 1969 roku w dokumencie przedstawiającym konieczność budowy nowej siedziby łódzkiej instytucji. Od razu też zostało ono przezeń uwikłane w dialektykę przeciwieństw „muzeum-templum” i „muzeum-forum”:

Na muzeum, jako zbiór eksponatów i wyraz myśli ludzkiej, można spojrzeć z dwóch punktów widzenia, można na nie spojrzeć jako na „muzeum-templum” i jako na „muzeum-forum”. Muzeum-świątynia, uroczysty gmach, w którym obowiązuje maksymalna cisza i skupienie, do którego człowiek wchodzi wstrzymując oddech i posuwając się naprzód z sali do sali w tradycyjnych filcowych pantoflach, oddzielony szybą od eksponatów w gablotach, kontemplanuje utwory uporządkowane w narzuconej arbitralnej hierarchii. Inny świat prezentuje idea muzeum-forum, muzeum otwartego, nie mauzoleum, lecz miejsca spotkań z żywą kulturą, bezpośredniego obcowania z różnorodnymi śladami działania

w przyp. 1). Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje esej AGNIESZKI SZEWCZYK i PAWŁA POLITA (zob. *Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Muzeum sztuki w Łodzi*, s. 492–524 [jak w przyp. 1]).

⁴ Mowa tu o napisanym pięć lat po objęciu stanowiska dyrektora tekście: R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów sztuki nowoczesnej w Łodzi* ([w:] *Grupa „a. r.”. Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, red. J. Ojrzyński, Łódź 1971, s. 5–11) oraz rozpisany w formie dialogu z samym sobą tekst, który został opublikowany w katalogu wystawy kolekcji łódzkiego muzeum zorganizowanej w warszawskiej Galerii Zachęta w 1991 – ostatnim roku dyrekcji Stanisławskiego (idem, *Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania*, [w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, red. U. Czartoryska, Warszawa 1991, s. 25–37).

artysty, miejsca publicznego, gdzie sztuka znajduje się jak gdyby w zasięgu ręki człowieka⁵.

Dokonując owego przeciwstawienia, Stanisławski wpiśwał swój głos w debatę na temat kształtu współczesnego muzeum, która szczególnej intensywności nabrała u schyłku lat sześćdziesiątych pod wpływem kontrkulturowej rewolty, antyinstytucjonalnych wystąpień artystów i wreszcie zmian zachodzących w samej sztuce⁶. Dobór sformułowań – anachronizm filcowych pantofli, oddzielenie widza od eksponatów, narzucanie mu arbitralnych hierarchii *versus* możliwość spotkania, dialog z żywą kulturą, bezpośredniość kontaktu ze sztuką – nie pozostawiał wątpliwości, za którym z muzealnych modeli dyrektor łódzkiej placówki się opowiadał. Potwierdzał to zresztą, wskazując w swoich wypowiedziach, jako ważne dla siebie punkty odniesienia, dokonania tych, którzy z ideą muzeum otwartego byli łączeni, przede wszystkim wieloletniego dyrektora Stedelijk Museum w Amsterdamie Willema Sandberga, którego uważał za inicjatora „przełomu na rzecz otwartych muzeów”⁷, jego następcy Eduarda de Wilde’a⁸, a także Pierre’a Gaudiberta, twórcę i w latach 1967–1972 kierownika A.R.C., eksperymentalnej sekcji Musée d’art moderne de la Ville de Paris⁹.

Pierwszy z wymienionych politykę otwartości zaczął wdrażać w swojej instytucji jeszcze w latach pięćdziesiątych. W manifestie „nu” tak pisał o działaniach podjętych w Stedelijk:

staramy się stworzyć przestrzeń przyjazną // otwartą // jasną // w ludzkiej skali // miejsce, w którym człowiek czuje się u siebie // gdzie nie obawia się dyskutować, śmiać się // prawdziwe centrum współczesnego życia // dla wszystkich // wielowymiarowe // gdzie sztuki

⁵ [R. STANISŁAWSKI], „Założenia budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi” 1969, mps, s. 7, teczka K.17: „Memoriał nt. założeń budowy gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi”, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi (dalej: DDNMSL). Na autorstwo Stanisławskiego wskazuje fakt, że w niemal niezmienionej formie akapit ten został powtórzony w referacie wygłoszonym przezeń na konferencji zorganizowanej w Łodzi z okazji 40-lecia powstania kolekcji grupy „a.r.”, zob. R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 9–10 (jak w przyp. 4).

⁶ Por. W. ULLRICH, *The Idea of the Open Museum: History and Problems*, [w:] *New Museums. Intentions, Expectations, Challenges*, red. K. Beisiegel, Munich 2017, s. 163–169; M.R. TEIXEIRA, *Do “museu aberto” ao “museu disperso”: desafios ao poder*, „Midas”, 6, 2016, <http://midas.revues.org/1016> (dostęp: 06.08.2021).

⁷ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument krytyczny” [ok. 1992], mps, cyt. za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 483 (jak w przyp. 1).

⁸ Radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego podczas konferencji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” w Łodzi w dniach 22–23 maja 1971 r. Wg. stenogramu opublikowanego w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 530 (jak w przyp. 1).

⁹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument”, s. 490 (jak w przyp. 7).

plastyczne, fotografia, film // taniec, muzyka // literatura i teatr // są zadomowione // wspieramy poszukiwania // wszystko to, co pozwala // nadać żywy wyraz // naszej rzeczywistości¹⁰.

Sandberg odrzucał retrospektywną orientację muzeum, uznając ją za przejaw eskapizmu i pragnienia ucieczki od problemów i wyzwań współczesnego świata. Nie interesowała go instytucja będąca wehikułem historii sztuki i strażnikiem ustalonego raz na zawsze kanonu. Swoje muzeum widział jako żywe centrum, w którym publiczność dzięki obcowaniu ze sztuką aktualną rozpoznaje ducha swojej epoki, zyskując zarazem wgląd w przyszłość¹¹. Kluczową rolę przypisywał artystom, którzy, jego zdaniem, jako jedyni posiadają zdolność odczytywania głębokich sensów swojego czasu, dawania świadectwa zmieniającej się rzeczywistości i wytyczania nowych dróg ludzkiej wyobraźni¹². Dla artystów muzeum miało stać się pracownią-laboratorium, zapewniającą niezbędne warunki do swobodnego eksperymentowania¹³. Zarazem Sandberg chciał, by było to miejsce, w którym odnajdywał się każdy, nie tylko znawca i ekspert. Wytwarzaniu egalitarnej aury służyły projekty ukazujące związki łączące sztukę z życiem codziennym oraz otwieranie muzeum na cieszącą się popularnością dyscyplinę: architekturę, design, film, fotografię, literaturę i muzykę¹⁴. Służyła temu również odpowiednio zaprojektowana przestrzeń, w której ludzie chętnie spędzali wolny czas, spotykając się ze sobą i z artystami, dyskutując przy filiżance kawy lub czytając książki pożyczone z ogólnodostępnej biblioteki¹⁵. W muzeum Sandberga publiczność miała być traktowana podmiotowo, bez wystawiania jej na nachalny dydaktyzm, redukujący widza do pasywnego odbiorcy eksperckiej wiedzy. To widz odpowiadał za nadanie temu, czego doświadcza, ostatecznego znaczenia¹⁶. Sandberg nieustannie eksperymentował z formułą wystawy, poszukując rozwiązań stymulujących publiczność do

aktywności intelektualnej i emocjonalnej, do bezpośredniej interakcji z dziełem artysty. Najślynniejszym efektem tych poszukiwań był projekt wystawienniczy „Dylaby”, zrealizowany w 1963 roku. Zaproszonym do niego artystom – znaleźli się wśród nich Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Per Olof Ultvedt – Sandberg oddał we władanie siedem sal Stedelijk Museum, pozostawiając pełną swobodę w ich aranżacji. Przy użyciu tanich materiałów, odpadów, zdekompletowanych części maszyn, destruktywów wydobytych z muzealnych magazynów, artyści stworzyli labirynt („Dylaby” to skrót od *dynamic labyrinth*) wielozmysłowych *environments*, zmuszający zwiedzającego do reagowania na nieoczekiwane bodźce i zapraszający do podjęcia interaktywnej gry. Zwiedzający stawiany był przed koniecznością wyboru swojej trasy, skazany na przechodzenie po omacku przez przestrzeń pogrążoną w całkowitej ciemności, zmuszony do walki o zachowanie równowagi na niestabilnych rampach, wystawiony na działanie atakujących nieoczekiwane dźwięków i błysków oślepiającego światła, konfrontowany z machinami nieznanego przeznaczenia i przedmiotami dostarczającymi zaskakujących zmysłowych doznań, wreszcie nakłaniany do wzięcia udziału w tworzeniu dzieła sztuki poprzez strzelanie – niczym na strzelnicy w lunaparku – do woreczków z farbą¹⁷. Wystawie nie towarzyszyły tekstowe komentarze; świadomie nawiązując do ludycznych form rozrywki – placu zabaw, wesołego miasteczka, popularnych widowisk – miała ona przemawiać w sposób bezpośredni również do niewyrobionego widza, osuwając go tym samym z półsferę sztuki¹⁸.

Eduard de Wilde, kolejny dyrektor Stedelijk Museum, kontynuował w istotnej mierze politykę swojego poprzednika. Przede wszystkim podkreślał konieczność otwierania się na najbardziej aktualne zjawiska w sztuce, na ściśle współpracę z artystami, zwłaszcza z tymi, którzy wyznaczają nowe kierunki i z tego względu nie mogą liczyć na wsparcie komercyjnych galerii czy bardziej tradycyjnych instytucji. Im muzeum miało zapewniać możliwość realizowania nowych projektów¹⁹. Wilde uważał, że muzeum powinno być strukturą tak elastyczną, jak to tylko możliwe, by móc się zmieniać wraz z tym, jak zmieniają się potrzeby artystów i sama sztuka. Wbrew utrwalonej praktyce muzealnej, nieustannie modyfikował sposób prezentacji kolekcji, dynamizując zarazem program organizowaniem nawet kilkudziesięciu wystaw rocznie²⁰. Deklarował,

¹⁰ W. SANDBERG, *nu*, Hilversum 1959, cytaty za przedrukiem w: Sandberg „*désigne*” le stedelijk 1945-63, red. E. de Wilde, Paryż 1973, nlb. Jeśli nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora.

¹¹ S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History and the Institution as a Medium. „De Vitaliteit in de Kunst” (1959–1960) and „Van Natuur tot Kunst” (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam*, „Stedelijk Studies”, nr 2, 2015, <https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/> (dostęp: 10.08.2021).

¹² W. SANDBERG, *nu*, nlb (jak w przyp. 10). O roli, jaką Sandberg przypisywał artyście, por. M.A. LEIGH, „Building the Image of Modern Art: The Rhetoric of Two Museums and the Representation and Canonization of Modern Art (1935–1975): The Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museum of Modern Art in New York”, doktorat obroniony na Uniwersytecie w Lejdzie, 2008, s. 288 i nn. Podkreślenie roli artysty być może wiązało się z faktem, że Sandberg sam był aktywnym i niezwykle innowacyjnym typografem i grafikiem użytkowym.

¹³ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 299 (jak w przyp. 12).

¹⁴ Ibidem, s. 31.

¹⁵ Ibidem, s. 317–318.

¹⁶ S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History* (jak w przyp. 11).

¹⁷ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 314 i nn. (jak w przyp. 12).

¹⁸ Ibidem, s. 317. Na temat ludycznego wymiaru tej i innych wystaw w Stedelijk Museum oraz ich odbioru publicznego por. J. SCHOENBERGER, *Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: „Die Welt als Labyrinth”, „Bewogen Bewegen”, and „Dylaby”*, „Stedelijk Studies”, nr 7, 2018, <https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-exhibitions-at-the-stedelijk-museum-die-welt-als-labyrinth-bewogen-bewegen-and-dylaby/> (dostęp: 26.01.2022).

¹⁹ *Vers la musée du futur. Entretien avec E. L. L. de Wilde*, rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1971, nr 27, s. 21.

²⁰ M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 32–35 (jak w przyp. 12).

że adresatem jego działań jest możliwie najszersza publiczność, równocześnie jednak obca mu była idea muzeum jako miejsca, w którym edukuje się niewyrobionych odbiorców. Jego zdaniem, „[o]dwiadzamy muzea dla osobistych przeżyć, nie po to, by się czegośkolwiek nauczyć”²¹. Mimo tego zatem, że w ślad za Sandbergiem powtarzał, iż muzeum jest „domem dla wszystkich”, nie wszyscy czuli się w nim u siebie. Stedelijk pod rządami de Wilde’a postrzegano jako instytucję elitarną, odcinającą się od swojego bliskiego społecznego otoczenia, co w 1969 roku doprowadziło do kilkukrotnej okupacji muzealnej siedziby przez czujących się wykluczonymi lokalnych artystów i aktywistów²².

Najbardziej radykalne urzeczywistnienie idea „otwartego muzeum” znalazła w A.R.C. (akronim od słów: *Animation, Recherche, Confrontation*), istniejącym zaledwie kilka lat projekcie Pierre’a Gaudiberta. Warto odnotować, że Gaudibert przedstawił go podczas kolokwium Międzynarodowego Komitetu Muzeów i Kolekcji Sztuki Nowoczesnej CIMAM/ICOM, które odbyło się w Brukseli w 1969 roku i którego jednym z uczestników był Ryszard Stanisławski. Znajdujący się w Muzeum Sztuki stenogram toczonych wówczas dyskusji poświadcza, że Stanisławski żywo się tym projektem interesował, chociaż, o czym przyjdzie jeszcze wspomnieć, do pewnych jego założeń podchodził z rezerwą²³.

A.R.C. został utworzony w 1967 roku jako niewielka kilkusobowa komórka w organizacyjnych ramach miejskiego muzeum sztuki nowoczesnej w Paryżu.

Osią tego eksperymentu – wyjaśniał Gaudibert w swoim wystąpieniu – są szeroko pojęte sztuki wizualne powiązane z estetyką życia codziennego. Na tej osi zostały osadzone inne formy twórczości: taniec, teatr, film, muzyka współczesna i jazz. Preferujemy eksperymentalne formaty, takie jak teatr-laboratorium, otwarte spotkania z reżyserami teatralnymi i filmowymi, dostępne dla wszystkich kursy kreatywnego rozwoju, eksperymentalne filmy, wspólne odsłuchiwanie muzyki kończące się dyskusją z kompozytorami i wykonawcami²⁴.

A.R.C. był przestrzenią multi- i interdyscyplinarnych eksperymentów, zwłaszcza takich, które wykraczały poza

czysto artystyczny wymiar i mogły stanowić załączek nowych wzorców życiowych. Jak stwierdzał Gaudibert w wywiadzie udzielonym dziennikarzowi „Opus international”, A.R.C. miał oferować „konkretną propozycję odmiennego sposobu życia, być miejscem, gdzie społeczne stosunki i zależności różniłyby się zasadniczo od zhierarchizowanych relacji współczesnego społeczeństwa”²⁵. Stwarzając warunki dla nieskrępowanej, kolektywnej ekspresji i bezpośredniej współpracy między artystami, aktywistami, naukowcami, zrewoltowaną młodzieżą i lokalnymi wspólnotami, rysował perspektywę bardziej sprawiedliwej, nieopresyjnej, horyzontalnej struktury społecznej. Gaudibert podkreślał, że muzeum nie może pozostać świątynią kultury klas uprzywilejowanych, oddzieloną murem od świata problemów, którymi żyje większość. Winno być „strefą, która łączy się osmotycznie z zewnętrznym otoczeniem i w której, przy utrzymaniu większej intensywności względem życia codziennego, przewyciężona zostaje funkcja muzeum/templum na rzecz muzeum/laboratorium zbiorowego eksperymentu... Musimy odrzucić słynne równanie: Muzeum/Templum = Kontemplacja + Cisza + Respekt”. W innym miejscu tego samego wywiadu Gaudibert dodaje: „chcielibyśmy postrzegać A.R.C. jako miejsce, gdzie odbywa się ciągły ruch, miejsce, przez które się przechodzi, hałaśliwe, wypełnione różnymi przedmiotami, gdzie ludzie spotykają się, dyskutują, dzielą wyjaśnieniami (mnie kojarzące się z agorą bądź placem targowym w Marrakeszu)”²⁶. Wzmacniając wspólnotowy wymiar swojej działalności, A.R.C. włączało się w najbardziej aktualne i budzące żywe społeczne zainteresowanie debaty. Udzielało przestrzeni dla przedsięwzięć o politycznym i kontestatorskim charakterze, w rodzaju wystawy „Le monde en question” (1967), podejmującej kwestię tortur, mordów politycznych, zagrożenia zagładą atomową, rasizmu i innych form dyskryminacji, czy „Salle rouge pour le Vietnam” (1969) poświęconej wojnie w Indochinach.

Przestrzeń, w której prowadzona była działalność A.R.C., stanowiła skrzyżowanie galerii wystawienniczej z atelier artysty, salą kinową, klubem dyskusyjnym, parkietem tanecznym i centrum warsztatowym. Dochodziło w niej do fuzji różnych dziedzin kreatywności, w efekcie czego powstawały hybrydalne formaty w rodzaju choreograficznej wystawy czy pokazu-dyskusji – jak w cyklu „Museum-Studio”, w ramach którego artyści na kilka godzin wystawiali swoje dzieła po czym omawiali je z publicznością²⁷. Ten eksperymentalny program wymagał alternatywnych metod organizacji pracy, odpowiedniego urządzenia przestrzeni i nowych sposobów komunikowania się z publicznością. Dlatego Gaudibert uważał, że ośrodki prowadzące tego rodzaju działalność powinny być oddzielone od muzeów sztuki nowoczesnej, których

²¹ E. DE WILDE, *Stedelijk Museum Amsterdam*, „Museumjournaal”, seria 11, 1966, nr 9–10, cyt. za: M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 33 (jak w przyp. 12).

²² M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 79 i nn. (jak w przyp. 12).

²³ Por. *Colloquy on „The Museum of Modern Art and Contemporary Society”*. Brussels, 9 to 12 December 1969, oprac. R. Hamacher-Van den Brande, teczka 12/21: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL. Związek między ideami Stanisławskiego a debatą toczoną na forum ICOM na przełomie lat 60.–70. odnotowują A. SZEWCZYK i P. POLIT w swoim esej *Muzeum awangardy, muzeum otwarte*, s. 503–505 (jak w przyp. 3).

²⁴ P. GAUDIBERT, *Complementary activities* [autorskie streszczenie wystąpienia], nlb, teczka 12/21: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

²⁵ Pierre Gaudibert = A.R.C., rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1978, nr 28, s. 71.

²⁶ Ibidem, s. 69.

²⁷ P. GAUDIBERT, *Complementary*, nlb (jak w przyp. 24).

zadaniem jest gromadzić i zachowywać już spetryfikowane i zweryfikowane wartości²⁸.

Podobne stanowisko podczas brukselskiego kolokwium zajął Duncan Cameron, którego trzy lata późniejszy artykuł spopularyzował wprowadzone przez Gaudiberta różniczenie na muzeum-templum i muzeum-forum. Również jego zdaniem, instytucja służąca „konsekracji rzeczy” oraz taka, która służy „poddawaniu ich pod dyskusję”, winny funkcjonować osobno. Dopuszczał przy tym, że mogą stanowić część jednej wielkiej struktury muzealnej²⁹. Słynny artykuł, w którym dookreślił swój punkt widzenia, rozpoczął się od następującej konstatacji:

Nasze muzea rozpaczliwie potrzebują psychoterapii. Liczne dowody wskazują na kryzys tożsamości bądź zaawansowany stan schizofrenii wielu instytucji. To względnie nowe dolegliwości muzealne; oprócz nich, nadal trapią nas bardziej tradycyjne bolączki: mania wielkości z jednej strony, psychotyczne wycofanie z drugiej. Obecny stan krytyczny, by ująć to w najprostszy możliwy sposób, związany jest z tym, że nasze muzea i galerie zdają się nie wiedzieć kim lub czym są. Nasze instytucje nie są w stanie rozwiązać problemu zdefiniowania swojej roli³⁰.

Jako przykład instytucji, która znalazła właściwą odpowiedź na ów tożsamościowy kryzys, Cameron podawał Art Gallery of Ontario. To muzeum o charakterze encyklopedycznym, posiadające w swoich zbiorach artefakty powstałe w ciągu minionych dwóch tysiącleci, z początkiem lat siedemdziesiątych zdecydowało się na stworzenie wyodrębnionej, wielofunkcyjnej przestrzeni, w której „miałoby szanse – z dobrym, czy złym skutkiem – zaistnieć to, co nieznanne i eksperymentalne”³¹.

Cameron nie podważał sensu istnienia muzeum-templum jako tej instytucji, której najważniejszym celem pozostaje gromadzenie wartościowych obiektów. Zauważał jedynie, że muzea dokonując wyboru tego, co wartościowe, kierują się przede wszystkim upodobaniami klas wyższych, i że upodobania te narzucane są pozostałym warstwom społeczeństwa jako zobiektywizowane sądy. To sprawia, że muzea wymagają reformy, by stały się bardziej demokratyczne i godne powszechnego zaufania. Zmienić powinna się zarówno muzealna zawartość, jak i sposób jej komunikowania publiczności:

²⁸ Pierre Gaudibert = A.R.C., s. 69 (jak w przyp. 25). Gaudibert powtórzył tę tezę podczas kolejnego kolokwium CIMAM/ICOM, które odbyło się w Polsce we wrześniu 1972. Por. *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków. Nieopracowane teksty wystąpień*, teczka 12/25: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

²⁹ *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 10 (jak w przyp. 23).

³⁰ D. CAMERON, *The Museum, a Temple, or the Forum*, „The Museum Journal”, 14, 1971, nr 1, s. 11.

³¹ Ibidem, s. 12. Inną instytucją, którą autor artykułu przywołuje, było głośne w owym czasie Anacostia Neighborhood Museum w Waszyngtonie, założone przez Smithsonian Institution jako centrum kultury służące mieszkańcom zaniedbanej dzielnicy Anacostia.

Akademickie systemy klasyfikacji, które dla większości zwiedzających stanowią nieczytelny kod, trzeba albo zastąpić, albo – lepiej – uzupełnić o interpretację zbiorów odnoszącą się do doświadczeń i wiedzy publiczności. Kolekcje, które są reprezentatywne dla minionych kultur burżuazyjnych i arystokratycznych, należy osadzić w kontekście kultury popularnej, sztuki ludowej i stylu życia chłopstwa i klas pracujących. Historia społeczna i perspektywa antropologiczna muszą być wykorzystane do opracowania takich metod interpretacji, które umieszczą zbiory [...] w bardziej życiowej perspektywie³².

Tak zreformowane muzea-świątynie miałyby nie tyle zastąpić, ile uzupełnić instytucje-fora, tworzące przestrzeń dla „konfrontacji, testowania i debaty”. „Forum – pisał Cameron – jest tam, gdzie toczy się walka, templum tam, gdzie spoczywają zwycięzcy. Pierwsze stanowi proces, drugie produkt”³³. Społeczeństwo, by się kulturowo rozwijać, potrzebuje i jednego, i drugiego. Potrzebę foralnych instytucji pokazały zwłaszcza protesty 1968 roku, w których znalazła ujście frustracja wywołana poczuciem, że społeczeństwo nie stwarza warunków umożliwiających prowadzenie wolnych i nieskrępowanych dyskusji, formułowanie nieortodoksyjnych interpretacji rzeczywistości i twórcze samospelnienie jednostek.

Ryszard Stanisławski, biorąc, jak wspomniano, czynny udział w brukselskim kolokwium, kilkakrotnie odnosił się do opozycji wyartykułowanej przez Gaudiberta i Camerona. Podobnie jak wielu innych uczestników uważał, że klasyczne muzeum sztuki nowoczesnej i miejsce otwarte na twórczą pracę mogą i powinny ze sobą współistnieć, takie współistnienie uwzględnia bowiem potrzeby zarówno artysty, jak i szerokiej publiczności. Wyrażał ponadto zastrzeżenia dotyczące bezwarunkowej otwartości, zwłaszcza na manifestacje o politycznym charakterze, zastanawiając się, czy nie nakłada ona na instytucję zbyt dużej odpowiedzialności³⁴. Podczas kolejnego kolokwium CIMAM/ICOM, które odbyło się w Polsce jesienią 1972 roku, podjąwszy temat otwierania się muzeum na eksperyment artystyczny, zaakcentował konieczność uzgodnienia wolności twórczej z dobrem publiczności. Artyści, zauważał, czując się wolnymi od wszelkich ograniczeń, często tworzą dzieła, które są dla publiczności całkowicie niezrozumiałe, co powiększa przepaść między nią a sztuką współczesną³⁵. Artykułując te wątpliwości, Stanisławski pozostawał jednak zwolennikiem formuły muzeum otwartego, muzeum-forum. Zaproponował jednak jej własną interpretację.

³² Ibidem, s. 18.

³³ Ibidem, s. 21.

³⁴ *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 7, 17 (jak w przyp. 23).

³⁵ *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków*, nlb. (jak w przyp. 28). Stenogramy dowodzą, że podobnie umiarkowane stanowisko w omawianej kwestii zajmowało wielu innych dyskutantów. Zob. również wypowiedzi uczestników kolokwium zebrane pod zbiorczym tytułem *Co nas dzieli – i łączy*, zamieszczone w miesięczniku „Polska”, nr 2, 1972, s. 3–7 i 33.

OTWIERANIE MUZEUM

Przy znaczących różnicach dzielących reformatorskie wizje rozwijane w latach sześćdziesiątych, ideę otwierania muzeum można sprowadzić do kilku postulatów: egalitaryzacji, upodmiotowienia widza, utworzenia z muzeum przestrzeni przyjaznej dla publiczności, *desakralizacji* – czyli zniesienia oddzielenia muzeum od rzeczywistości życiowej oraz kultury wysokiej od kultury popularnej – wielogłosowości, interdyscyplinarności, eksperymentalizmu, otwarcia na współczesność i bliską współpracę z artystami. Wszystkie te postulaty można odnaleźć w programie Stanisławskiego, aczkolwiek nie każdy z nich zachował swoje pierwotne znaczenie. Idea otwartości została bowiem przefiltrowana przez lokalny kontekst, polityczne i społeczne uwarunkowania, a także własną historię Muzeum Sztuki. Stanisławski umiejętnie wpisał w nią, odpowiednio zreinterpretowane, działania swoich poprzedników oraz zobowiązania wynikające z forsowanej przez państwo polityki muzealnej.

Dla oddania właściwego kontekstu należy przy tym zauważyć, że wiele z wymienionych postulatów pojawia się w muzealnym dyskursie znacznie wcześniej niż sam concept otwartego muzeum. Historia egalitaryzacji, otwarcia się na szeroką publiczność i jej potrzeby, sięga XIX wieku, a jak twierdzi Tony Bennett w *The Birth of the Museum*, wiąże się istotowo z samą ideą muzeum jako instytucji publicznej, która powstała, by udostępnić potencjalnie wszystkim to, co wcześniej było dostępne oczom wybranych. Bennett dowodzi zarazem, posiłkując się teoretycznym instrumentarium Foucaulta i Bourdieu, że muzeum równocześnie zawsze wytwarzało podziały i dystynkcje społeczne, faworyzowało jedne grupy, wykluczając i dyskryminując inne – przez co demokratyzowanie musiało być procesem ciągle ponawianym³⁶. W Polsce po 1945 roku proces ów nabrał szczególnej dynamiki, otwarcie kultury dla mas robotniczych i chłopskich nowa socjalistyczna władza uczyniła bowiem swym oficjalnym programem. Zgodnie z nim, muzea miały stać się ogólnodostępnymi instytucjami, prowadzącymi rozbudowaną działalność oświatową i upowszechniającą, również poza własnymi siedzibami: w zakładach pracy, domach kultury i świetlicach przyszkolnych. Działalność ta, zwłaszcza w początkowym okresie, często charakteryzowała się fasadowością, była podporządkowana celom ideologicznym i silnie patronizowała niewykształcone masy, niemniej jednak przyczyniła się do zwiększenia muzealnej publiczności oraz zmiany jej demograficznego profilu³⁷. Edukacja

³⁶ Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londyn–Nowy Jork 1995.

³⁷ Aczkolwiek w przypadku Muzeum Sztuki, jak podaje Kazimierz Żygulski, pod koniec lat 60. robotnicy nadal stanowili zdecydowaną mniejszość, nieprzekraczającą 3% ogółu zwiedzających. Por. K. ŻYGULSKI, *Muzeum i człowiek dorosły*, [w:] *Muzeum w służbie człowieka. Materiały IX Konferencji Generalnej ICOM. Paryż-Grenoble 1971*, red. D. Cicha, Poznań–Warszawa 1972, s. 152. Na temat zmieniających się polityk muzealnych w Polsce zob. pionierskie

i akcje popularyzatorskie w łódzkim muzeum odbywały się na podobnych zasadach, lecz z czasem, zwłaszcza od końca lat pięćdziesiątych, zaczęły być wzbogacane o bardziej autorskie i silniej uwzględniające potrzeby zindywidualizowanego odbiorcy formaty (projekcje kinowe, plebiscyty i konkursy organizowane z prasą codzienną, młodzieżowy klub dyskusyjny)³⁸. Pod kierownictwem Stanisławskiego Muzeum Sztuki rozwijało rozbudowany program upowszechniający, a pozyskiwanie szerokiej publiczności stanowiło, przynajmniej w warstwie deklaratywnej, jedno z jego najważniejszych zadań misyjnych:

Niegdyś – pisał Stanisławski z początkiem lat siedemdziesiątych – muzea zwracały się do wąskiego grona zainteresowanych, które determinowało potrzeby materialne i duchowe całej społeczności. Dziś, dzięki postępowi socjalnemu i ekonomicznemu, te same usługi muzeum, wielokrotnie poszerzone, stoją do dyspozycji wszystkich obywateli. Aby uniknąć elitarności muzeum, aby przestało ono być zamkniętym światem, muszą być podjęte rozwiązania nowatorskie i odważne, niezbędne dla spełnienia funkcji zbierania, upowszechniania i inspirowania, którą realizują muzea w ramach permanentnej edukacji człowieka³⁹.

Jak Stanisławski nieustająco podkreślał, w przypadku łódzkiej placówki otwieranie się na nieelitarnego odbiorcę wynikało z moralnego długu zaciągniętego u tych, którzy ją współtworzyli. Wybór przez grupę „a.r.” na miejsce swojej awangardowej kolekcji muzeum w robotniczej Łodzi nie był bowiem, jego zdaniem, przypadkowy. Brał się z przekonania, że kolekcja winna służyć wspieraniu duchowego rozwoju wielkoprzemysłowej klasy pracującej⁴⁰. W maszynopisie z 1979 roku, „Muzeum dla społeczeństwa”, swoją misję nazwał „rezonansem zobowiązania, jakie niegdyś podjął Strzemiński”. Brzmiałoby ono następująco:

przybliżyć środowiskom niekorzystającym uprzednio z wartości kulturalnych najciekawsze, perspektywne problemy tej sztuki, nie ukrywając spraw trudnych, nie ułatwiając, nie czyniąc ze sztuki swego rodzaju rozrywki dla „nieprzygotowanych”. Założeniem, które po pierwszych opracowaniach teoretycznych Strzemińskiego niejako dziedziczymy – w zmienionych warunkach jeszcze bardziej dziś aktualnym – jest adresować pracę muzealną do publiczności możliwie jak najliczniejszej,

opracowanie MARTY KRZEMIŃSKIEJ (*Muzeum sztuki w kulturze polskiej*, Warszawa 1987).

³⁸ Na temat oświatowej i popularyzatorskiej działalności łódzkiej placówki zob. M. MADEJSKA, *Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 396–436 (jak w przyp. 1).

³⁹ [R. STANISŁAWSKI], bez tytułu [„Unikalna w Polsce wartość zbiorów...”] [ok. 1972], mps, Archiwum Ryszarda Stanisławskiego, Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN, Warszawa.

⁴⁰ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 8 (jak w przyp. 4); idem, „Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte” [1974], mps, przedruk w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 475 (jak w przyp. 1).

do niej wychodzić. Nie „pouczać”, lecz przybliżać istotną problematykę artystyczną i za jej pośrednictwem, ogólnokulturalną⁴¹.

Jak z tego wynika, dążenie do uczynienia z muzeum instytucji egalitarnej miało zatem w przypadku Stanisławskiego inne źródła niż reformatorskie idee lat sześćdziesiątych, chociaż zostało przezeń umiejętnie z nimi powiązane⁴². Echo koncepcji reformatorów w rodzaju Sandberga, Gaudiberta, a także Pontusa Hulténa czy Jeana Leeringa, o których przyjdzie mi jeszcze wspomnieć, pobrzmiewa natomiast w pomysłach Stanisławskiego dotyczących metod docierania do szerokiej publiczności, sposobu jej traktowania, a także charakteru oferowanych jej doświadczeń.

W swoich tekstach oraz wystąpieniach na międzynarodowych konferencjach dyrektor łódzkiego muzeum chętnie wspominał o odczytach organizowanych w placówkach oświatowych, fabrykach, sanatoriach a nawet koszarach, i idących w setki wystawach objazdowych, koncertach i spotkaniach z artystami. Podkreślał zarazem, że uczestnikami tych wydarzeń są robotnicy, inteligencja techniczna oraz młodzież „ucząca się i pracująca”. Te budzące uznanie zachodnich progresywnych muzealników działania tak naprawdę jednak mieściły się w normie obowiązującej w krajach demokracji ludowej. Istotną wartość dodatkową wnosiły dopiero realizowane w latach siedemdziesiątych „Niedziele w Muzeum”⁴³.

Celowo od lat – opisywał je Stanisławski – naszym łącznikiem czy wabikiem jest [...] autentyczna dęta orkiestra robotnicza z wielkich zakładów tekstylnych nieopodal muzeum istniejących: jej koncert nie tylko na dziedzińcu muzealnym, ale jej przemarsz ku Muzeum głównymi ulicami miasta daje sygnał i przyciąga. Niedziela muzealna wypełniona jest imprezami, wystawami, wernisażami (nie snobistycznymi), spotkaniami z artystami, kiermaszami, pokazami mody projektowanej przez studentów Wydziału Odzieży z łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuki Plastycznych, konkursami dla

publiczności, wieloma ciekawostkami, takimi jak np. akcja „Fotografujemy się z dziełami sztuki”⁴⁴.

Zamiast dokonującej się w procesie arbitralnego nuczania akulturacji mas do „wielkiej sztuki”, „Niedziele w Muzeum” zaproponowały pomost pozwalający przejść od świata kultury oswojonej do tej postrzeganej jako obca – bez różnicowania ich pod względem wartości. Zestawiając dzieła dawnych i współczesnych artystów ze zjawiskami i sytuacjami znanymi uczestnikowi z jego własnego otoczenia bądź też obecnymi w jego życiu dzięki środkom masowego przekazu, „Niedziele” miały przekonywać, że przepaść dzieląca te światy jest pozorna. Chodziło o to, by oswojony widz „nawiązał dialog” i poczuł, że muzeum „jest mu bliskie – zresztą nie muzeum, lecz po prostu sama sztuka i to zarówno dawna, jak i ta tzw. drażliwa, pozornie niezrozumiała, najnowsza”⁴⁵. Edukacyjna misja muzeum miała się realizować nie jako proces narzucania widzom gotowych interpretacji i wartościujących sądów, ale jako stwarzanie warunków do „odkrywania przez nich samych walorów dzieła sztuki”. I jak dopowiada Stanisławski: „Jeżeli ta «edukacja» będzie się odbywać przy okazji uczestnictwa w innych imprezach, np. koncercie jazzowym lub udziale w zabawie dyskotekowej, to cel również zostanie osiągnięty”⁴⁶.

Tę potrzebę zniesienia granicy między muzeum a światem doświadczeń współczesnego masowego widza głoszono już w latach czterdziestych. Muzealni reformatorzy w rodzaju Lionella Venturiego czy Giulia Carla Argana w swoich projektach wystawienniczych sięgali do nowoczesnych materiałów i industrialnej estetyki w przekonaniu, że dzięki nim współczesny widz – w jego roli obsadzono fabrycznego robotnika – łatwiej zidentyfikuje się z prezentowaną mu artystyczną rzeczywistością⁴⁷. „Niedziele w muzeum” bliższe były jednak ludycznym projektom Sandberga, w rodzaju „Dylaby”, a do pewnego stopnia współbrzmiały również z działaniami, za pomocą których muzea starały się odpowiadać na atmosferę kontrkulturowej rewolty końca lat sześćdziesiątych. „Zastanawialiśmy się – mówił w jednym z wywiadów Hultén, wówczas dyrektor Moderna Museet w Sztokholmie – czy dałoby się zachować to, co było najważniejsze w Maju 1968 roku, czyli to, co działo się «na ulicach», gdzie byli wszyscy: bez podziałów klasowych, bez jakichś specjalnych «konwenansów»,

⁴¹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum dla społeczeństwa” [1979], mps, za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 479 (jak w przyp. 1).

⁴² W trakcie brukselskiego kolokwium CIMAM ICOM, po jednej z wypowiedzi Stanisławskiego na temat upowszechniającej działalności Muzeum Sztuki, Gaudibert stwierdził, że jest to modelowa instytucja i że następne kolokwium powinno odbyć się w Łodzi, zob. *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 12 (jak w przyp. 23). Por. także wystąpienie Stanisławskiego na kolokwium z 1972 roku, pt. *Le musée d'art moderne et sa fonction d'intermediaire*, *teczka 12/28*: „Spuścizna po dyr. Stanisławskim”, DDNMSL.

⁴³ Aczkolwiek, jak zauważa Madejska, „Niedziele” stanowiły kontynuację wcześniej realizowanych przez Muzeum Sztuki (wraz z lokalną prasą) imprez masowych, por. M. MADEJSKA, *Szesnaście minut*, s. 421 (jak w przyp. 38). Współgrały też z oficjalną polityką kulturalną owego czasu (ibidem, s. 413). Na temat tej polityki i jej wpływu na działalność polskich muzeów zob. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, zwł. s. 250–251 (jak w przyp. 37).

⁴⁴ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum dla społeczeństwa”, s. 480–481 (jak w przyp. 41).

⁴⁵ Ibidem, s. 481.

⁴⁶ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, rozmawiała T. Sigalin, „Sztuka”, 1978, nr 3(5), s. 40.

⁴⁷ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance to the „Dictatorship of the Wall”. The Discourse of a New Museum Reform in Western Europe after the Second World War*, „Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal”, 12.05.2020, s. 1–24, https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/563/2/Joachimides%20-%20The%20efficient%20Museum_14.07.2020.pdf (dostęp: 31.07.2021)

bez poczucia odrzucenia⁴⁸. W modelu, który Hultén na tej podstawie sformułował, pierwsza dostępna dla publiczności strefa muzeum miała replikować i intensyfikować uliczną sytuację, prezentując „uniwersum codziennego życia”, podczas gdy w strefie drugiej, „warsztatowej”, odbywałyby się prace nad twórczym przetworzeniem życiowego materiału. Obie były widziane jako miejsce społecznych interakcji obejmujących – jak stwierdzał autor – wszystko „co radosne, wesołe i nieco szalone”. Dopiero w trzeciej i czwartej strefie publiczność miała zyskiwać możliwość obcowania ze skończonymi artystycznymi wytworami⁴⁹. Stanisławski najprawdopodobniej znał tę koncepcję – numer „Opus international”, w którym została przedstawiona, znajduje się w bibliotece Muzeum Sztuki – kusząca wydaje się tedy możliwość uznania, że „Niedziela w Muzeum” stanowiła swoisty odpowiednik zewnętrznych stref Hulténowskiego muzeum, tyle że istniejący tymczasowo, a ponadto zaadoptowany do kontekstu wyznaczanego przez specyfikę przemysłowej Łodzi – z jej własną wersją „kultury ulicy” – oraz ograniczenia narzucane przez niedemokratyczny system.

Wprowadzenie do muzeum kultury popularnej było nie tylko wyrazem swoistej „polityki uznania”, zorientowanej na upodmiotowienie nieelitarnego widza, ale także sposobem na pobudzenie jego zaangażowania i zachęcenie do aktywności. Jak bowiem zauważał Hultén, muzeum dzisiejsze nie może służyć wyłącznie przechowywaniu dzieł, musi stać się miejscem, w którym publiczność wchodzi w żywą relację z artystą i sama staje się współtwórcą⁵⁰. Temu przekonaniu dawał wyraz, organizując przedsięwzięcia o programowo partycypacyjnym i interaktywnym charakterze. Na wystawie „Poezja musi być tworzona przez wszystkich! Zmieniajcie świat!”, którą zrealizowała w Moderna Museet w 1969 roku, każdy mógł zamieścić na odpowiednio przygotowanej ścianie swój komentarz lub manifest, z kolei na wyposażeniu wystawy „Utopiści i wizjonerzy 1871–1981”, zorganizowanej tamże w roku 1971, znalazła się prasa drukarska, na której widzowie mogli odbijać własne grafiki i teksty⁵¹. Moment par-

tycypacyjny był mocno eksponowany również w programach Sandberga, Gaudiberta, a także Jeana Leeringa, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kierował Van Abbemuseum w Eindhoven, przekształcając je w jedną z najbardziej wspólnotowo zorientowanych i społecznie zaangażowanych instytucji tamtego czasu. Leering uważał, że publiczności należy stworzyć przestrzeń do swobodnej dyskusji, wymiany opinii czy wręcz krytykowania tego, co jest jej prezentowane, i że wytworzone przez nią oceny i interpretacje winny stawać się uzupełnieniem wystaw bądź katalogów, wpływając na ich ostateczny kształt⁵². W zbliżonym tonie pisał Stanisławski, stwierdzając że muzeum powinno być „miejscem dyskusji publicznej, gdzie ścierałyby się stanowiska wszystkich, reprezentujących poglądy zarówno afirmujące aktualne kierunki sztuki, jak i polemizujące z nimi”⁵³. Dyrektor łódzkiego muzeum formułował tę ideę jako postulat i wątpić należy, by udało mu się ją zrealizować. Dyskusje prowadzone w ramach spotkań z artystami czy zajęć edukacyjnych niewiele miały wspólnego z zaangażowanymi i rozpolitykowanymi sporami toczonymi na „agorze” A.R.C. czy przy okazji antysystemowych wystaw Hulténa. Spory te, nawet jeśli najbardziej kontestatorskie wystąpienia były niekiedy pacyfikowane przez instytucje, dawały jednak publiczności poczucie sprawczości i – co postulował Leering – wpływu na kształt muzealnych programów⁵⁴. W przypadku łódzkiej placówki jedynym, jak się wydaje, inkluzywnym przedsięwzięciem pozostawała, przy wszystkich swoich ograniczeniach, „Niedziela w muzeum”. Bardziej niż wzmocnienie zdolności do samodzielnego, krytycznego osądu i rozwijanie obywatelskich kompetencji, jej celem było jednak osvajanie niewyrobionego widza ze sztuką i demonstrowanie, że wizyta w muzeum może stanowić atrakcyjną formę przyjemnego spędzenia wolnego czasu. Co, przypomnijmy, również było jedną z form artykulacji idei muzealnej otwartości.

O to, by muzea sztuki dostarczały nie tylko wiedzę, ale także przyjemność – a raczej, by zdobywanie wiedzy w muzeum łączyło się z przyjemnością – upominano się od końca XIX wieku, szczególnie mocno zaś w latach po II wojnie światowej⁵⁵. Pojawiła się wówczas krytyka dominującej

⁴⁸ *Vers la musée du futur. Entretien avec Pontus Hultén*, rozmawiał Y. Pavie, „Opus international”, 1971, nr 24/25, s. 134. Parę lat później, rysując w wywiadzie dla „Artpress” założenia tworzonego przez siebie w ramach Centre Beaubourg muzeum sztuki współczesnej, stwierdzał: „[...] chodzi o zerwanie długiej tradycji rozdziału między koneserami i profanami. Jeśli robotnik nie przychodzi dziś do muzeum, to nie z braku ciekawości, ale dlatego, że nie ma takiej tradycji”. Cyt. Za przedrukiem: *Czy będzie się sprzedawać obrazy w Centre Beaubourg? [rozmowa z Pontusem Hulténem]*, „Kultura”, 1975, nr 29, s. 8.

⁴⁹ *Vers la musée du futur*, s. 134 (jak w przyp. 48).

⁵⁰ P. HULTÉN, *Toutes les Muses*, broszura opublikowana przez Département des Arts Plastiques de Beaubourg, Paryż 1975, za: H. LASSALLE, *Beaubourg: The Old and the New. National Museum of Modern Art, 1977–1981*, „Museum”, 39, 1987, nr 2, s. 61.

⁵¹ H.U. OBRIST, *Krótką historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Kraków 2016, s. 47–48.

⁵² J. LEERING, *Die künftige Funktion der Kunst*, [w:] *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, red. G. Bott, Kolonia 1970, s. 165.

⁵³ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 10 (jak w przyp. 4).

⁵⁴ Jedną z dyskusji w A.R.C. zakończyła się próbą zniszczenia dzieła – niektórzy uczestnicy uznali bowiem, że jest to uprawniona forma zabrania głosu na temat omawianej wystawy. Zob. *Colloquy on „The Museum of Modern Art”*, s. 17 (jak w przyp. 23). Hultén z kolei wspominał po latach, iż spotkanie przygotowane z okazji wystawy „Poezja musi być tworzona przez wszystkich” zostało przechwycone przez zwolenników terrorystycznej organizacji Czarnych Panter, co doprowadziło do interwencji policji. Por. H.U. OBRIST, *Krótką historia*, s. 48 (jak w przyp. 51).

⁵⁵ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 6–9 (jak w przyp. 47).

w zachodnim muzealnictwie praktyki organizowania wystawy jako wykładu odwołującego się do pojęć i systematyki historii sztuki. Zdaniem reformatorów praktyka ta prowadziła do wykluczenia tych wszystkich, którzy nie posiadają odpowiednich kompetencji, i wzmacniania tym samym niedemokratycznego charakteru instytucji muzeum. Muzealne ekspozycje miały być uwolnione od dydaktycznego komentarza, by zgromadzone na nich dzieła mogły oddziaływać bezpośrednio, dostarczając widzom estetycznej przyjemności i w ten sposób przyczyniać się do rozwoju ich wrażliwości. Zakładano, że w tak zorganizowanej sytuacji odbiorczej wszyscy stają się sobie równi, bez względu na posiadaną wiedzę, którą postrzegano jako kapitał związany z klasową przynależnością. Przyjemnościowy aspekt wizyty w muzeum był również dyskutowany podczas dorocznych konferencji ICOM-u. Na tej, która odbyła się w Paryżu w 1964 roku, pojawił się wniosek mówiący, że: „Muzea winny być również miejscem spędzania czasu wolnego od pracy”, oferującym publiczności „przyjemności estetyczne”, pozwalające „uciec od przymusu ciężącego na życiu codziennym”⁵⁶. Materiały z kolejnych kolokwium ICOM pokazują przy tym, że o przyjemności związanej z odwiedzinami muzeum chętniej i częściej mówili uczestnicy z krajów zachodnich, podczas gdy dla muzealników z krajów obozu socjalistycznego większe znaczenie miała muzealna pedagogia⁵⁷. Również w polskich modelach pracy z muzealnym widzem przyjemność, jak zauważa Krzeмиńska, nie była akcentowana⁵⁸. Model proponowany przez Stanisławskiego na tym tle wyraźnie się wyróżniał, a dowodów na to dostarczają nie tylko opisy „Niedziel w Muzeum”, ale także założenia, na których miała być oparta architektura nowej siedziby Muzeum Sztuki.

W dokumentach przygotowanych w związku z konkursem architektonicznym podkreśla się, że muzealna wizyta „musi stanowić dla zwiedzających moment odprężenia, rekreacji, musi być specyficzną atrakcją, musi ułatwić w możliwie maksymalnym stopniu swobodny kontakt zwiedzającego ze sztuką”⁵⁹. W „odseparowanym od otoczenia, od ulicznych hałasów” miejscu, „w otoczeniu zieleni i estetycznie skomponowanej przestrzeni” widz winien mieć między innymi możliwość „odświeżenia swoich sił”⁶⁰. Muzeum ma umożliwiać „aktywne uczestnictwo odbiorcy w «konsumpcji» dóbr kultury” i stwarzać warunki do „pożytecznego i zarazem relaksowego spędzenia czasu”. Służyłoby temu udostępnianie

odpowiednich urządzeń muzealnych: galerii zbiorów wyposażonej w nowoczesne aranżacje informacyjne, czytelnicy, gdzie swobodnie przejrzeć będzie można przygotowane specjalnie wydawnictwa, albumy i czasopisma, otwartych pracowni specjalistycznych, sali przeznaczonej dla dzieci, które pozostawić będzie można pod opieką odpowiednio przeszkolonego personelu, permanentnie działającej salki kinowej, z możliwością sięgnięcia do najciekawszych filmów o sztuce, kawiarni otwartej w lecie również na świeżym powietrzu, urządzeń ekspozycyjnych i wypoczynkowych w otaczających muzeum terenach zielonych itp.⁶¹

W nowej siedzibie, w której, jak pisał Stanisławski, „idea «muzeum otwartego», przyświecająca naszej działalności dzisiaj, będzie się mogła w pełni urzeczywistnić”⁶², już nie tylko zatem niepatronizujący, upodmiotawiający i inkluzywny program, ale sama organizacja przestrzeni, architektura i lokalizacja miały wpływać na uprzyjemnienie muzealnej wizyty, nadając jej relaksacyjno-rozrywkowy charakter. Wzorów dostarczały kolejne modernizacje siedziby Stedelijk Museum przeprowadzane pod kierunkiem Sandberga w latach pięćdziesiątych, a także – znajdujący się wówczas w fazie realizacji – szeroko omawiany w międzynarodowej prasie projekt paryskiego Centre Beaubourg (od 1987 roku noszącego nazwę Centre G. Pompidou)⁶³. W obu przypadkach celem było stworzenie zapraszającej, otwartej na zewnętrzne otoczenie architektury, wzbogaconej o udogodnienia i „atrakcje”, które sprawiają, że widz chce spędzać w muzeum długie godziny, czuje się swobodnie i naturalnie, a zwiedzanie staje się, jak to określił Hultén, „przygodą”⁶⁴. Projektowane przez Stanisławskiego muzeum od wspomnianych różniło się jedynie lokalizacją: zakładano, że powstanie na terenach rozległego parku, z dala od zgiełku ulicy, podczas gdy i Stedelijk, i Beaubourg ulokowane w centrach miast miały, zgodnie z intencjami Sandberga i Hulténa, wchodzić w przestrzenną i ideową relację z metropolitalnym otoczeniem⁶⁵. Źródłem takiej lokalizacyjnej decyzji była, jak można sądzić, nie tyle chęć oddzielenia muzealnej świątyni od profanum codziennego życia, ile potrzeba wpisania muzealnej oferty w porządek rekreacji. W przemysłowej Łodzi, z mocno zanieczyszczonym centrum wypełnionym szumem pracujących całą dobę fabryk, podmiejskie parki stanowiły popularne miejsce spędzania czasu wolnego, nic dziwnego zatem, że Stanisławski

⁶¹ Ibidem, s. 10.

⁶² R. STANISŁAWSKI, *Muzeum Sztuki w Łodzi – „muzeum otwarte”*, s. 476 (jak w przyp. 40).

⁶³ Na temat projektu Sandberga zob. M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 46–47 (jak w przyp. 12); na temat pierwotnej koncepcji architektury Beaubourg zob. H. LASSALLE, *Beaubourg: The Old and the New*, s. 61–67 (jak w przyp. 50).

⁶⁴ *Czy będzie się sprzedawać obrazy*, s. 8 (jak w przyp. 48).

⁶⁵ Temu służyły przeszkolone elewacje oddane do użytku w 1954 roku Nowego Skrzydła Stedelijk zainspirowane witrynami domów towarowych. Por. S. COLLICELLI CAGOL, *Exhibition History* (jak w przyp. 11).

⁵⁶ Cyt. za: T. CHRUSCICKI, *Kolokwium ICOM na temat oświatowej roli muzeów*, „Opolski Rocznik Muzealny” 2, 1966, s. 443.

⁵⁷ Por. wystąpienia zebrane w tomie *Udział muzeów w działalności oświatowej i kulturalnej. Materiały z kolokwium Międzynarodowej Rady Muzeów w Moskwie i Leningradzie*, red. J. Durko, S. Lorentz, K. Malinowski, Poznań–Warszawa 1971.

⁵⁸ M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 216 (jak w przyp. 37).

⁵⁹ [R. STANISŁAWSKI], „Założenia budowy gmachu”, s. 8 (jak w przyp. 5).

⁶⁰ Ibidem, s. 8–9.

nową siedzibę Muzeum Sztuki zamierzał ulokować w jednym z nich. Miejskowa prasa zamieszczała przyszłościowe plany, na których muzeum znajduje się w otoczeniu innych obiektów oferujących pracującym masom rozrywkę i wytchnienie: letniej sceny teatralnej, zespołu basenów, zoo, ogrodu botanicznego, ośrodka sportowego i wesołego miasteczka⁶⁶. W lokalizacji ujawniał się zatem egalitarny charakter projektu, którego nie sposób nie łączyć z ludycznością takich przedsięwzięć, jak wielokrotnie tu przywoływana „Niedziela w Muzeum”.

Lektura tekstu przedstawiającego architektoniczne założenia nowego budynku ujawnia inne jeszcze analogie z ideą otwartego muzeum – zwłaszcza z tak silnie eksponowaną w reformatorskich programach interdyscyplinarnością i otwarciem na eksperyment. Zgodnie z tymi założeniami, projekt budynku przewidywał połączenie „sztuki dawnej w jednym miejscu ze sztuką współczesną, z odniesieniem plastyki do architektury, muzyki, filmu, fotografii, wzornictwa przemysłowego i różnorodnych nowych form działalności twórczej”, co miało „umożliwić szerokiej publiczności zrozumienie wszechstronnych procesów powstawania sztuki i [ukazać] głęboki związek między aktualną formą i szeroko pojętymi stosunkami społecznymi”⁶⁷. W budynku, oprócz typowo muzealnych przestrzeni, znajdowałyby się w związku z tym sale na widowiska teatralne, filmowe i muzyczne, a także „pracownie doświadczalne dla twórczości artystycznej z wyposażeniem uwzględniającym zastosowanie nowoczesnych, niedostępnych indywidualnie urządzeń naukowych i technicznych”⁶⁸.

W porównaniu z koncepcjami Sandberga, Gaudiberta czy Hulténa, projekt ten nie jawił się jako wyjątkowo radykalny. Na początku lat siedemdziesiątych sama obecność w muzeum innych form twórczości nie budziła większych kontrowersji. W nowojorskim Museum of Modern Art departamenty zajmujące się filmem, architekturą, wzornictwem, teatrem i tańcem utworzono jeszcze w okresie międzywojennym. W Polsce, w efekcie zainicjowanej w 1961 roku przez centralne władze akcji „Muzea – Uniwersytetami Kultury”, której celem było zintensyfikowanie i unowocześnienie działań upowszechniających i oświatowych, w muzealnych programach zaczęły się pojawiać koncerty, projekcje filmowe, widowiska teatralne czy wieczory poetyckie⁶⁹. O wielodyscyplinarność upominali się również

uczestnicy toczony w 1964 roku na łamach „Współczesności” dyskusji dotyczącej potrzeby utworzenia w Polsce muzeum sztuki współczesnej. Biorący w niej udział Jerzy Hryniewiecki pisał, że powinno to być miejsce, w którym uwidaczniać się będzie jedność twórczej kultury w całym zróżnicowaniu jej przejawów⁷⁰. Stanisław Grochowiak zaś za jedno z najważniejszych zadań nowej instytucji uznawał wspieranie rozwoju nowych form twórczości poprzez umożliwienie „konfrontacji plastyków z pisarzami, plastyków i pisarzy z muzykami, plastyków, pisarzy i muzyków z filmowcami etc.”⁷¹. Nowatorstwo Sandberga i innych muzealnych reformatorów owego czasu nie wiązało się zatem z otwarciem muzeum na teatr, film, taniec czy muzykę; decydowało o nim realizowanie przedsięwzięć – i budowanie dla ich realizacji odpowiedniej infrastruktury – które łączyły dyscypliny, zacierały dzielące je granice, rozbiły ich gatunkową jedność, prowadząc do powstawania nowych hybrydalnych całości. Za inspirację dla tak pojętej interdyscyplinarności służyły współczesne praktyki artystyczne: sytuacjonizm, happening, fluxus, eksperymentalna choreografia czy sztuka nowych mediów. Stanisławski miał ich świadomość, dlatego w opisie koncepcji nowego budynku zaznaczał, że powinny się w nim znaleźć „sale wielofunkcyjne dla kina, telewizji, teatru i muzyki – dziedzin, których nie należy traktować jedynie jako odrębne rodzaje działalności, lecz także jako elementy zespołowych widowisk plastycznych”⁷². Zarazem jednak w tym samym tekście formułuje zastrzeżenie, że ze „środków, których dostarcza fotografia, film, literatura, teatr i muzyka” należy korzystać w przypadku, „kiedy stanowią one mogły istotny wkład w pogłębieniu akceptacji dzieła”⁷³. Znamienne, że podobnie pomocniczą funkcję wyznaczał owym dyscyplinom dokument zbierający wnioski i zalecenia wypracowane podczas kolokwium ICOM, które odbyło się w Leningradzie i Moskwie w 1968 roku. Jak sugeruje podsumowująca obrady Renée Marcoussé, było to efektem kompromisu zawartego między rzecznikami idei muzeum jako wszechstronnego „ośrodka kultury” a tymi, którzy wyrażali lęk o utratę przez tę instytucję tożsamości⁷⁴.

Mimo czynionych zastrzeżeń w kwestii interdyscyplinarności, Stanisławski chciał widzieć swoje muzeum jako „swego rodzaju pole doświadczalne”, laboratorium służące testowaniu nierozpoznanych jeszcze możliwości

⁶⁶ Por. K. SOBIEJAJSKA, *Na Zdrowie – po zdrowie*, „Głos Robotniczy”, 28 marca 1972, za przedrukiem w: *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 576–577 (jak w przyp. 1).

⁶⁷ „Ogólnopolski jednostopniowy konkurs architektoniczny na rozwiązanie koncepcyjne gmachu Muzeum Sztuki w Łodzi i otaczającego terenu” [1972], mps, s. 1–2, teczka nr 5: „Konkurs SARP nr 515 na nowy Gmach Muzeum Sztuki w Łodzi”, DDNMSL.

⁶⁸ Ibidem, s. 2.

⁶⁹ Por. M. PTAŚNIK, *Muzeum Uniwersytetem Kultury*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 2, 1967, z. 3–4, s. 21–27. Krzemińska zwraca uwagę, że często tego rodzaju wydarzenia były organizowane w całkowitym oderwaniu od profilu muzeum, co z czasem spowodowało, że kampania „Muzea – Uniwersytetami Kultury” stała

się przedmiotem krytyki, zob. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 296–267 (jak w przyp. 37).

⁷⁰ J. HRYNIEWIECKI, *Muzeum życia dzisiejszego*, „Współczesność”, 1964, nr 163, s. 1.

⁷¹ S. GROCHOWIAK, *Przez wzgląd na grawitację*, „Współczesność”, 1964, nr 166, s. 3.

⁷² „Ogólnopolski jednostopniowy”, s. 2 (jak w przyp. 67), podkreślenie moje.

⁷³ Ibidem, s. 7.

⁷⁴ R. MARCOUSÉ, *Wstęp – rola oświaty w muzeum*, [w:] *Udział muzeów*, s. 3–6 (jak w przyp. 57).

kreacyjnych⁷⁵. W nowym budynku przewidywał utworzenie „galerii eksperymentalnej”, z myślą o

tych wszystkich, których powołaniem jest współpraca z artystami, jak architektów, artystów plastyków, inżynierów, projektantów wzornictwa przemysłowego, krytyków sztuki, dziennikarzy, pracowników naukowych, przedstawicieli instytucji i stowarzyszeń zainteresowanych przejawami nowej sztuki⁷⁶.

Architektura tej i pozostałych sal miała być maksymalnie elastyczna i wielofunkcyjna, ponieważ muzeum jako „żywy organizm” winno zmieniać się wraz ze zmieniającymi się potrzebami eksperymentujących artystów⁷⁷. W ten sposób Stanisławski wpisywał się swoją wizją w narastającą od lat czterdziestych krytykę tego, co szwajcarski historyk sztuki Hans Curjel nazwał wówczas „dyktaturą ściany”⁷⁸. Efektem owej krytyki było odrzucenie wzorców dominujących we wcześniejszym wystawiennictwie i dążenie do projektowania przestrzeni muzealnych opartych na planie otwartym, pozbawionych stałych podziałów i aranżowanych w zależności od potrzeb za pomocą mobilnych ścian i paneli. Taką przestrzeń oferowało Nowe Skrzydło Stedelijk Museum zaprojektowane zgodnie z wytycznymi Sandberga w 1954 roku. Bodaj najbardziej radykalną manifestacją tej tendencji była zaś architektura budynku Centre Beaubourg, który – przed modernizacją dokonaną w 1985 roku – miał charakter struktury teoretycznie niezeterminowanej żadną funkcją, dzięki czemu Hultén mógł twierdzić, że można w nim „równie dobrze zająć się projektowaniem, ewolucją form przemysłowych, zabawkami, literaturą popularną czy żywnością. Wszystkim, co dotyczy dnia dzisiejszego”⁷⁹.

Uznanie muzeum za „pole doświadczalne” wynikało z założenia, że winna to być instytucja zorientowana na przyszłość, wprowadzająca widza w świat najnowszych idei, konfrontująca go z tym, co dopiero się rodzi⁸⁰. Stanisławski, podobnie jak inni wspomniani tu muzealni reformatorzy, żywił przekonanie, że najlepszymi przewodnikami na tej drodze są artyści, dlatego należy stworzyć jak najlepsze warunki dla prowadzonych przez nich poszukiwań⁸¹. Ubolewał, że brak odpowiedniego budynku uniemożliwia pełną realizację tej idei, niemniej nie rezygnował z wspierania artystycznego eksperymentu w wymiarze, na jaki pozwalały posiadane zasoby (przestrzeń, środki), a także uwarunkowania polityczne. Najważniejszym i najbardziej oryginalnym eksperymentem zrealizo-

wanym w Muzeum Sztuki pod jego kierownictwem była „Akcja Warsztat”, która miała miejsce między 31 stycznia a 25 lutego 1973 roku. „Był to eksperyment – stwierdzał Stanisławski po latach – wykazujący jak muzeum przemienia się ze świątyni w forum”⁸². Dziś można jedynie spekulować, czy gdyby udało się wznieść nową siedzibę, podobnych wydarzeń byłoby więcej, wiadomo jedynie, że ten rodzaj działalności nie znalazł w programie łódzkiej placówki kontynuacji.

Na trwającą blisko miesiąc „Akcję” składał się w istocie cały szereg działań z udziałem członków nowomediałnej grupy Warsztat Formy Filmowej oraz zaproszonych przez nich twórców, którym oddano we władanie dwie sale na parterze Muzeum. Częścią projektu były między innymi projekcje eksperymentalnych filmów grupy, pokazy fotografii, koncerty muzyki improwizowanej, transmisja telewizyjna z jednego z okolicznych mieszkań; odsłuch dźwięków zbieranych w czasie rzeczywistym przez mikrofony ułożone nad jednym z łódzkich skrzyżowań, spektakl teatru amatorskiego, performensy z użyciem kamer i obrazu filmowego, odczytywanie manifestów etc. Całość miała charakter swoistej instalacji kinetyczno-dźwiękowo-światłowej, ożywianej i nieustająco przekształcanej kolejnymi artystycznymi interwencjami oraz działaniami publiczności⁸³. Rola artysty nie sprowadzała się w tym przedsięwzięciu wyłącznie do dostarczenia „dzieła” – stał się on na ten krótki czas faktycznym współgospodarzem muzealnej przestrzeni.

Tak wyraźne upodmiotowienie twórców było w muzeum Stanisławskiego czymś incydentalnym, mimo iż często podkreślał on ich pierwszorzędne znaczenie, co wynikało przede wszystkim z uznania wagi wkładu, jaki grupa „a.r.” wniosła do powstania łódzkiej placówki i nadania jej międzynarodowej rangi. Nie przez przypadek kolokwium CIMAM/ICOM, które zapewne z jego inicjatywy odbyło się w 1972 roku w Warszawie, Krakowie i właśnie w Łodzi, nosiło tytuł „Muzeum sztuki nowoczesnej a artysta”. Z ówczesnych wypowiedzi Stanisławskiego można wnioskować, że w jego interpretacji tytułowa relacja miała polegać z jednej strony na promowaniu wybranych twórców, z drugiej – na korzystaniu z ich intuicji w rozpoznawaniu tego, co w sztuce istotne. Twórcy nie współdecydowali o programie muzeum – a to stanowiło jeden z głównych postulatów anty-instytucjonalnych protestów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych⁸⁴. W centrum uwagi Stanisławskiego pozostawała publiczność; artysta

⁷⁵ R. STANISŁAWSKI, *W 40-lecie zbiorów*, s. 10 (jak w przyp. 4).

⁷⁶ „Ogólnopolski jednostopniowy”, s. 22 (jak w przyp. 67).

⁷⁷ *Ibidem*, s. 15.

⁷⁸ A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 5 (jak w przyp. 47).

⁷⁹ *Czy będzie się sprzedawać obrazy*, s. 8 (jak w przyp. 48).

⁸⁰ Por. radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego, s. 528 (jak w przyp. 8).

⁸¹ Por. R. STANISŁAWSKI, „*Muzeum jako instrument*”, s. 485 (jak w przyp. 7).

⁸² *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 40 (jak w przyp. 46).

⁸³ Na temat „Akcji Warsztat” zob. D. MUZYCZUK, *Muzeum jako instrument. Miejsce eksperymentów dźwiękowych w Muzeum Sztuki w czasie eksplozji praktyk neoawangardowych 1967–1975*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 642–648 (jak w przyp. 1).

⁸⁴ Oprócz przywołanych wcześniej protestów lokalnych artystów przeciwko uznanej za ekskluzywną polityce de Wilde’a w Stedelijk, warto tutaj wspomnieć bodaj najgłośniejsze wystąpienia owego czasu, animowane przez ruch Art Workers Coalition. Zob. manifesty ruchu przedrukowane w: *Institutional Critique: an*

ostatecznie o tyle był ważny, o ile współpraca z nim pozwalała muzeum realizować jego spójną misję⁸⁵.

MUZEUM JAKO INSTRUMENT KRYTYCZNY

Wraz z upływem lat kreślona przez Stanisławskiego wizja otwartego muzeum zaczęła się zmieniać. Nastąpiło znaczące przeorientowanie wektorów, wedle których miałyby przebiegać proces jego otwierania. Dotyczył on w mniejszym stopniu uspołeczniania instytucji i jej kulturowych zasobów, w większym – rozbijania zamkniętych, spetryfikowanych hierarchii ustanawianych przez rynek sztuki i instytucjonalnych hegemonów. Nie tyle publiczność, ile artysta stawał się centralną figurą⁸⁶, a jeszcze bardziej samo muzeum, które swoimi odważnymi wyborami i pracą interpretacyjną reorganizowało pole (historii) sztuki. Pod koniec lat siedemdziesiątych zmiana ta przyoblała się w formułę „muzeum jako instrumentu krytycznego”.

W wywiadzie udzielonym w 1978 roku magazynowi „Sztuka”, odpowiadając na pytanie, czym powinno być nowoczesne muzeum, Stanisławski stwierdzał:

Funkcje muzeum są wyznaczone przez istniejące w nim dzieło sztuki. Ważne jest to, co się chce pokazać ludziom i ważne jest to, co się chce zbierać. Sprawa zbiorów. Co my z tej sztuki współczesnej XX wieku, z jej ogromnej produkcji, która powstaje w Polsce i za granicą, chcemy wybrać? Tutaj następuje niesłychanie interesujący moment, ponieważ dokonując selekcji dokonujemy swojego zabiegu krytycznego w stosunku do sztuki. A więc muzeum staje się instrumentem krytycznym⁸⁷.

Tę krytyczną misję – zauważał w dalszej części wywiadu – łódzkie muzeum realizuje, koncentrując się na zjawiskach, które wnoszą do sztuki nową jakość, które, jak ujął to w jednym z późniejszych tekstów, „są bardziej «otwarte», [...] stanowią wartości perspektywiczne”⁸⁸. Po raz kolejny jako punkt odniesienia pojawiła się kolekcja grupy „a.r.”: tym razem jednak nacisk został położony nie na jej ulokowanie w robotniczym mieście i moralne zobowiązanie wynikające z tego faktu, ale na śmiałość i przenikliwość wyborów, które do jej powstania doprowadziły⁸⁹.

Anthology of Artists' Writings, red. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009, s. 87–97.

⁸⁵ Por. wypowiedzi Stanisławskiego wygłaszane w trakcie dyskusji toczonych na kolokwium CIMAM/ICOM w 1972 roku, *ICOM 1972 Łódź, Warszawa, Kraków*, nlb. (jak w przyp. 28).

⁸⁶ „[...] my, podobnie jak wszyscy odbiorcy sztuki, zarówno wrażliwi i wykształceni, jak i stawiający pierwsze kroki i żywiołowi, widzowie kierujący się instynktem i racjonalności, a z nimi właśnie my, jesteśmy zawsze i na zawsze dłużnikami artystów i jedynie artystów”. R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 37 (jak w przyp. 4).

⁸⁷ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 38 (jak w przyp. 46).

⁸⁸ R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 28 (jak w przyp. 4).

⁸⁹ *Rozmowa z Ryszardem Stanisławskim*, s. 38–39 (jak w przyp. 46).

To dzięki nim, jak pisał Przemysław Smolik cytowany przez Stanisławskiego, publiczność łódzkiego muzeum zyskała możliwość spojrzenia „poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze rozumianej rewolucji, jaka się odbywa w sztuce europejskiej”⁹⁰.

Włączając dzieła do kolekcji, organizując wystawy, publikując katalogi, muzea kształtują powszechne postrzeganie i rozumienie zjawisk artystycznych. To potężna władza, z której jednak, nad czym Stanisławski ubolewał, większość muzeów nie korzysta. Miast podejmować ryzyko samodzielnych wyborów, podążają za hierarchiami i kanonami ustalonymi przez największe i najbardziej wpływowe ośrodki – „nie ośmielają się nie posiadać tego, co posiadać wypada”⁹¹. W efekcie uproszczona i jednostronna wizja zostaje poprzez zwielokrotnioną reprodukcję usankcjonowana i przyjęta jako zobiektywizowany opis rzeczywistości sztuki. Marginalizacji ulega to, co zbyt idiosynkratyczne, co nie odpowiada określonym przez „centrum” schematom. Dotyczy to nie tylko współczesnej produkcji artystycznej, ale także historii. Stanisławski dopominał się o pogłębienie świadomości historycznego procesu, „wraz z jego bogactwem zakrętów, kaskad, zatok i nieoczekiwanych widoków” i wyrażał brak zgody na „doktrynerski linearyzm takiego modelu historii sztuki XX w., który deprecjonuje wszystko, co nie mieści się w rzekomo głównym skanalizowanym nurcie”⁹². W cytowanym tekście, napisanym około 1992 roku, do charakterystycznej dla końca lat sześćdziesiątych krytyki muzealnego konserwatyzmu i oportunistycznego doszła zatem postmodernistyczna z ducha krytyka modernistycznej historiozofii sztuki, którą Stanisławski, w typowy dla tamtych czasów sposób, zidentyfikował z progresywizmem Clementa Greenberga i konstruktywistów.

Choć aura postmodernizmu bez wąpienia wpłynęła na redakcję, jakiej w tym tekście została poddana idea muzeum jako instrumentu krytycznego, to sama idea wyłoniła się z bardziej złożonego układu odniesień. Stanisławski wśród tych, którzy mieliby ją wcielić w życie, wymieniał chociażby Sandberga i Gaudiberta, wskazując jak ważne były ich niezależne i oryginalne wybory dla ukształtowania obrazu sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych⁹³. Wcześniej w podobnym duchu wyrażał się o działalności de Wilde’a⁹⁴, który w jednym ze swoich artykułów pisał:

muzeum sztuki nowoczesnej ma przed sobą dwie możliwości: może albo starać się dopasować do ustalonego porządku i być salonem wystawiającym ciekawostki, albo może wydobywać na światło dzienne i w ten sposób promować nowe trendy w sztuce⁹⁵.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 39. W wywiadzie słowa Smolika przytoczone są w błędnym brzmieniu.

⁹¹ R. STANISŁAWSKI, „Muzeum jako instrument”, s. 490 (jak w przyp. 7).

⁹² *Ibidem*, s. 488.

⁹³ *Ibidem*, s. 489–490.

⁹⁴ Radiowy zapis wystąpienia Stanisławskiego, s. 530 (jak w przyp. 8).

⁹⁵ Cyt. za: M.A. LEIGH, „Building the Image”, s. 34 (jak w przyp. 12).

Nazwiska de Wilde'a, Sandberga czy Gaudiberta w tym zestawieniu nie zaskakują: gotowość do podejmowania ryzykownych wyborów artystycznych, wspieranie zjawisk, które, jak by to ujął Stanisławski, są „bardziej otwarte”, łączyło się ściśle z realizowanym przez nich projektem muzeum otwartego. Zaskakuje natomiast, również pojawiające się przy tej okazji, nazwisko Alfreda H. Barra, pierwszego dyrektora Museum of Modern Art w Nowym Jorku – instytucji jak bodaj żadna inna odpowiedzialnej za utrwalenie „doktrynerskiego linearyzmu” historii dwudziestowiecznej sztuki. Ta paradoksalna referencja, chociaż poczyniona z zastrzeżeniami, sugeruje, że najszerszy kontekst, w jakim idea Stanisławskiego powinna być umiejscawiana, ustanawiają narodziny muzeum sztuki nowoczesnej, a ściślej jego wyłanianie się ze starszego instytucjonalnego wzorca – muzeum sztuki współczesnej.

Za pierwsze muzeum sztuki współczesnej historia uznaje powołane do istnienia dekretem Ludwika XVIII w 1818 roku Musée de Luxembourg w Paryżu, które gromadziło dzieła żyjących artystów, niezależnie od tego, czy reprezentowały bardziej „nowoczesne”, czy też bardziej „tradycyjne” kierunki. Jak dowodzi Jesús Pedro Lorente w swojej monografii *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, taki model nieróżnicującego kolekcjonowania sztuki współczesnej dominował przez całe dziewiętnaste stulecie i pierwsze dekady następnego⁹⁶. Zmiana nastąpiła, gdy niektóre muzea zaczęły – jak podkreśla autor, „z misjonarskim fanatyzmem” – promować modernistyczną awangardę jako jedyny wartościowy przejaw tworzonej aktualnie sztuki:

Na zawsze odeszło dziewiętnastowieczne pojmowanie galerii sztuki współczesnej jako miejsca ukazującego różnorodność istniejących równocześnie nurtów. Odtąd nowoczesne prezentacje miały się skupiać wyłącznie na pionierach najbardziej nowatorskich awangardowych zjawisk a salonowi artyści zostali zesłani do magazynów. Pojęcie sztuki „nowoczesnej” utraciło wiktoriański sens (jako przeciwieństwo pojęcia sztuki „starych mistrzów”), stając się odwrotnością pojęcia sztuki „konserwatywnej” lub „akademickiej”. Niegdyś wybór między starożytnym i nowoczesnym, został zastąpiony nową dyskryminacją konserwatywnych stylów przez style nowoczesne, czytaj – „postępowe”⁹⁷.

Zacytowany fragment uderza stroniczością, nie zmienia to jednak faktu, że trafnie rozpoznaje istotę modernistycznego przechwycenia koncepcji muzeum sztuki współczesnej. Jest nią wprowadzenie wartościującego cięcia w tym, co dotąd było postrzegane jako całość określona jednością czasu: odrzucenie tego, co uznaje się za przestarzałe, na rzecz tego, co otwiera się na przyszłość. Główną odpowiedzialnością za tę zmianę Lorente obarcza w przewidywalny sposób Barra i nowojorskie MoMA. Tylko na

marginiesie natomiast wspomina o innym, znacznie bardziej bezkompromisowym przykładzie muzealnej ofensywy radykalnego modernizmu. Mowa tu o podjętej przez radziecką awangardę inicjatywie utworzenia ogólnokrajowej sieci muzeów kultury artystycznej. Jak przekonująco dowodzi Andrzej Turowski, inicjatywa ta stanowiła ideowy punkt odniesienia dla łódzkiego projektu Władysława Strzeмиńskiego i grupy „a.r.”, a tym samym stała się historycznym kontekstem muzealnej koncepcji Stanisławskiego⁹⁸.

Głównym celem budowanej w popaździernikowej Rosji sieci było upowszechnianie i wspieranie „kultury artystycznej”, czyli twórczości opartej na eksperymencie i wynalazczości. Do składających się na nią muzeów miały trafić wyłącznie dzieła, którym sztuka zawdzięczała formalny i technologiczny rozwój; twórczość epok minionych, epigońska, nie wnosząca nowych jakości, nie proponująca nowych rozwiązań została odrzucona jako przeszkoda na drodze artystycznego postępu. Aleksandr Rodczenko, w owym czasie dyrektor moskiewskiego centrum sieci, stwierdzał, że tradycyjne muzea są „archiwami” gromadzącymi pozostałości tego, co przeszłe; nowe muzeum służy natomiast jako „generator kultury”, dlatego „powstaje z dzieł ŻYJĄCYCH, które nie mają jeszcze charakteru «wartości historycznej» (w wąskim sensie tego pojęcia)”⁹⁹. Strzeмиński, który rozpoczynał artystyczną drogę w samym środku rosyjskiej rewolucji awangardowej, znał tę koncepcję i zainspirowany nią dążył do utworzenia muzeum sztuki nowoczesnej w Polsce (do której przeniósł się w 1922 roku). Zwieńczeniem tych dążeń była Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej; manifestująca się w niej instytucjonalna idea nie stanowiła przy tym, wedle Turowskiego, wiernego powtórzenia radzieckiego wzorca, a jego rozwinięcie, które określił on mianem „instytucji krytycznej”. Jak sugeruje badacz, o ile muzea kultury artystycznej prezentowały aktualne osiągnięcia w formalno-technologicznym procesie doskonalenia twórczego warsztatu, o tyle instytucja Strzeмиńskiego miała prezentować to, co zostało osiągnięte, jednak po to jedynie, by umożliwić jego krytyczne przepracowanie pozwalające przejść sztuce na kolejny poziom rozwoju. „Wytworzyć sztukę nowoczesną może jedynie ten – pisze cytowany przez Turowskiego artysta – kto poznał wszystko, co było poprzednio, i to co jest dziś – i wobec tego wszystkiego zachował wolność stanowiska krytycznego”¹⁰⁰.

⁹⁶ J. PEDRO LORENTE, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot 1998.

⁹⁷ Ibidem, s. 244.

⁹⁸ A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, s. 153–166 (jak w przyp. 1). Turowski jest również autorem pionierskiego eseju poświęconego historii muzeów kultury artystycznej (idem, *Muzea kultury artystycznej*, „Artium Quaestiones”, 1983, nr 2, s. 89–103). Obszernie do tego tematu odnosi się również monografia poświęcona pierwszym inicjatywom autoinstytucjonalizacji awangardy, zob. *Awangardowe muzeum* (jak w przyp. 1).

⁹⁹ A. РОДЧЕНКО, *О Музейном Бюро: Доклад на конференции заведующих губсекциями ИЗО Наркомпроса*, [1920], cyt. za przedrukiem w tłumaczeniu M. Buchalik w: *Awangardowe muzeum*, s. 281 (jak w przyp. 1).

¹⁰⁰ W. STRZEMIŃSKI, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, cyt. za: A. TUROWSKI, *Muzeum – Instytucja awangardy*, s. 160 (jak

Zdaniem badacza, projekt „muzeum jako instrumentu krytycznego” Stanisławskiego sięga do owej idei, zarazem jednak poddaje ją dalszej modyfikacji¹⁰¹. W dokonanej korekcie ujawnia się napięcie między modernistyczno-awangardową a ponowoczesną wizją muzeum, a ściślej – między modernistyczno-awangardową a ponowoczesną formą krytyki uprawianej przez muzeum. W obu przypadkach rolę muzealnej instytucji jest krytyczne ustosunkowanie się do istniejącej produkcji artystycznej i wskazywanie zjawisk, które, jak to ujął Stanisławski, są „bardziej otwarte”. Różnica polega na tym, że w przypadku Strzeмиńskiego kierunek owego otwarcia pozostaje zdeterminowany uznanymi za obiektywne prawami sztuki – które zarazem dostarczają probierza krytycznemu osądowi tego, co już istnieje – w przypadku Stanisławskiego natomiast otwartość jest, hipotetycznie, bezwarunkowa, opiera się bowiem na niedeterministycznej, wielowektorowej wizji artystycznych dzieł oraz krytyce, która siłą rzeczy musi być bardziej intuicyjna i idiosynkratyczna, nie posiada bowiem oparcia w mocnej obiektywności. Otwartość ta, jak podkreśla Stanisławski, nie oznacza przy tym permisywizmu, lecz samodzielne poszukiwanie „wartości perspektywicznych”, bez oglądania się na ośrodki, które wykorzystując swoją ekonomiczną i symboliczną władzę, usiłują własne preferencje narzucić innym jako obiektywizowane sądy o sztuce, jej historii i przyszłości.

Mimo kontestacji linearnego modelu historii sztuki, Stanisławski w swojej kuratorskiej praktyce pozostawał wierny narracji chronologicznej, co unaoczniały kolejne przygotowane pod jego kierunkiem ekspozycje kolekcji Muzeum Sztuki – od pierwszej otwartej w 1966 roku, po ostatnią, gościnnie zaprezentowaną w warszawskiej Zachęcie w 1991 roku. W przeciwieństwie do Greenbergańskiego czy konstruktywistycznego linearyzmu, chronologiczny układ służył mu jednak nie do zilustrowania logiki rządzącej ewolucją form artystycznych, a do wydobycia duchowych czy ideowych powinowactw, które miałyby łączyć przeszłość z teraźniejszością artystyczną. Takie ujęcie historii pozwalało odejść od jednoosiowej narracji i szeregować dzieła w równoległe ciągi o odmiennej wewnętrznej dynamice. Zręby owej wieloosiowości pojawiły się już u Mariana Minicha, jego koncepcja pozostawała jednak zakładnikiem kauzalnej wizji dzieł sztuki widzianych jako sekwencje formalno-stylistycznych aktualizacji¹⁰². Minich, wzorem swych awangardowych poprzedników, wychodził bowiem od przyjmowanego

a priori uniwersalnego schematu, a dzieł używał jako dowodów na prawdziwość jego istnienia¹⁰³. Stanisławski natomiast wychodził od dzieł, czy raczej indywidualnych *oeuvres*, rozpoznanych przezeń jako węzłowe dla dwudziestowiecznej kultury – widzianej przez pryzmat konkretnej kolekcji – i starał się projektować biegnące od nich w przyszłość i w przeszłość analogie. To przywiodło go do wykreślenia na wystawie z 1966 roku dwóch osi: jednej „konstrukcyjnej”, z punktem węzłowym w postaci sztuki Strzeмиńskiego i polskiego konstruktywizmu, i drugiej „imaginatywno-ekspresyjnej”, z centralną figurą Witkacego¹⁰⁴. Z niewielkimi tylko modyfikacjami układ ten został powtórzony 25 lat później w Zachęcie:

W jednym kierunku sal rozwinęliśmy nurt sztuki określany jako «racjonalistyczny», konstruktywistyczny, razem z orientacjami geometrycznymi, systemowymi i konceptualnymi, zaś w drugim kierunku – nurt znacznie bardziej zróżnicowany, obejmujący sztukę spontaniczną, figuratywną, liryczną, aż po postawy, które reprezentuje najnowsza twórczość malarzy o temperamencie ekspresyjnym. Po pierwszej linii idziemy drogą otwartą niegdyś przez Strzeмиńskiego i Stażewskiego, po drugiej – przez Ernsta, Matę, Kantora, Beuysa...¹⁰⁵.

Stanisławski nie ukrywał umowności tego dwuosioowego podziału, ale też nie dowodzenie istnienia obiektywnych prawidłowości było jego celem, a tworzenie konfiguracji twórczych indywidualności z różnych czasów i miejsc w taki sposób, by mogła zmanifestować się nierozdzielność uniwersalnej kultury¹⁰⁶. Na tym polegała prawdziwa stawka projektu „muzeum jako instrumentu krytycznego”: krytykując doktrynerski linearyzm, schematyczność i przewidywalność wyborów muzealnych kuratorów, ekskluzywność kanonów ustanawianych przez wielkie instytucje, rosnący dyktat rynku, a zarazem upominając się o pomijanych artystów spoza „centrum” i włączając ich jako równoprawnych bohaterów w swoje narracje, Stanisławski dążył nie do podważenia ideowych fundamentów, na których wznosił się gmach nowoczesnej sztuki, a jedynie do wzbogacenia owej budowli o nowe elementy¹⁰⁷. W tym samym czasie, gdy wystawy w rodzaju „Magiciens de la Terre” (Centre G. Pompidou, 1989) odsłaniały problematyczność uniwersalistycznych urosz-

w przyp. 1).

¹⁰¹ Por. A. TUROWSKI, *Muzeum – Instytucja awangardy*, s. 162 i nn. (jak w przyp. 1).

¹⁰² Zrealizowana w 1948 r. wedle koncepcji Minicha pierwsza stała ekspozycja w nowej siedzibie Muzeum Sztuki rozpoczęła się od impresjonizmu, po czym rozdzielała się na trzy ewolucyjne osie: jedną wiodącą od van Gogha i związaną z zagadnieniem koloru, drugą – od Gaugaina i podejmującą temat deformacji, trzecią – od Cezanne’a i dotyczącą kwestii konstrukcji. Por. M. MINICH, *O nowy typ muzeów*, s. 56–77 (jak w przyp. 2).

¹⁰³ Dlatego nie wahał się sięgać po reprodukcje, by założony schemat zobrazować. Na temat zbieżności między wizjami historii sztuki Minicha i Strzeмиńskiego zob. M. SZELĄG, *Testament muzealny Mariana Minicha*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 283 (jak w przyp. 1).

¹⁰⁴ J. STAJUDA, *Gibraltar w galerii międzynarodowej sztuki XX w. w Muzeum Łódzkim*, „Współczesność”, 1967, nr 2, s. 8.

¹⁰⁵ R. STANISŁAWSKI, *Przedmowa*, [w:] *Kolekcja sztuki XX w. w Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 6–7 (jak w przyp. 4).

¹⁰⁶ R. STANISŁAWSKI, *Z muzealnej praktyki*, s. 32 (jak w przyp. 4).

¹⁰⁷ Zwraca na to uwagę Andrzej Szczerski w swoim tekście *Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi*, s. 438–473 (jak w przyp. 1).

czeń modernizmu, zwiastując bardziej policentryczne ujęcia rzeczywistości artystycznej, czy wręcz podważając istnienie sztuki jako jednej instytucji, dyrektor Łódzkiego muzeum bronił wyobrażenia wielkiej ideowej wspólnoty, która łączyłaby artystów ponad wszelkimi podziałami¹⁰⁸. Ma zapewne rację Turowski, upatrując w tym wyraz wierności modernistyczno-awangardowemu uniwersalizmowi, którego widomym znakiem pozostawała kolekcja grupy „a.r.”¹⁰⁹. Jednak sama potrzeba dochowania owej wierności miała źródło jak najbardziej partykularne: był nim zimnowojenny podział świata i Kunderowskie porwanie Środkowej Europy¹¹⁰. Obrona wizji kultury jako nierozdzielnej całości brała się z niezgody na ów podział i stanowiła paradoksalną artykulację swoiście pojętej polityki uznania.

ZAKOŃCZENIE: MODERNISTYCZNE GRANICE OTWARTOŚCI

Idea muzeum otwartego narodziła się w krajach demokracji zachodniej i wiązała z narastającym poczuciem wyczerpywania się wykształconego w XIX wieku modelu nowoczesnego muzeum. Centrum tego modelu zajmowało dzieło rozumiane jako urzeczywistnienie sztuki – zautonomizowanej domeny posiadającej własną racjonalność, której rozpoznawaniem, a w istocie ustanawianiem, zajmowały się estetyka i historia sztuki. Muzealna wystawa stanowiła swego rodzaju *mise en scène* wytwarzanej w ten sposób wiedzy, która manifestowała się widzowi jako zestaw obiektywnych kategoryzacji i interpretacji. Misja muzeum sprowadzała się do przekazania owej wiedzy, by widz w nią wyposażony mógł czerpać estetyczną przyjemność z kontaktu z rzeczywistością artystyczną i w ten sposób duchowo się doskonalić. Tak pojęta pedagogia miała charakter, jak ujęła to Eileen Hooper-Greenhill, „transmisyjny” i opierała się na: „postrzeganiu widzów jako niepełnowartościowych. Jako tych, którzy trwają w poszukiwaniu tego, czego nie posiadają, którzy są pozbawieni znajomości rzeczy i potrzebują wskazówek; oczekiwano od nich, że będą odbiorcami wiedzy, pustymi naczyniami, które mają być napełnione”¹¹¹. Ta pozornie neutralna sytuacja komunikacyjna w istocie zasadzała się na utrwalającym nierówności podziale na tych, którzy dzierżą monopol na produkcję wiedzy, oraz tych, którym przypada

rola jej biernych konsumentów. Podział ów miał charakter społeczny, ponieważ inscenizowana w muzeach wiedza dotyczyła kultury warstw wyższych i powiązanej z nią wizji świata; jej przekazywanie było zatem formą akulturacji większości do wartości i norm przedstawiających się jako uniwersalne a *de facto* stanowiących wyraz światopoglądu jednej uprzywilejowanej grupy¹¹².

Taki model muzeum zaczął tracić relewantność wraz z demokratyzacją europejskich społeczeństw, emancypacją klas ludowych, rozwojem kultury masowej, problematyzacją paradygmatu pozytywistycznego w humanistyce i wreszcie pojawieniem się praktyk artystycznych rozsadzających dotychczasowe granice sztuki. Procesy te w dwudziestym wieku przebiegały w różnym tempie, w latach sześćdziesiątych nastąpiła jednak ich szczególna synchronizacja, która tym wyraziściej ujawniła potrzebę wynalezienia nowej instytucji – bardziej egalitarnej, nie patronizującej swojej publiczności, stwarzającej przestrzeń do samodzielnej pracy interpretacyjnej, wielogłosowej, otwartej na różne kultury, ujmującej sztukę jako domenę ściśle powiązaną z innymi sferami życia społecznego i gotowej zmieniać się wraz z nimi. Odpowiedzią na tę potrzebę były propozycje muzealnych reformatorów pokroju Sandberga, Gaudiberta, de Wilde’a, Hulténa, Leringa a także – Ryszarda Stanisławskiego. Ta ostatnia została przy tym sformułowana w warunkach państwa realnego socjalizmu, co w oczywisty sposób musiało wpłynąć na jej odmienność.

Gdy dla zachodnioeuropejskich reformatorów najbliższą tradycją, która domagała się sproblematyzowania, był powojenny „zwrot estetyczny” – akcentujący autoteliczne wartości dzieła i możliwość ich poznania w akcie bezpośredniego oglądu¹¹³ – polskie muzealnictwo uwalniało się z gorsetu zideologizowanej dydaktyki, która proces odbioru sprowadzała do przyjęcia dyskursywnej wiedzy, a dzieło redukowało do publicystycznego komentarza bądź, w duchu zwulgaryzowanego marksizmu, do ilustracji stosunków społecznych charakteryzujących daną formację historyczną¹¹⁴. Gdy Sandberg, Gaudibert czy Hultén swoją interdyscyplinarną praktyką manifestowali swój krytyczny stosunek do dominującej koncepcji muzeum jako miejsca, w którym sztuka jest oddzielona od innych form ludzkiej aktywności, rodzimi muzealnicy wyrażali obawy, że na skutek narzucanych przez państwo obowiązków muzeum przekształca się w wielozadaniowy ośrodek kultury, co grozi tej instytucji utratą własnej tożsamości¹¹⁵. Gdy w sztuce zachodniej narastała fala krytyki instytucjonalnej skierowana przeciwko istniejącym muzeom sztuki nowoczesnej, w Polsce, pozbawionej choć jednej instytucji tego rodzaju, i artystów, i muzealników

¹⁰⁸ Zob. teksty zgromadzone w katalogu wystawy *Magiciens de la terre*, red. J.-H. Martin, Paryż 1989.

¹⁰⁹ A. TUROWSKI, *Muzeum – instytucja awangardy*, s. 162–163 (jak w przyp. 1).

¹¹⁰ Por. A. SZCZERSKI, *Polska nowoczesność na eksport*, s. 472–473 (jak w przyp. 107).

¹¹¹ E. HOOPER-GREENHILL, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londyn–Nowy Jork 2000, s. 133. „Transmisyjny model komunikacji postrzega komunikację jako linearny proces transferu informacji od autorytatywnego źródła do nieposiadającego wiedzy odbiorcy”, *ibidem*, s. 125.

¹¹² Por. T. BENNETT, *The Birth of the Museum*, s. 163–173 (jak w przyp. 36).

¹¹³ Por. A. JOACHIMIDES, *The „Efficient Museum” in Resistance*, s. 19 (jak w przyp. 47).

¹¹⁴ Por. M. KRZEMIŃSKA, *Muzeum sztuki*, s. 189 (jak w przyp. 37).

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 324.

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.