

AGNIESZKA REJNIAK-MAJEWSKA

Łódź, Instytut Kultury Współczesnej UŁ
<https://orcid.org/0000-0003-1371-999X>

Muzeum jako awangardowa idea i praktyka.

Awangardowe muzeum: Музеи Художественной Культуры, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a. r.”,

koncepcja i redakcja naukowa Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan; tłumaczenie tekstów Małgorzata Buchalik, Joanna Figiel, Krzysztof Pijarski, Monika Ujma, Marcin Wawrzyńczak, *Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020, ss. 605*

Co łączyło artystyczną lewicę w rewolucyjnej Rosji i tamtejsze Muzea Kultury Artystycznej z działalnością amerykańskiej malarki i kolekcjonerki, córki zamożnego przedsiębiorcy, przestrzenne eksperymenty Lissitzky’ego z wystawą awangardowych prac pokazaną w miejskim ratuszu? Na pozór to byty i przedsięwzięcia bardzo od siebie odległe nie tylko w sensie geograficznym, lecz także mentalnym i kulturowym. W utrwalonych narracjach zachodniej (angloamerykańskiej) historii sztuki przypisane im role też nie były równoważne: zaprojektowany przez Lissitzky’ego hanowerski Kabinett der Abstrakten (Gabinet Sztuki Abstrakcyjnej) od dawna posiada status „awangardowej ikony” (to, że został zniszczony przez nazistów w 1937 r. i zrekonstruowany w latach 60., nie było tu bez znaczenia), podobnie jak historia rosyjskiej awangardy – nawet jeśli w wielu aspektach wciąż nie dość zbadana – pozostaje żelazną częścią XX-wiecznego kanonu. Na tym tle stworzona przez Strzemińskiego Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej i misja propagowania nowej sztuki, jaką Katherine Dreier od 1920 r. realizowała wspólnie z Duchampem, jawią się jako zjawiska ważne, lecz nie tak spektakularne i znane¹. Połączenie i zestawienie ich na jednej płaszczyźnie – co proponuje wydana przez Muzeum Sztuki w Łodzi książka *Awangardowe Muzeum* – nie

¹ W będącym swoistym encyklopedycznym podsumowaniem na temat sztuki XX w. opracowaniu *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH, David JOSELIT (London: Thames&Hudson, 2004), nie ma wzmianki ani o muzealnych zamysłach Dreier, ani o awangardowej kolekcji grupy „a. r.”. W osobnych has-



jest więc oczywistym wyborem. Kryje się za nim badawczy zamysł, polegający na próbie przypomnienia tych muzealnych projektów, w których

łach omówiono hanowerski Kabinett El Lissitzky’ego (s. 209–211) i utworzenie nowojorskiego MoMA (s. 221). Wynika to z syntetycznego charakteru narracji, ale zarazem odzwierciedla strukturę zachodniego kanonu, powielanego w tym przypadku przez (uchodzące za rewizjonistyczne) środowisko pisma „October”.



1. Stała ekspozycja Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a. r.” w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi, 1932. Repr. wg Awangardowe muzeum, s. 35

wiodącą rolę odgrywali artyści, a siłą napędową była nie tylko chęć kolekcjonowania współczesnej sztuki, lecz także poszukiwanie dla niej nowej przestrzeni, takiej, która – zgodnie z oświeceniową tradycją myślenia o muzeum – służyłaby kształceniu odbiorców. Oddanie głosu artystom w kwestii tego, czym miałyby być nowoczesne muzeum, jak pokazywać współczesną sztukę i w jaki sposób przybliżać ją publiczności, stanowi o oryginalności koncepcji tej książki. Jak można się spodziewać, wizja „awangardowego muzeum”, od początku najeżona sprzecznościami, nie była niczym jednorodnym. I tak też pokazują ją teksty zgromadzone w tym tomie: jako szereg wariantów, koncepcji i planów, mierzących się z różnymi przeciwnościami i często niedokończonych, lecz powiązanych siecią wspólnych idei, oddziałujących na siebie nawzajem.

Okazją wydania książki stała się przypadająca w tym roku dziewięćdziesiąta rocznica istnienia kolekcji grupy „a. r.”, pierwsza publiczna odsłona zbioru miała bowiem miejsce w lutym 1931 r., choć

był on wciąż jeszcze wzbogacany i powiększany². Wpisanie tego wydarzenia w szerszy kontekst awangardowych projektów z lat 20. i 30. podkreśla z jednej strony wyjątkowość łódzkiej kolekcji, polegającą na tym, że spośród prezentowanych w książce inicjatyw, mniej czy bardziej efemerycznych, ona jedna zachowała swoistą ciągłość i stała się zawiązkiem funkcjonującej po dziś dzień instytucji. Z drugiej zaś sprawia, że działalność grupy „a. r.” ukazuje się nie tyle jako oddalony w czasie „historyczny początek”, ile jako część większego projektu przekształcenia świata sztuki i przededefiniowania jej społecznej roli. Choć książka skupia się na historycznych rekonstrukcjach i analizach, takie ujęcie nasuwa pytania o aktualność; o to, co z awangardowych idei zostało wcielone w życie, a co być może zostało przeinaczone lub zapomniane. Włącza się też ogólniejszą dyskusję nad tym, na ile awangarda zmieniła instytucje sztuki, a na ile sama została przez nie wchłonięta, sfetyzowana i upomnikowana.

² W momencie inauguracji kolekcja wystawiona w sali sztuki nowoczesnej obejmowała 21 prac. W katalogu wydanym w 1932 r. było ich już 75, a w kwietniu 1933 liczba ta powiększona została do 77; zob. Paulina KURC-MAJ, Anna SACIUK-GĄSOWSKA, „Międzynarodowa Kolekcja

Sztuki Nowoczesnej grupy «a. r.» – parę słów o historii”, w: *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a. r.”*, red. Paulina KURC-MAJ, Anna SACIUK-GĄSOWSKA (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019), s. 18–22.



2. Obrazy zakupione dla Muzeów Kultury Artystycznej zebrane w Biurze Muzealnym Wydziału Sztuk Plastycznych Ludowego Komisariatu Oświaty w Moskwie, koniec 1919 – początek 1920.
Repr. wg *Awangardowe muzeum*, s. 21

Zebrane w książce teksty obrazują głęboko ambiwalentny stosunek awangardowych twórców do instytucji muzeum: manifestacyjna niechęć do zinstytucjonalizowanego kultu przeszłości, XIX-wiecznej tradycji muzealnej i muzealników-specjalistów niebędących artystami, miesza się w ich deklaracjach z wolą zdefiniowania muzeum na nowo jako „żywego” ośrodka nowej sztuki, umożliwiającego jej szersze społeczne promieniowanie. Ważnym, z punktu widzenia czytelnika bardzo użytecznym zabiegiem, jest zamieszczenie w tomie bogatego wyboru tekstów źródłowych – nowych przekładów oraz przedruków mało dostępnych wystąpień Kandinskiego, Malewicza, Szternberga i Rodczenki, związanych z ich zaangażowaniem w tworzenie nowych muzeów w Rosji, tekstów Lissitzky’ego, deklaracji Société Anonyme i grupy „a. r.”, a także komentarzy Katherine Dreier, Strzemińskiego i Przechława Smolika dotyczących misji muzeum i sposobów wystawiania najnowszej sztuki. Jako bezpośrednie świadectwa epoki i zapis ideowych sporów, teksty te stanowią cenne dopełnienie zebranych w książce badawczych opracowań: Marii Gough na temat „futurystycznej muzeologii”, czyli procesu organizacji

muzeów w bolszewickiej Rosji, Mashy Chlenovej o muzealno-organizacyjnej działalności Strzemińskiego w latach 1917–1921 w Rosji, Sandry Lösckhe i Rebeci Uchill o hanowerskim projekcie Lissitzky’ego i założeniach wspierającego go dyrektora muzeum, Alexandra Dornera. Marcin Szelağ porównuje Kabinett Lissitzky’ego ze zrealizowanym przez Strzemińskiego projektem Sali Neoplastycznej. Daniel Muzyczuk i Tomasz Załuski przyglądają się działaniom Strzemińskiego i grupy „a. r.”, zwracając uwagę na dydaktyczny układ ekspozycji oraz na „instytucjonalny aktywizm” jako czynnik modernizacyjnego etosu. Ideę tą najlepiej oddaje zdanie Strzemińskiego, które mogłoby być mottem całej książki: „Mało jest zrobić dobre dzieło sztuki. [...] Należy wytworzyć warunki, w których by ono mogło oddziaływać”³. Frauke Josenhanss, Julian Myers i Joanna Szubińska pochylają się nad wystawienniczymi i kolekcjonerskimi przedsięwzięciami Société Anonyme, ukazującymi aktywistyczną skuteczność Katherine Dreier we wspieraniu tego, co nowatorskie i niezależne. Stowarzyszenie założone przez tę amerykańską malarzkę i miłośniczkę sztuki wspólnie z Duchampem i Man Ray’em było

³ List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 27 VI 1929; cyt. za: „Listy Władysława Strzemińskiego

do Juliana Przybosia z lat 1929–1933”, oprac. Andrzej TUROWSKI, *Rocznik Historii Sztuki* 9 (1973), s. 224.

instytucją nomadyczną, „muzeum bez ścian”, ponieważ nigdy nie udało się pozyskać dla niego stałej siedziby. Société Anonyme organizowało wystawy zarówno monograficzne, jak i zbiorowe, przygotowywało odczyty i koncerty, wydawało publikacje o sztuce i budowało kolekcję sztuki nowoczesnej. Ostatecznie w 1941 r. kolekcja ta została przekazana w darze Yale University Art Gallery; nie było to rozwiązanie wymarzone przez Dreier, ale wpisywało się w edukacyjne ideały, które zawsze stawiała na pierwszym planie.

Teksty Jeniffer Gross, Jarosława Suchana i Agnieszki Pindery wprowadzają szerszą porównawczą perspektywę, odnosząc wspomniane inicjatywy do siebie nawzajem, a także do innych rozwijanych w tym czasie praktyk propagowania sztuki nowoczesnej, podejmowanych przez kolekcjonerów (m.in. Alberta Barnes, Duncana Phillipsa czy Arensbergów), organizatorów życia artystycznego (Herwartha Waldena, Alfreda Stieglitza) i muzealników (Alfreda Barra). Nie brak tu więc ogólniejszego tła, jakim był świat sztuki pierwszych dekad XX w., otwierający się na nowatorskie idee i nurty artystyczne, wchłaniający je także w sensie rynkowym. Redaktorzy tomu zdecydowali się jednak skupić na tych projektach, które były najbardziej eksperymentalne i awangardowe, na boczny plan odsuwając słynne muzealne kolekcje powstałe na styku wielkiego kapitału i artystycznych ambicji, jak nowojorskie Museum of Modern Art i Guggenheim Museum – instytucje skądinąd dobrze już rozpoznane i opisane w literaturze. Taka optyka, biorąc pod uwagę miejsce, z jakiego w tej książce prowadzony jest dialog, wydaje się w pełni uzasadniona. Przypadek Katherine Dreier był o tyle odmienny, że brak znaczących funduszy wymuszał na niej inne, niekonwencjonalne metody działania. Jak podkreślała, Société Anonyme było „muzeum eksperymentalnym”, tworzonym przez samych artystów, z dala od wielkich interesów i wpływu możnych mocodawców. Mimo to, jak lubiła zaznaczać, miało ono charakter

pionierski – o niemal dekadę wyprzedziło w czasie powstanie MoMA⁴.

Omawiane inicjatywy, choć odrębne, powiązane były licznymi nićmi personalnych kontaktów i zależności, wymianą myśli i praktycznych doświadczeń. Kolekcja „a. r.” była spełnieniem zamierzenia, z którym Strzemiński nosił się od momentu swego przyjazdu z Rosji, by w Polsce stworzyć muzeum sztuki nowoczesnej. Jako kierownik Wszechrosyjskiego Centralnego Biura Wystaw (1918–1920) i twórca nowej ekspozycji w regionalnym muzeum w Smoleńsku⁵, miał już za sobą spory bagaż doświadczeń i mocne przekonanie o strategicznej, wychowawczej funkcji tego rodzaju publicznych zbiorów. Z kolei dla działalności Katherine Dreier wzorcem było „Der Sturm” Waldena – jako połączenie pisma, wydawnictwa i sprawnie działającej galerii – miejsca prelekcji i spotkań. Możliwe, że dodatkową zachętą była dla niej także wiedza o nowych muzeach w Rosji – jako przyjaciółka Kandinskiego (który kierował moskiewskim Muzeum Kultury Artystycznej w latach 1919–1920) prawdopodobnie musiała coś o nich słyszeć. Rosyjskie muzea sztuki nowoczesnej stały się też ważnym odniesieniem dla dyrektora MoMA, Alfreda Barra Jr., który w czasie swojej podróży do Rosji na przełomie 1927 i 1928 r. podziwiał i doceniał to, co wówczas jeszcze pozostało z tych instytucji w Moskwie i Leningradzie⁶. Jednak Barra zbiory te interesowały głównie jako wzór dobrze skomponowanej kolekcji nowoczesnego malarstwa, ze względu na wartość artystyczną, a nie od strony ich pierwotnych organizacyjnych założeń, które w odniesieniu do MoMA były w oczywisty sposób nieprzystawalne. Zamysły Dreier związane ze stworzeniem instytucjonalnej sieci docierającej na prowincję, pełniącej misję edukacyjną i opartej na oddolnej współpracy artystów, na swój sposób bliższe były logice organizacyjnej, jaką próbowali wprowadzić w życie artyści w Rosji (choć wypada zaznaczyć, że jej działalność opierała się też na typowo amerykańskiej tradycji wolnych stowarzyszeń)⁷. Pomijając

⁴ Frauke JOSEPHANS, „Muzeum bez ścian, artyści artystom: kolekcja Société Anonyme”, tłum. Monika Ujma, w: *Awangardowe Muzeum*, red. Agnieszka PINDERA, Jarosław SUCHAN (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020), s. 136.

⁵ Strzemiński został zaangażowany do tej pracy przez Malewicza; jego koncepcje muzealne, związane z ewolucyjną logiką ekspozycji, były też najbliższe ideom Malewicza. Jednak oddanie Strzemińskiego sprawie muzeów wydaje się wykraczać poza założenia samego twórcy suprematyzmu. Jak opisuje Masha Chlenova, Smoleńska Galeria Sztuki, zreorganizowana przez Strzemińskiego w 1920 r. z wykorzystaniem upaństwowionych zbiorów prywatnych z regionu i nowych nabytków współczesnych dzieł, była jak na muzea regionalne bardzo bogato urzą-

dzona. Wystawa prezentująca „ciągłość ewolucji kultury malarskiej” była też miejscem licznie organizowanych wykładów; zob. Masha CHLENOVA, „Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński”, tłum. Monika Ujma, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 83–87.

⁶ Maria GOUGH, „Muzeologia futurystyczna”, tłum. Monika Ujma, [w:] *Awangardowe Muzeum*, s. 69–70. Alfred H. BARR, „Russian Diary 1927–28”, *October* 1978, vol. 7, s. 33–35, 49. Por. Sybil Gordon KANTOR, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), s. 161–179.

⁷ Agnieszka Pindera zwraca uwagę na upór, z jakim Dreier podkreślała niezależność stowarzyszenia od prywatnego majątku i inwestycji – stowarzyszenie służące sztuce nie



3. Widok sali głównej International Exhibition of Modern Art arranged by Société Anonyme, Brooklyn Museum, 1926. Repr. wg *Awangardowe muzeum*, s. 149

bolszewicką logikę upaństwowienia, można więc znaleźć punkty stykowe między „futurystyczną muzeologią” rosyjskiej awangardy, rozwijaną w okresie 1917–1922, kiedy wszystko wydawało się jeszcze możliwe, a demokratycznymi ideałami, które Dreier starała się urzeczywistniać, wierząc w siłę „duchowej rewolucji”, dokonującej się dzięki sztuce.

Problematyka książki wiąże się z zawilą wewnętrzną kwestią, jaką jest stosunek awangardy do czasu, i szerzej: z zagadnieniem czasowości sztuki i jej doświadczenia. Pytania o czas wpisane są w ontologię tego osobliwego tworu, jakim jest „awangardowe muzeum” – są pytaniami o jego „warunki możliwości”, a także, na poziomie bardziej szczegółowym, dotyczą logiki ekspozycji, stosunku do przeszłości i chronologii. Awangardowy postulat „wybiegania do przodu”

wydaje się trudny do pogodzenia, czy wręcz sprzeczny z muzealnym zadaniem zachowywania i pielęgnowania przeszłości. W pewnym stopniu jednak jest to sprzeczność pozorna, bo oparta na zbyt dosłownym odczytaniu awangardowych gestów negacji – futurystycznych haseł o „burzeniu muzeów” lub „wyrzucaniu Puszkina, Dostojewskiego i Tolstoję itd., itd. z Parowca współczesności”⁸. Wiadomo, że mimo tych buńczucznych zawołań modernistyczne awangardy bardzo szybko stworzyły własny obraz (lub ściślej: pokrewne, choć różne obrazy) najnowszej tradycji i zajęły się spisaniem własnych genealogii. Owa potrzeba rozpoznania i uznania własnych dokonań uwyraźniła się zwłaszcza w połowie lat 20., kiedy osłabł rewolucyjny impet i tempo ogłaszania kolejnych innowacji, a środowiska

mogło być niczyją własnością ani podlegać presji mecenasów. Innymi słowy, Dreier miała środki by stworzyć prywatne, a zarazem publicznie dostępne muzeum, lecz wybrała inną, trudniejszą drogę. Por. Agnieszka PINDERA, „Trudna sztuka autoinstytucjonalizacji”, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 181–182.

⁸ Давид БУРЛЮК, Александр КРУЧЕННЫХ, Владимир

МАЯКОВСКИЙ, Виктор [sic!] ХЛЕБНИКОВ, „Пощечина общественному вкусу”, w: Давид БУРЛЮК, Николай БУРЛЮК, Александр КРУЧЕННЫХ, Василий КАНДИНСКИЙ, Бенедикт ЛИВШИЦ, Владимир МАЯКОВСКИЙ, Велимир ХЛЕБНИКОВ, *Пощечина общественному вкусу. Стихи, проза, статьи* (Москва: Г. Л. Кузьмин, 1912), s. nlb. 3.

awangardowe zaczęły konsolidować się w opozycji do tradycjonalistycznych nurtów, wciąż bliższych gustom publiczności. Katherine Dreier jako artystka i rzeczniczka nowej sztuki chciała stworzyć dla niej przestrzeń w Ameryce – w jej opinii zapóźnionej artystycznie i zamkniętej. Nazwa „muzeum” (pełna nazwa stowarzyszenia brzmiała: Société Anonyme Inc. Museum of Modern Art miała podnosić rangę działalności stowarzyszenia, oddzielając galeryjne pokazy od aktywności komercyjnej. Podobnie utworzenie nowoczesnej kolekcji przez grupę „a. r.” – miało służyć umacnianiu „zdobyczy nowej sztuki” w kraju, w którym, jak pisali członkowie grupy, panuje „pseudomodernizm” i „epigonizm”, a „to co jest chwalone, jest spóźnione o 50 lat”⁹ (il. 1). Korzystając z kulturowego autorytetu, jaki posiadała instytucja muzeum, Strzemiński chciał legitymizować tę sztukę i oswoić publiczność z jej językiem, przybliżyć jej formalne osiągnięcia i „konstruktywny”, problemowy sposób myślenia, nie tak daleki – jak zakładał – od potrzeb i wyzwań nowoczesnego życia. Sama koncepcja muzeum poświęconego specjalnie najnowszej sztuce miała jednak swoje wcześniejsze korzenie. Postulaty powołania tego rodzaju muzeum wysuwało już w 1912 r. w Rosji ugrupowanie „Sojuz młodoży”, w którym skupieni byli późniejsi protagoniści awangardy i organizatorzy nowej sieci muzeów¹⁰. Idea muzeum gromadzącego prace „artystów żyjących” sięgała czasów rewolucji francuskiej i nawet dość szybko przełożona została na praktykę, jednak biurokratyczny sposób jej realizacji nie sprzyjał promowaniu tego, co nowatorskie¹¹. Sieć muzeów powstałych w Rosji po rewolucji była o tyle wyjątkowa, że była „założona, zorganizowana i obsługiwana przez samych artystów”¹²; łącząc metropole i prowincję, miała stanowić „magistralę przepływu żywych wystaw twórczej sztuki”¹³. Projekty te i ich realizacja były wytworem organizacyj-

nej eksplozji lat 1917–1922, która objęła również szkolnictwo artystyczne i wynikała z uzyskania przez awangardę bezprecedensowej władzy w obszarze sztuki¹⁴. Władza ta okazała się jednak, jak wiemy, krótkotrwała, a wraz z nią rozplynęły się również instytucjonalne struktury nowych muzeów, gromadzących dzieła awangardy (il. 2).

Tworzenie nowych muzeów wynikało z jednej strony z pragnienia udostępniania odbiorcom tego, co w sztuce aktualne, „żywe” i wychylone ku przyszłości, z drugiej z chęci uprawomocnienia, usystematyzowania i ugruntowania zasad nowej sztuki. W analizowanych w książce przedsięwzięciach widoczne są, w różnej mierze, oba te zamierzenia. Société Anonyme, które Dreier początkowo zamierzała nazwać „Nowoczesną Arką” (*A Modern Ark*), zorientowane było na rewelatorską, „proroczą” siłę samej sztuki, uwolnionej od ograniczeń, rządzącej się twórczą intuicją. Idealizm Dreier osobliwie spotykał się pod tym względem z anarchistycznym podejściem Duchampa; jej romantyczna wiara w moc duchowych energii z dadaistycznym upodobaniem do tego, co zaskakujące i nieoczekiwane – wymykające się historycznym i stylistycznym schematom¹⁵. Programy rosyjskich Muzeów Kultury Malarskiej i Muzeów Kultury Artystycznej były znacznie bardziej uporządkowane i przemyślane, zorientowane na cele badawcze i dydaktyczne. Niemniej toczył się w nich spór o to, czy celem ma być ukazanie historycznej ewolucji sztuki, czy układ ekspozycji należy podporządkować logice formalno-artystycznych zagadnień. Istniała zgoda co do tego, że muzeum powinno się skupiać na twórczych „innowacjach”. Ale czy innowacja oznaczać ma coś, co się wydarzyło w przeszłości i uczytelnia się w historycznym spojrzeniu? Czy odwrotnie – coś otwartego, co zmienia teraźniejszość i przyszłość, domaga się aktywnego udziału? Odmienność odpowiedzi wynikała po-

⁹ „Komunikat grupy «a. r.» nr 1” (1930), w: *Awangardowe Muzeum*, s. 309.

¹⁰ CHLENOVA, „Muzea Kultury Artystycznej w Rosji i Władysław Strzemiński”, s. 75. Maria GOUGH, „Muzeologia futurystyczna”, tłum. Monika Ujma, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 51.

¹¹ Masha CHLENOVA, „«Walka o sztukę nowoczesną»: powstanie muzeów żyjących artystów na Zachodzie”, tłum. Monika Ujma, w: *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a. r.”*, s. 34–36.

¹² GOUGH, „Muzeologia futurystyczna”, s. 51.

¹³ Kazimierz MALEWICZ, „Nasze zadania. Oś koloru i bryły” (1919), tłum. Małgorzata Buchalik, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 265.

¹⁴ Wyrażało się to w sposób szczególnie w uznaniu, że artyści jako „jedyni kompetentni” winni odpowiadać za nabytki sztuki współczesnej. Zob. „Deklaracja Oddziału

Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego w kwestii zasad muzealnictwa, przyjęta przez Kolegium Oddziału na posiedzeniu 7 lutego 1919 roku” („Iskusstwo kommuny” 1919, nr 11), tłum. Małgorzata Buchalik, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 253.

¹⁵ Rzutowało to na sposób aranżacji wystaw organizowanych przez Société Anonyme. Zazwyczaj opierał się on na luźnych asocjacjach, bez podziału na kierunki czy szkoły, bez prób budowania teleologicznych i ewolucyjnych narracji. Podkreślając uniwersalizm nowej sztuki w myśl swoich pacyfistycznych przekonań, Dreier gromadziła i eksponowała dzieła twórców z wielu krajów; podział według narodowości nie był jednak zaznaczany w układzie ekspozycji. Zob. Grupa o. k. [Julian MYERS, Joanna SZUPIŃSKA], „Kawalerski modernizm: International Exhibition of Modern Art projektu Société Anonyme”, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 148.



4. El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, Provinzialmuseum Hannover, 1927.
 Repr: wg Awangardowe muzeum, s. 117

części z różnego myślenia o adresatach muzealnej narracji: Kandinsky, który miał na względzie potrzeby szerszej publiczności, chciał, by muzealna ekspozycja pokazywała dłuższy proces formalno-stylistycznych przemian, przynajmniej od impresjonizmu¹⁶. „Laboratoryjne” podejście Rodczenki i proponowany przezeń bardziej rygorystyczny porządek ekspozycji, na której – jak zapowiadał – „wszystko będzie

¹⁶ GOUGH, „Muzea Kultury Artystycznej”, s. 60–62.

przemysłane, policzone, posegregowane, porachowane, celowe, sprowadzone do nagich wzorów”¹⁷, wynikały z ukierunkowania na „profesjonalnych” odbiorców, takich jak twórcy i adepci sztuki.

Można uznać, że spór ten dotyczył niuansów, co do zasady bowiem odrzucano narrację opartą na regułach prostego chronologicznego następstwa, która nie oddawałoby określonej „linii rozwoju”.

¹⁷ Cyt. za: GOUGH, „Muzea Kultury Artystycznej”, s. 64.

Myślenie o rozwoju sztuki jako „ewolucji form”, jak pokazują autorzy książki, niepodzielnie zawładnęło wyobraźnią rosyjskiej awangardy i podtrzymywane było przez Strzemińskiego. Istniała tutaj zbieżność ze znanymi w Rosji teoriami Wölfflina i Riegl’a, również eksponującymi procesy formalnych przemian. W swoich muzealnych programach awangardowi twórcy przyjmowali jednak bardziej radykalną interpretację tych ewolucyjnych założeń niż historycy sztuki. Pokazuje to spór Strzemińskiego z Marianem Minichem, wykształconym przecie w duchu szkoły wiedeńskiej. Strzemiński krytykował aranżację wystawy stałej, którą Minich stworzył po objęciu dyrekcji łódzkiego muzeum w 1935 r.; pisał, że cechuje ją nieprzejrzystość i „przypadkowość”. Znaczna część z tego, co Minich umieścił na wystawie, zwłaszcza w odniesieniu do malarstwa XIX w., zdaniem Strzemińskiego raczej ukrywała i zaciemniała ogólny proces postępu. Choć – jak zauważa Daniel Muzyczuk – dyrektor z czasem przyznał artyście rację i wyciągnął z tej krytyki praktyczne wnioski¹⁸, spięcie to uwidacznia trudności, jakie mogły wynikać z awangardowej woli zawładnięcia obrazem przeszłości i podporządkowania go określonej teleologii¹⁹.

Na marginesie tego wątku ciekawa wydaje się hipoteza, że efektem sporu Strzemińskiego z Minichem było ponowne przemyślenie przez nich własnych stanowisk i to, że obaj wywarli w tym sensie na siebie wzajemny wpływ²⁰. Swoisty paralelizm założeń *Teorii widzenia* i układu powojennej ekspozycji w łódzkim Muzeum Sztuki może to potwierdzać, podobnie jak zaproszenie Strzemińskiego do stworzenia Sali Neoplastycznej. Potrzeba uhistorycznienia stawała się dla Strzemińskiego, co widać także w jego pismach, coraz bardziej istotna i zapewne miało to związek tyleż z odejściem od unizmu, co z poszukiwaniem sfery autonomii sztuki, niesprowadzalnej do funkcjonalistycznej użyteczności i nowych wzorców projektowania (jak wiadomo, stanowisko Strzemińskiego różniło się w tej kwestii od większości przedstawicieli polskiej awangardy). To, że formy artystyczne mają własną historię, sprawa

wia, że można je traktować jako część szerszego procesu społecznego rozwoju świadomości, wykraczającego poza pragmatyczne, jednostkowe zastosowania. Ta zależność między historią sztuki a obroną jej autonomii była już w odniesieniu do koncepcji Strzemińskiego zauważana²¹. Podkreśla ją także w swoim tekście Jarosław Suchan, zaznaczając jednocześnie, że ów zwrot ku rozumieniu form historycznych nie miał w sobie nic z eskapistycznego odwrotu od rzeczywistości czy absolutyzacji formy artystycznej dla niej samej. Muzealna ekspozycja, wprowadzając w historię sztuki, miała uświadamiać jej logikę, pobudzać do myślenia i twórczo aktywizować. Jak stwierdza Suchan, można przyjąć, że w ujęciu Strzemińskiego muzeum „miało się orientować na trzy rodzaje publiczności, każdą z nich umieszczając w innej czasowości. Publiczność masowa konfrontowała się z historią rozwoju sztuki nowoczesnej, oswajając się z jej językiem, a zarazem rozwijając w tej konfrontacji swoje promodernizacyjne nastawienia [...] Projektanci, technicy, inżynierowie społeczni mogli zaznajamiać się z bardziej zaawansowanymi osiągnięciami artystycznymi, by wychodząc od nich, wypracowywać praktyczne rozwiązania służące poprawie współczesnego życia. Artyści, poprzez analizę niedostatków dokonań poprzedników, doskonalili swój warsztat, by móc dalej, na drodze swobodnego eksperymentu, rozwijać sztukę”²². Jeśli tak, to podejście Strzemińskiego okazało się bardziej wielopłaszczyznowe i otwarte niż wizje muzealnej pedagogiki, jakie proponowali twórcy nowych muzeów w Rosji, zwłaszcza Rodczenko w swojej koncepcji wystawy-laboratorium, całkowicie wykluczającej nastawienie „kontemplacyjne”, a w rezultacie prowadzącej do instrumentalnego zawężenia jej funkcji i ostatecznie do jej zniesienia²³.

Mimo doktrynerstwa, jakie przebija niekiedy w sporach dotyczących właściwego porządku ekspozycji, jej czytelności i teleologii, oblicze praktyki było zwykle bardziej złożone. Po części ukazuje to zgromadzona w książce fotograficzna dokumentacja, pozwalająca choć w ograniczonym stopniu zobaczyć,

¹⁸ Daniel MUZYCZUK, „Formowanie narracji o sztuce nowoczesnej – o karierze pewnego pojęcia”, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 197–198, 211–214.

¹⁹ W rosyjskich Muzeach Kultury Artystycznej problem ten nie zaistniał na większą skalę, ponieważ wbrew postulatowi awangardowych ugrupowań nie powstał jeden centralny państwowy zbiór sztuki. Zbiory sztuki dawnej oraz powstałe przed rewolucją, a potem skolektywizowane zbiory prywatnych kolekcjonerów (jak kolekcje Szczuki-na i Morozowa) pozostały poza ich kompetencją. Kuratorkę nad tą spuścizną Ludowy Komisariat Oświaty przekazał zawodowym muzealnikiem i bardziej konserwatywnie

myślącym artystom. Zob. GOUGH, „Muzea Kultury Artystycznej”, s. 54–57.

²⁰ MUZYCZUK, „Formowanie narracji o sztuce nowoczesnej”, s. 212–213. Zob. też: Paulina KURC-MAJ, „Marian Minich (1898–1965)”, *Muzealnictwo* 59 (2018), s. 233.

²¹ Agnieszka REJNIAK-MAJEWSKA, „Historia oka według Strzemińskiego”, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, red. Jarosław LUBIAK (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012), s. 252–256.

²² Jarosław SUCHAN, „Awangardowe muzeum”, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 38.

²³ GOUGH, „Muzea Kultury Artystycznej”, s. 62–68.



5. Sala Neoplastyczna, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1948, proj. Władysław Strzemiński, widok sprzed 1951. Repr. wg Awangardowe muzeum, s. 39

jak owe galerie, tworzone w adaptowanych budynkach, nieraz w wymuszonym ścieśnieniu, faktycznie wyglądały. O przestrzennej aranżacji wystaw piszą też autorzy tekstów, dociekając szczegółowo ich kształtu i wewnętrznej logiki. Oryginalnym i odrębnym przykładem są tu ekspozycje organizowane przez Dreier, zwłaszcza wielka Międzynarodowa Wystawa Sztuki Nowoczesnej zrealizowana przez nią w Brooklyn Museum w 1926 r. (il. 3) Pozornie chaotyczny układ ekspozycji zawierał w sobie szereg dialektycznych napięć i sprzeczności, zupełnie w stylu Duchampa²⁴, zaś szczególnie zaskakującą koncepcją – z perspektywy dzisiejszego odbiorcy – było wkomponowanie w wystawę kilku typowo mieszczańskich wnętrz: gabinetu, jadalni, salonu wyposażonych w obiekty współczesnej sztuki. Intencją Dreier było tu pokazanie, że sztuka może być elementem codzienności: rozbudzenie wśród zwykłych odbiorców pragnienia posiadania na własność nowoczesnych obrazów. Choć bowiem przeciwna była sprowadzaniu galerii do funkcji komercyjnej, to nie uznawała przepaści między „sztuką” a „życiem”.

Wątkiem, którego w książce nie mogło zabraknąć, jest też kreacja wnętrza muzealnego przeznaczonego specjalnie do prezentacji awangardowej sztuki i będącego realizacją jej zasad, czyli projekt Lissitzk’ego zrealizowany w Landesmuseum w Hanowerze (1927; il. 4) i Sala Neoplastyczna Strzemińskiego (1948; il. 5). Oba projekty były w polskiej literaturze wielokrotnie zestawiane jako swoiste „dzieła totalne”, ramujące i na swój sposób podporządkowujące sobie umieszczone wewnątrz nich prace²⁵. Jeśli rosyjscy twórcy nowych muzeów z naciskiem powtarzali, że trzeba wyjść poza estetyzujące komponowanie obrazów na ścianie, dopasowywanie ich według formatów czy kolorów, to Kabinett Lissitzky’ego najradzykalniej wychodził naprzeciw tym oczekiwaniom: wywracał przestrzeń obrazową na drugą stronę, umieszczał widza w płynnym świetle iluzji, w obrazie. Konstrukcja ścian wyłożonych

pionowymi listwami, które zależnie od punktu obserwacji zmieniały optycznie swój ton (biel-szarośczerń), oraz przesuwane ramy-witryny, tworzyły otoczenie zachęcające do manualnej interwencji, pozwalające – jak zauważa Jarosław Suchan – „doświadczyć umowności tego, co jest postrzegane jako prawdziwa przestrzeń, a co w istocie jest tylko wynikiem naturalizacji przyjętych sposobów jej wyobrażania”²⁶. Aranżacja wnętrza uświadamiała relatywność przestrzeni, będącej – w myśl założeń suprematyzmu – pochodną czynników, takich jak barwa i ruch. Sandra Löschke w swojej interpretacji podkreśla nie tyle konstruktywistyczny charakter sali zaprojektowanej przez Lissitzky’ego (w sensie „ujawnienia konstrukcji”), ile jej teatralność i iluzjonistyczną nadmiarowość, nasuwającą analogie z wielkomijskim spektaklem czy domem towarowym²⁷. Te skojarzenia z kulturą popularną i codziennością życia nowoczesnego wzmocniły *ex post* umieszczone w tej przestrzeni przez Alexandra Dornera materiały wizualne, obrazujące wpływ sztuki nowoczesnej na architekturę, modę i typografię. Intencje Lissitzky’ego, poza ideą „aktywizacji widza”, nie są jednak do końca jednoznaczne: Kabinett stwarzał odrębne, angażujące doświadczenie, ale Lissitzky sugerował, że nie chodzi tu o nagromadzenie bodźców, lecz pewien rodzaj dynamicznej ciągłości: umieszczone w sali „obiekty nie powinny atakować widza wszystkie naraz”²⁸. Choć zaprojektowana przez Strzemińskiego po II wojnie Sala Neoplastyczna była historycznie dziełem zupełnie odmiennym – „podróżą w czasie do lat 20.”²⁹, ona również uzmysławiała – w zgodzie z tezami *Teorii widzenia* – względność percepcji, jej cielesną dynamikę i rytm przestrzennych powiązań³⁰.

Osobliwością wynikającą z historyczności i przemijalności awangardy jest to, że obie sale stały się dziś swoistymi jej relikdami. To, co zasadało się na dystansie wobec muzealnego kultu przeszłości, stało się najcenniejszym muzealnym dziedzictwem.

²⁴ MYERS, SZUPIŃSKA, „Kawalerski modernizm”, s. 151–155.

²⁵ Janina ŁADNOWSKA, „Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi”, [w:] *Miejsce Sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile* (Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki, 1991), s. 71–72. Anna MARKOWSKA, „Malarstwo w poszerzonym polu. Sala Neoplastyczna jako suplement i obraz szkatułkowy”, w: *Obraz jako obiekt teoretyczny*, red. Łukasz KIEPUSZEWSKI, Michał HAAKE, Piotr JUSZKIEWICZ (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020). O „totalizującym” charakterze projektu Lissitzky’ego jako wyrazie „spełnienia” (i „zniesienia”) sztuki w designie pisał Benjamin BUCHLOH, „El Lissitzky’s Demonstration Room and Kurt Schwitters’ Merzbau”, w: *Art Since 1900*, s. 210–211.

²⁶ SUCHAN, „Awangardowe muzeum”, s. 26.

²⁷ Sandra LÖSCHKE, „Pedagogika doznań: sale demonstracyjne El Lissitzkiego i zapowiedź współczesnych praktyk muzealnych”, tłum. Joanna Figiel, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 97. Sam Lissitzky porównywał tę przestrzeń do witryny wystawowej i sceny teatralnej.

²⁸ EL LISSITZKY, „2 sale demonstracyjne” (po 1927), tłum. Krzysztof Pijarski, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 291.

²⁹ MARKOWSKA, „Malarstwo w poszerzonym polu”, s. 159.

³⁰ ŁADNOWSKA, „Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi”, s. 75. Marcin SZELAĞ, „Kabinett der Abstrakten i Sala Neoplastyczna. Awangardowe rozwiązania stałych wystaw muzealnych”, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 240–245.

Paradoksalnie, mechanizm ten poniekąd wpisany był w koncepcję Dornera, zakładającą, że sale wystawowe powinny atmosferą, światłem, kolorystyką korespondować z „nastrojem” ukazywanej epoki. Zaproszenie Lissitzky’ego do współpracy było przedłużeniem przyjętej przez dyrektora hanowerskiego muzeum idei *Atmosphärenräume*, będącej formą „zmysłowej” pedagogiki (nauki przez doświadczenie), a jej dalszym rozwinięciem miał być niezrealizowany projekt Moholy-Nagy’ a przestrzeni ukształtowanej przez projekcje świetlne, fotografie i obrazy filmowe³¹. Wyrastająca z teorii Riegla oryginalna koncepcja muzealna Dornera była połączeniem historyzmu z bliskim awangardzie przekonaniem, że muzeum musi stać się czymś innym niż dotąd, że jego rola nie polega na zwykłej konserwacji przeszłości, lecz żywej aktualności i twórczym działaniu. „[...] nowe muzeum sztuki – pisał Dorner – nie tylko nie może być muzeum «sztuki» w tradycyjnym rozumieniu, ale, mówiąc dokładniej, w ogóle nie może być «muzeum» [...] nowe muzeum byłoby swego rodzaju elektrownią, miejscem żywych energii”³².

Czytając *Awangardowe Muzeum* chciałoby się znaleźć więcej informacji na temat Dornera (i jego tekstów) bądź innych nowoczesnych projektów wystawienniczych z lat 20. i 30. Zagadnienia te są już jednak dość szeroko opisane z zagranicznej literaturze³³; wykraczają też poza zasadniczy temat tej książki. Wydany przez Muzeum Sztuki w Łodzi tom jest spójną całością i kolejną³⁴ – znakomicie zredagowaną i dostarczającą pogłębionej wiedzy pozycją, którą ta instytucja poświęciła kulturowej

roli muzeum, jego historycznym wcieleniom i transformacjom. Pochylając się nad kwestią autoinstytucjonalizacji awangardy, wychodzi ona poza autohistoryzację łódzkiego Muzeum. Tytułowe hasło związane jest jednak silnie z jego *genius loci*. Samego bowiem terminu „awangardowe muzeum” użył w odniesieniu właśnie do łódzkiej instytucji w latach 80. Richard Demarco, kiedy ten chciał uhonorować artystyczną współpracę i działalność Ryszarda Stanisławskiego: „Można powiedzieć, że Łódź posiada awangardowe muzeum, a nie po prostu muzeum sztuki awangardowej”³⁵. To oczywiście piękny jubileuszowy komplement, ale również coś więcej. W tomie *Miejsce Sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, do którego został przygotowany, redaktorzy podkreślali specyficznie jednostkowy charakter muzeum, zbliżający je bardziej do „miejsca poetyckiego” niż przestrzeni będącej ekspresją jakiejś uniwersalnej postaci wiedzy – miejsca naznaczonego indywidualnością ludzi je tworzących i własnej historii (co ciekawe, podawali też częściowo to same przykłady innych awangardowych miejsc i inicjatyw)³⁶. Przesłanie to wciąż wydaje się aktualne i potwierdza je wybór „miejsc” opisywanych w nowo wydanej książce ukazujących „awangardowe muzeum” jako instytucję osobliwą, outsiderską, działającą na nieubezpieczonym gruncie, z zasady otwartą i „niedokończoną”³⁷. Wydobywając ową nieomkniętość i nieostateczność, owe historyczne odczytania pozwalają myśleć o muzeum jako „instytucji awangardy”, która wciąż niesie istotne pytania, a więc może mieć jeszcze przyszłość.

³¹ Rebecca UCHILL, „Po co nam muzea sztuki?» Alexander Dorner, El Lissitzky i wymiary historii”, tłum. Monika Ujma, w: *Awangardowe Muzeum*, s. 121.

³² Cyt. za: UCHILL, „Po co nam muzea sztuki?»”, s. 114.

³³ Por. m.in. Mary Ann STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 1998); Charlotte KLONK, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* (New Haven-London: Yale University Press, 2009); Krisztina PASSUTH, „The Exhibition as a work of art: Avant-garde exhibitions in East Central Europe”, w: *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1919–1930*, red. Timothy O. BENSON (Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 2002), s. 226–244.

³⁴ Por. *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. Aleksandra JACH, Katarzyna SŁOBODA, Joanna SOKOŁOWSKA, Magdalena ZIÓLKOWSKA; t. 2, red. Daniel MUZYCZUK, Magdalena ZIÓLKOWSKA (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015); *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a. r.”*, red. Paulina KURC-MAJ, Anna SACIUK-GĄSOWSKA (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁵ Richard DEMARCO, „Ryszard Stanisławski – dyrektor muzeum jako odkrywca” (1984), w: *Miejsce Sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, s. 37.

³⁶ [Komitet Organizacyjny], w: *Miejsce Sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, s. 12.

³⁷ Por. Andrzej TUROWSKI, „Muzeum – instytucja awangardy”, w: Id., *Awangardowe marginesy* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), s. 162–166.

Bibliografia:

- Awangardowe Muzeum: Muzei Khudozhestvennoi Kul'tury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa "a. r."*, redakcja Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020.
- Buchloh, Benjamin. "El Lissitzky's Demonstration Room and Kurt Schwitters' Merzbau." W *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, redakcja Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, David Joselit, 209–211. London: Thames&Hudson, 2004.
- Kantor, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven-London: Yale University Press, 2009.
- Markowska, Anna. "Malarstwo w poszerzonym polu. Sala Neoplastyczna jako suplement i obraz szkatułkowy." W *Obraz jako obiekt teoretyczny. Studia z teorii i historii badań nad sztuką. Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda A. Raczyńskiego*, redakcja Łukasz Kiepuszewski, Michał Haake, Piotr Juskiewicz, 149–177. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020.
- Miejsce Sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*. Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991.
- Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy "a. r."*, redakcja Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, redakcja Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 2, redakcja Daniel Muzyczuk, Magdalena Ziółkowska. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.
- Passuth, Krisztina. "The Exhibition as a work of art: Avant-garde exhibitions in East Central Europe." W *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1919–1930*, redakcja Timothy O. Benson, 226–246. Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 2002.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. "Historia oka według Strzebińskiego." W *Powidoki życia. Władysław Strzebiński i prawa dla sztuki*, redakcja Jarosław Lubiak, 247–272. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.
- Turowski, Andrzej. "Muzeum – instytucja awangardy." W *Awangardowe marginesy*, 153–166. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- Staniszewski, Mary Ann. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.-London: MIT Press, 1998.