

SARA HERCZYŃSKA

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0003-4840-5819>

Muzeum niemożliwe. Fred Wilson w Warszawie

The Impossible Museum. Fred Wilson in Warsaw

Abstract

In 1992 the American artist Fred Wilson visited Warsaw and created *Muzeum niemożliwe* (*The Impossible Museum*) – a meta-museum installation for the *Translation* exhibition held at the Centre for Contemporary Art. This article proposes an analysis and interpretation of the discussed work of art as well as its reception in reference to the Warsaw context and the artist's other works.

Keywords: museum; political transformation; museum intervention; Fred Wilson; Centre for Contemporary Art

Abstrakt

W 1992 roku amerykański artysta Fred Wilson odwiedził Warszawę i stworzył pracę *Muzeum niemożliwe* na wystawę *Translation* w Centrum Sztuki Współczesnej. Praca miała formę metamuzealnej instalacji. Artykuł stanowi analizę i interpretację tej pracy i jej odbioru w odniesieniu do kontekstu warszawskiego i w odniesieniu do innych prac artysty.

Słowa kluczowe: muzeum; transformacja ustrojowa; interwencja muzealna; Fred Wilson; Centrum Sztuki Współczesnej

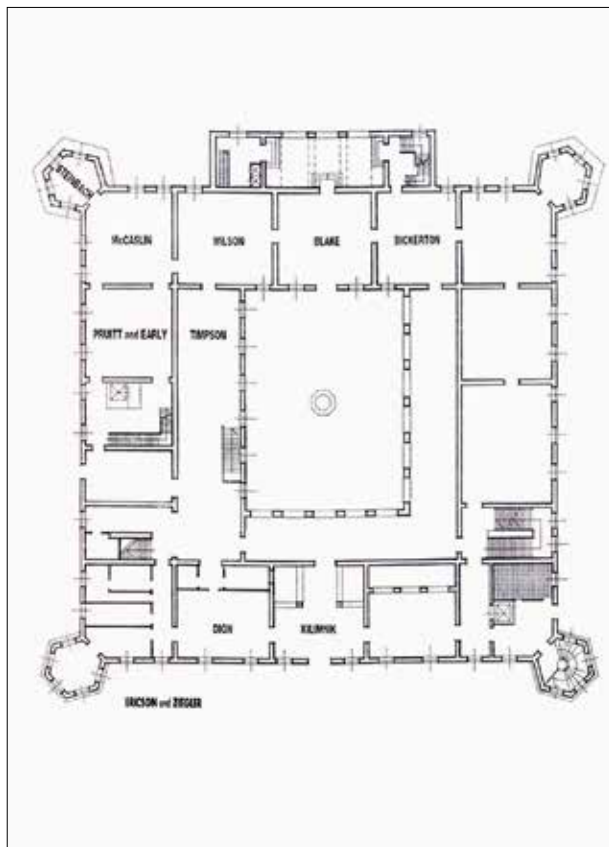
O autorce

Sara Herczyńska – kulturoznawczyni, pracowniczka Instytutu Kultury Polskiej UW. Napisała pracę doktorską poświęconą polskim muzeom biograficznym. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich”, „Widoku”, „Czasie Kultury” i „Przeglądzie Humanistycznym”. Interesuje się badaniami nad pamięcią, muzeami i polską sztuką współczesną.

Muzeum niemożliwe. Fred Wilson w Warszawie

Jedną z najczęściej przywoływanych interwencji muzealnych jest *Mining the museum* Freda Wilsona z 1992 roku¹. Artysta użył prac ze zbiorów Maryland Historical Society, żeby stworzyć metamuzealną wystawę obnażającą rasową konstrukcję kolekcji. Rządziej pamięta się, że w tym samym roku artysta był w Warszawie, gdzie stworzył pracę *Muzeum niemożliwe* prezentowaną na wystawie *Translation* w Centrum Sztuki Współczesnej (Zamek Ujazdowski). Odnosił się w niej do polskiej rzeczywistości i do instytucji muzeum.

Wilson jest kluczowym amerykańskim artystą, laureatem Nagrody MacArthurów (tzw. *genius grant*) w 1999 roku i nagrody Fundacji Larry'ego Aldricha w 2003 roku.



Translation (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992 (fragment).

Jego doświadczenie muzealne jest specyficzne. Podczas studiów pracował jako strażnik w Neuberger Museum of Art, a w latach 70. jako edukator muzealny w Metropolitan Museum of Art, American Crafts Museum i nowojorskim Muzeum Historii Naturalnej. W latach 80. stworzył serię pseudomuzealnych wystaw w niemuzealnych przestrzeniach, w których uwidaczniał, jak praktyki wystawiennicze wspierają rasistowskie wyobrażenia².

Wilson w Baltimore

Żeby wyjaśnić sens *Muzeum niemożliwe*, należy zacząć od przypomnienia instalacji *Mining the museum* stworzonej przez Wilsona z wykorzystaniem kolekcji Maryland Historical Society w Baltimore. Artysta został zaproszony do współpracy przez Lisę Corrin z muzeum sztuki współczesnej The Contemporary w Baltimore³, która zaproponowała mu stworzenie krytycznej wystawy w wybranej przez niego placówce. Wilson wybrał właśnie Maryland Historical Society. Praca powstała więc na styku dwóch typów muzeów: historycznego i sztuki współczesnej. Wilsona wspierali pracownicy obu instytucji, a także lokalni historycy, wolontariusze i inni artyści⁴. Miał do dyspozycji przestrzeń muzeum Maryland Historical Society, a także jego zbiory i archiwa. Stworzył z nich metamuzealną instalację, która uwidacznia praktyki wystawiennicze, zwracając uwagę na sposób pokazywania rasy. Jak zauważa Judith E. Stein, tytuł interwencji można rozumieć na trzy sposoby⁵. Po pierwsze, *mining* oznacza wydobywanie złóż w kopalni, co metaforycznie odnosi się do wyciągania na wierzch ukrytych treści kolekcji, takich jak rasistowskie założenia czy brak reprezentacji osób niebiałych. Po drugie, to samo słowo może oznaczać podkładanie min, a więc metaforycznych ładunków wybuchowych, które mogą wysadzić skostniałe struktury. Wreszcie, w tym słowie można znaleźć zaimkę dzierżawczą *mine* (mój, moje), sugerujący osobisty charakter instalacji i poszukiwanie w muzeum treści, z którymi artysta mógłby się utożsamić.

Wystawa przedstawiała eksponaty w nietypowy sposób. Na przykład w pierwszej sali zaprezentowano trzy cokoły z popiersiami Henry'ego Claya, Napoleona Bonaparte i Andrew Jacksona. Po lewej stały trzy puste cokoły z nazwiskami Harriet Tubman, Fredericka Douglassa i Benjamina Bannekera. Wilson uwidoczniał, że w zbiorach Maryland Historical Society znajdowały się popiersia trzech białych mężczyzn pozbawionych związków ze stanem Maryland, ale zabrakło przedstawień trójki ważnych (ale czarnych) Marylandczyków. Pusty cokół to wyrazista, dramatyczna metafora braku. W innej sali Wilson postawił rasistowskie rzeźby przedstawiające rdzennych mieszkańców Ameryki znalezione w kolekcji muzeum. Prace zostały wyeksponowane w zaskakujący sposób – tyłem do zwiedzających. W ciekawy sposób pokazano też uszkodzony portret białego mężczyzny, z brakującym fragmentem płótna w miejscu twarzy – Wilson zamontował w sali projektor, który rzucał zdjęcie twarzy czarnego mężczyzny w puste miejsce obrazu. Niektóre dzieła

z kolekcji zostały podpisane zmienionymi tytułami, tak by nadać imiona czarnym postaciom wcześniej wtapiającym się w tło. Inne zaś oświetlono tak, by wydobyć czarne postacie. Najczęściej przywoływaną częścią wystawy jest gablota opisana tytułem *Metalwork, 1723–1880*. Wilson zamieścił w niej piękne, zdobione metalowe kielichy i dzbanki, a obok położył – również metalowe – kajdany niewolnika. Łącząc przedmioty tradycyjnie pokazywane w różnych kontekstach, przypomniał o tym, że należały do jednego świata. Jednocześnie zwrócił uwagę na problematyczny (choć znaturalizowany) charakter obecnych na wystawach etykiet obiektów muzealnych. Etykiety ustawiają spojrzenie widza na ekspozat, a zarazem określają ramy wspólnoty zwiedzających⁶.

Ten migawkowy opis pokazuje specyfikę metody artysty. Wilson wyciąga z magazynów przedmioty (w tym takie, o których muzeum wołałoby zapomnieć) i ekspozuje je w nieoczywisty sposób – odwraca tyłem do zwiedzającego, wydobywa postacie z tła poprzez punktowe oświetlenie pracy, łączy w nieoczywistych konfiguracjach. Rezultatem jest spójna, mocna wystawa tematyzująca zarówno trudne elementy historii Stanów Zjednoczonych, jak i samą instytucję muzeum.

Translation

Warszawskie *Translation* wyewoluowało z projektu wystawy, która miała odbyć się w muzeum Carycyno w Moskwie i w której mieli brać udział artyści z Francji, Niemiec, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. W założeniu artyści mieli stworzyć prace wykorzystujące gotowe obiekty przemysłowe wyprodukowane w Rosji. Do wystawy jednak nie doszło z powodu sytuacji politycznej w Moskwie. Zamiast tego stworzono ekspozycję w Warszawie prezentującą prace amerykańskich artystów. Już ten kontekst wskazuje na cel wystawy: zderzenie Wschodu i Zachodu, a konkretniej przywiezienie zachodnich artystów na Wschód, żeby tworzyli sztukę z lokalnych materiałów. Warszawa byłaby w tym projekcie namiastką Moskwy.

Kuratorką wystawy była Kim Levin – krytyczka sztuki wówczas zaczynająca pracę jako kuratorka. Od strony polskiej ekspozycję współtworzyła Milada Ślizińska, która miała wówczas za sobą czternaście lat robienia wystaw w galerii Foksal oraz doświadczenie we współpracy zagranicznej. *Translation* pokazywało polską rzeczywistość widzianą z perspektywy amerykańskiej, oczami artystów ze Stanów. Już sam tytuł sugerował, że ekspozycja zbudowana jest na metaforze „tłumaczenia” jednej kultury na drugą. Zaproszono piętnastu artystów, którzy mieli stworzyć prace, korzystając z gotowych przedmiotów zakupionych lub wypożyczonych w Polsce. Mogli zatem użyć swoich metod, ale na lokalnym materiale. Każdy z zaproszonych artystów miał swoją przestrzeń i realizował własny projekt.

Jak tłumaczy Kim Levin, wystawa miała trudne zadanie – pokazywała prace zaangażowanych społecznie, często lewicowych artystów w kraju, w którym dominował

wczesnotransformacyjny neoliberalny entuzjazm⁷. Część twórców wyraźnie krytykowała kapitalizm i globalizację, ten wątek pojawia się też w eseju kuratorskim w katalogu wystawy. Z tą wymową wydają się kontrastować w dwie reklamy linii lotniczych znajdujące się na ostatnich stronach katalogu. Pierwsza promuje klasę biznes w PLL LOT. Na ilustracji Tadeusz Sznuć w eleganckim stroju siedzi wygodnie na leżącej po niebie kanapie. Mężczyzna czyta gazetę „Financial Times”, a w dłoni trzyma kieliszek ciemnego alkoholu; pod nim widzimy chmury i piękne wyspy na oceanie. „*A dream of a businessman*” – głosi podpis. Kolejna jest reklama British Airways, w której kula ziemską uśmiecha się na tle rozgwieżdżonego nieba. Napis nad nią informuje: „To nastrój, jaki Wam stwarzamy, sprawia, że jesteście najbardziej lubianą linią na świecie”. Reklamy mówią aspiracyjnym językiem kapitalistycznego realizmu i obiecują lepszą przyszłość w zglobalizowanym świecie.

Muzeum niemożliwe

Kwestia trudności tłumaczenia pojawia się wyraźnie w samej nazwie instalacji Wilsona. W niektórych miejscach opisana jest jako *Muzeum niemożliwe*, w innych jako *Impossible Museum*, a w jeszcze innych w wersji hybrydowej, jako *Impossible Muzeum*. W katalogu wystawy Levin następująco opisała tę pracę:

Impossible Museum Freda Wilsona odwracało przeszłość ideologiczną do góry nogami i na drugą stronę. Wilson, Afroamerykanin, którego inspirowane etnograficznie instalacje dokonują dekonstrukcji przesłanek, na których oparte są kolekcje i pokazy muzealne, demaskując zazwyczaj w swych pracach uprzedzenia kolonialne i etnocentryczne. Czyni to, pokazując metody ekspozycji afrykańskiej sztuki plemiennej w muzeach etnograficznych i muzeach historii naturalnej, do czego używa zamienionych obiektów, etykiet i przedstawień. W wystawie *Translation* Wilson wykorzystał socrealistyczne obrazy i rzeźby, kości dinozaurów i ludowe diabły wypożyczone z muzeów warszawskich. Ujawnił w ten sposób ironiczne analogie między symbolami ideologii socjalistycznej, wiary religijnej, zagłady i nowo importowanymi symbolami nieskrępowanej inicjatywy. Spointował tę niby muzealną instalację taśmą magnetofonową umieszczoną w drewnianym modelu kościoła. Dobywały się z niego dźwięki zniekształconej litanii, zasłyszanej przez artystę podczas jego pobytu w Warszawie. Odśpiewali ją dla niego po polsku jego asystenci⁸.

Maria Popczyk włączyła twórczość Wilsona w krytyczny nurt nazwany przez nią sztuką „muzeum”, a więc taką, która pokazuje i podważa pozaestetyczne praktyki muzealne⁹. Jak wskazuje badaczka, artysta skupia się na geście wykorzenienia, wyrwania obiektu z jego naturalnego środowiska. Na warszawskiej wystawie artysta połączył różne typy ekspozatów, między innymi socrealistyczne rzeźby i obrazy wypożyczone z Muzeum Historii Polskich Ruchów Niepodległościowych



Translation (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992 (fragment).

i Społecznych (obecnie Muzeum Niepodległości), figurki diabła z Muzeum Diabła Polskiego „Przedpiekle”¹⁰, kości mamuta i słonia leśnego z Muzeum Ziemi¹¹, makietę przedstawiającą Zamek Ujazdowski, model kościoła i butelkę po coca-coli. Połączenie materiałów z różnych muzeów może przywołać na myśl doświadczenie pracy Wilsona w różnego rodzaju instytucjach, takich jak Metropolitan Museum of Art, American Crafts Museum i Muzeum Historii Naturalnej. Podobnie jak w *Mining the museum* przedmioty zostały wyeksponowane w nietypowy sposób – do makiety Zamku Ujazdowskiego została włożona figurka diabła, a portret Stalina został powieszony do góry nogami.

Na poziomie audialnym praca Wilsona oparta była na dwóch równoległych dźwiękach¹². Pierwszym było nagranie mszy dobiegające z rzeźby w kształcie kościoła. Drugim była „litania niemożliwości” – cykl zdań komunikujących trudności w wykonaniu zadania:

Nie ma na to pieniędzy
Jutro się to zrobi
Teraz muszę iść na obiad
Ktoś mi musi pomóc
Tego się nie da zrobić
Wracam za dziesięć minut
Za późno, żeby to zrobić
To się zrobi w przyszły wtorek
To się zrobi do czwartku
Kończę o czwartej
Niech ktoś inny to zrobi
Ja tego nigdy nie zrobię
Oni tego nigdy nie zrobią
To niestety nie jest możliwe
To niemożliwe¹³

Źródło tych haseł jest prozaiczne: z pomocą asystentki Małgorzaty Penczonek Wilson spisał to, co mówili pracownicy techniczni podczas pracy nad wystawą. Artysta uwidocznił więc niewidzialną z zewnątrz część życia instytucji – zarówno pracę fizyczną przy montowaniu wystawy, jak i konieczność (często trudnej) współpracy między różnymi osobami.

Zatem w *Muzeum niemożliwym* widać typowe cechy twórczości Wilsona, takie jak łączenie różnych kontekstów instytucjonalnych, a także ukazywanie mechanizmów działania muzeum i podważanie ich. Podobnie jak w innych pracach artysty tutaj też pojawia się wątek obiektów, które są eksponowane jako „rdzenne” lub „pierwotne”. W takiej roli występują ludowe figurki diabła i kości prehistorycznych zwierząt. Jednocześnie Wilson próbował odnieść się do trudnych tematów historii i teraźniejszości Polski – dziedzictwa socjalizmu, wypartych wątków z historii polskiej sztuki oraz zachłystnięcia się Zachodem i kapitalizmem. Warto jednak pamiętać, że w *Mining the museum* Wilson prowadził swoją krytykę z pozycji mniejszościowej, jako czarny mężczyzna w kraju o rasistowskiej historii. Z tej perspektywy dokonywał dekolonizacji kolekcji muzeum. Wydaje się, że w Warszawie jego pozycja jest inna – mówi jako przedstawiciel Zachodu (przestrzeni „nieskrępowanej inicjatywy”, jak pisze Levin) w kraju, który do Zachodu aspirował¹⁴. Całą koncepcję pokazu – krótką wizytę w Warszawie grupy zachodnich artystów, którzy bez znajomości lokalnego kontekstu mają stworzyć prace odnoszące się do obcej im rzeczywistości, które to prace będą prezentowane w ważnej instytucji sztuki – można widzieć jako część matrycy myślenia kolonialnego. Wydaje się, że tak też wystawę odebrała część recenzentów.

Wilson w Warszawie

Na ile lokalny kontekst był zrozumiały dla Wilsona i na ile wybrzmiewa w jego pracy? W wywiadzie z Donaldem Garfieldem Wilson tak tłumaczył *Muzeum niemożliwe*:

Skończyło się na wypożyczeniu przedmiotów z pięciu różnych muzeów. W przeszłości było to komunistyczne muzeum w sowieckim stylu, od którego teraz starają się uciec. Wyniosłem z piwnicy socrealistyczne obrazy, o których chcieli zapomnieć, i umieściłem rzeźby Lenina z kośćmi dinozaurów. Znalazłem muzeum diabłów i włączyłem je do instalacji. Wystawa dotyczyła komunizmu i tego, jak konsumpcjonizm zajął jego miejsce¹⁵.

Trudno zrozumieć, co Wilson ma na myśli, kiedy mówi o „muzeum w sowieckim stylu” – ten opis nie pasuje do przeszłości Zamku Ujazdowskiego. Ciekawe jest również przedstawienie socrealizmu jako przykładu specyfiki lokalnej, jakby do 1989 był to główny nurt polskiej sztuki. Socrealizm jest tu traktowany jako *pars pro toto* socjalizmu, chociaż od odwilży nie obowiązywał jako doktryna polskiej polityki kulturalnej. Wybrane przez Wilsona socrealistyczne obrazy zostały w większości stworzone przez

artystów kojarzonych później z działalnością opozycyjną, co wzbudziło kontrowersje¹⁶. Artysta nie był jednak świadomy tego kontekstu, kierował się estetyką wybranych obiektów, a nie biografiami ich twórców. Socrealistyczne prace pojawiały się jako symbol, znak czasu. Trudno w tym jednak widzieć specyfikę spojrzenia Wilsona jako Amerykanina – tak upraszczające podejście do socrealizmu było powszechne w latach 90., co widać na przykład w wystawach prezentowanych w pałacu w Kozłowie¹⁷.

Innym istotnym wątkiem jest bezpośredni kontekst pracy, czyli przestrzeń Zamku Ujazdowskiego. Tworząc prace w amerykańskich muzeach, Wilson dekonstruował i denaturalizował ich dostojne przestrzenie. W Warszawie zetknął się z galerią będącą w trakcie odbudowy, gdzie zamiast podłogi chodzono po płytach chodnikowych kładzionych na piach. Wojciech Krukowski, który w styczniu 1990 roku objął stanowisko dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej, zastał przestrzeń przypominającą plac budowy i w takich warunkach musiał tworzyć wystawy. W jednym z wywiadów opowiadał, że założył, iż będzie tworzył wystawy, korzystając ze wszystkich sal ekspozycyjnych niezależnie od tego, czy są wyposażone w ściany, tynk albo chociaż podłogę¹⁸. Z kolei w książce *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku* tak opisywał te początki:

Rozpoznaję teren. Zamek, siedziba Centrum, jako plac budowy. Już wiem, że dużą część programu będę realizował w takich warunkach. Duch PRL krąży po Zamku. Dyrektor techniczny pojawił się i zniknął natychmiast na jakieś urlopy. Na placu budowy prace wstrzymane, jedyny znak aktywności to działająca na piętrze prywatna wytwórnia tralek ogrodowych, prosperująca dzięki dostępowi do materiałów budowlanych Centrum¹⁹.

Zatem Wilson, który w swoich pracach wyrzaca stabilne pojęcia takie jak „muzeum” czy „kolekcja”, tym razem pracował w miejscu, które samo nie było stabilne – dopiero powstawało. Biorąc pod uwagę brak podłóg i tynków czy anegdotę o wytwórni trałek, tytuł *Muzeum niemożliwe* można by odnieść bezpośrednio do Centrum Sztuki Współczesnej w pierwszych latach istnienia. Do klimatu tradycyjnej instytucji sztuki Wilson nawiązał poprzez przemaalowanie ścian na brudny róż, obecny w niektórych galeriach Smithsonian Museum. Ten zabieg nadał przestrzeni muzealny ciężar i odświętność. Jak widać na zdjęciach z wystawy, pozostałe sale, w których prezentowana była wystawa *Translation*, miały białe ściany. Zatem żeby dokonać dekonstrukcji muzeum, Wilson musiał stworzyć scenografię, która je przedstawiała.

Zabawa w Polskę?

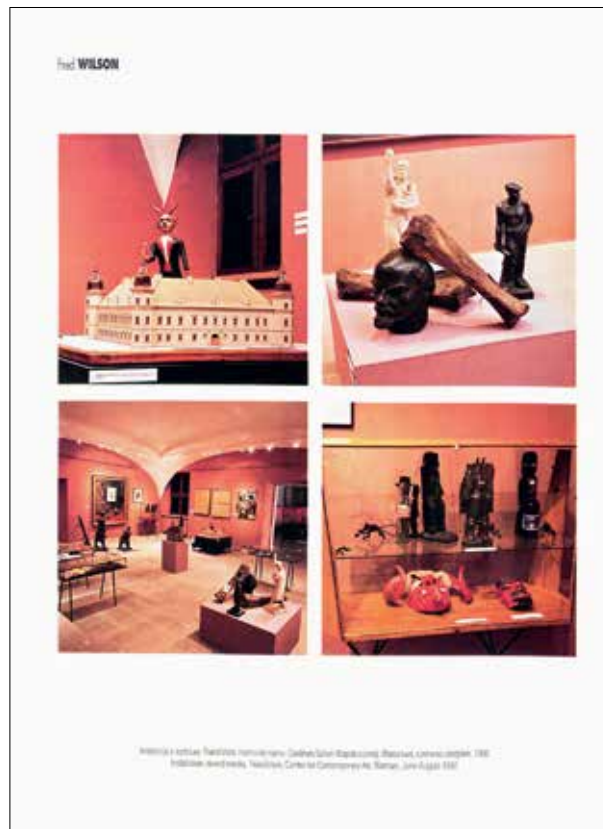
Ciekawym doświadczeniem jest wglębiecie się w archiwum odbioru wystawy i samej pracy Wilsona, czyli czytanie recenzji. Wydaje się, że ekspozycja została odebrana bardzo emocjonalnie. Wojciech Skrodzki z „Życia Warszawy” zinterpretował *Muzeum niemożliwe* po kato-

licku, pisząc, że „Fred Wilson podejmuje groźbę przestrzeni wypełnionej widniami – choćby i pokonanymi – stalinizmu, w której jedynym ludzkim momentem okazuje się odgłos mszy, dochodzący z modelu małego kościołka”²⁰. Recenzent „Kuriera Polskiego” chwalił pomysłowość wystawy:

Stałych bywalców Centrum Sztuki Współczesnej (Zamek Ujazdowski) chyba już nic nie jest w stanie zadziwić. Na pewno zdążyli się przyzwyczaić do niebanalnych i coraz bardziej niesamowitych pomysłów centrum, które tym razem przygotowało wystawę-happening. [...] Pomysłowością zaskakuje również Muzeum Niemożliwości Freda Wilsona. Ciekawie wyglądają tu socrealistyczne obrazy, które wiszą do góry nogami. [...] Wszystkim tym, którzy chcą odpocząć od szarości ulicy i na chwilę zapomnieć o swych kłopotach czy smutkach, polecam tę wspaniałą przygodę ze sztuką w warszawskim Zamku Ujazdowskim²¹.

Duża część recenzentów miała jednak bardziej krytyczne podejście. Jedną z najostrzejszych recenzji opublikowała Joanna Kiliszek w „Gazecie Wyborczej”:

Ta otwartość i umiejętność błyskawicznej reakcji na sytuację niestety zupełnie zawiodła w zderzeniu z polską egzotyką. Zamiast pójść na całego i zaryzykować nawet najbardziej karkołomne pomysły, zaproponowane przez



Translation (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992 (fragment).



Instalacja z wystawy *Translation*, materiały własne. Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa, czerwiec-lipiec 1992.
Instalation, mixed media, *Translation*, Centre for Contemporary Art, Warsaw, June-August 1992.

Translation (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992 (fragment).

nowojorczyków prace zatrzymują się jakby w pół kroku. Zaaranżowana przez Freda Wilsona muzealna sala mogłaby się stać złośliwym komentarzem dotyczącym Zamku Ujazdowskiego (siedziby Centrum), a szerzej – polskiego muzealnictwa; jest niestety tylko zbiorem osobliwie poustawianych bibelotów z różnych okresów historycznych i kultur. [...]

Co gorsza, kilku artystów popada w mentorski ton, czemu daje wyraz w wypowiedziach dopisanych pod tytułami prac, w których wyrażają troskę o naszą przyszłość i tożsamość wschodnioeuropejskiej kultury niszczonej przez wpływy Zachodu. Jednakże ta zaangażowana krytyka, dokonywana z pozycji turysty, jest z konieczności powierzchowna i banalna. [...] Ta zabawa w Polskę, którą już po raz drugi współorganizuje i prezentuje Centrum, jakoś nie wychodzi. Może więc bardziej twórcze (choć kosztowniejsze) byłoby pokazanie zagranicznych artystów w ich oryginalnym wydaniu? Albo umożliwienie skomentowania nadwiślańskiej rzeczywistości polskim artystom? Radzę spróbować. Do trzech razy sztuka!²²

Krytyczna recenzja ukazała się też w tygodniku „Spotkania”:

Kim Levin zaprosiła [...] artystów tworzących różnego rodzaju instalacje i posługujących się „gotowymi” obiektami i materiałami, proponując im wykonanie swoich prac na miejscu w Warszawie – z dostępnych tu przedmiotów. Zamierzała przedstawić wystawę, która „podejmuje problem przekładu wizji artystycznej na materialne formy innej kultury”. Tymczasem zaproszeni artyści nie tyle dokonali takich przekładów, ile przedstawili własne wizje Polski, akcentując przede wszystkim sprawę upadku komunizmu.

Toteż ich wizje, choć czasem oryginalne i zindywidualizowane, są na ogół silnie nasycone komentarzem ideologicznym i kulturowymi stereotypami, natrętnym i wręcz naiwnym dydaktyzmem, a także symboliką dotyczącą „przełomu”.

Mogą też przynieść pewne rozczarowanie polskim odbiorcom, którzy na pewno odczuwają już przesyt sztuką bezpośrednio reagującą na kontekst polityczny. Wręcz „barokowa” jest z tego punktu widzenia np. aranżacja jednej z sal wystawowych, autorstwa Freda Wilsona, który niezwykle hojnie wyposażył ją nie tylko w symbole komunizmu, ale także w szczątki prehistorycznych zwierząt, wypożyczone z warszawskiego Muzeum Ziemi. Trudno doprawdy dociec, dlaczego na rzeźbie głowy Lenina wspiera się kość mamuta. Być może biust Włodzimierza Iljicza stanowi tu symbol skamieniałego systemu²³.

W cytowanych recenzjach można wyczuć złość na artystów. Recenzenci odebrali wystawę jako tworzoną z pozycji wyższościowej, jako „zabawę w Polskę” pełną „naiwnego dydaktyzmu”. Trudno się dziwić, że prace mające odnosić się do polskiej rzeczywistości, ale nieoparte na wiedzy, zostały odebrane negatywnie. Część recenzentów na wystawie amerykańskich artystów wolałaby zobaczyć sztukę o Ameryce, a nie wyobrażenia o krajach postkomunistycznych. Wydaje się jednak, że *Muzeum niemożliwe* stanowi ciekawy przykład mierzenia się artysty z instytucją muzeum w zaskakującym kontekście. Praca Wilsona była eksperymentem, którego wyniki więcej mówią o polskim świecie sztuki i jego odbiorcach w latach 90. niż o samym artyście.

Wystawa *Translation* miała tymczasowo połączyć amerykańskich artystów z polską rzeczywistością. Jak zauważa Mieke Bal, każda wystawa stanowi tłumaczenie, rozumiane jako „przeprowadzenie przez, poza, na drugą stronę podziału lub różnicy”²⁴. Takie działanie umożliwia i wytwarza połączenie między podmiotami. Sam akt tłumaczenia jest jednak możliwy tylko przy upodmiotowieniu widowni. Czy w pracy Wilsona to się udało? Według kryteriów Bal tak, jeśli wystawa prowadziła dyskurs drugoosobowy, zapraszający widza do tworzenia własnych połączeń między obiektami i ich interpretacji²⁵. Wydaje się, że tak było – Wilson nie narzucał widowni jednoznacznego odczytania, pozwalał na własne rozumienie. Z recenzji wystawy wynika jednak, że część widzów odebrała wystawę inaczej, jako pierwszoosobowy, dydaktyczny wykład.



Translation (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992 (fragment).

Działania Wilsona można widzieć jako praktykę krytyki instytucjonalnej rozsadzającej dyskurs muzeum i uderzającej w utarte sposoby ekspozycji sztuki. Jego twórczość można czytać kluczem analiz muzeologicznych Bał, która zwraca uwagę na polityczne aspekty metod wystawienniczych, ale też na polityczność samego podziału na muzea etnograficzne i muzea sztuki²⁶. Mieszając obiekty z różnych kategorii, Wilson podważa sens tego podziału. Takie podważanie norm i wysadzanie narracji jest kluczową częścią krytyki i dekolonizacji muzeów, ale też może wywołać dyskomfort u części zwiedzających²⁷. Trudno dziwić się publiczności, że z niechęcią podeszła do prac dotyczących lokalnego kontekstu, ale przygotowanych bez rzetelnej wiedzy na jego temat. Być może *Translation* nie trafiło w swój czas i przez dzisiejszych krytyków – łaskawiej patrzących na dziedzictwo socrealizmu i mniej aspiracyjnie podchodzących do zachodniej sztuki – zostałyby odebrane z większą życzliwością.

Przypisy

¹ W Polsce powoływały się na nią między innymi autorki wystawy *Moje muzeum, muzeum o mnie* zrealizowanej w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Zob. *Różnicowanie narodowego „my”: kuratorskie marzenia*, red. Roma Sendyka, Erica Lehrer,

- Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- ² Judith E. Stein, *Sins of Omission* [Fred Wilson's *Mining the Museum*], „Art in America”, październik 1993, s. 110–115.
 - ³ Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, „Curator: The Museum Journal”, grudzień 1993, s. 303.
 - ⁴ Fred Wilson, Howard Halle, *Mining the museum*, „Grand Street” 1993, nr 44, s. 152.
 - ⁵ J.E. Stein, *Sins of Omission*, dz. cyt.
 - ⁶ Pauline Turner Strong, *Exclusive Labels: Indexing the National „We” in Commemorative and Oppositional Exhibitions*, „Museum Anthropology” 1997, nr 21 (1), s. 42–56.
 - ⁷ Monika Fabijańska, *Nieznani artyści z Ameryki. Rozmowa z Kim Levin*, „Szum”, 10 listopada 2017.
 - ⁸ Kim Levin, *Translation*, przeł. Joanna Holzman, [w:] *Translation* (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, s. 11.
 - ⁹ Maria Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 221–222.
 - ¹⁰ Prywatne muzeum założone w Warszawie przez kolekcjonera Wiktoryna Grąbczewskiego.
 - ¹¹ Wypożyczono ząb trzonowy i dwie kości goleniowe mamuta oraz kręgi piersiowe słonia leśnego. Dziękuję dr. Gwidonowi Jakubowskiemu za udostępnienie rewersu wypożyczenia z Muzeum Ziemi PAN.
 - ¹² Wywiad z Miladą Śliżińską przeprowadzony 28 grudnia 2022.
 - ¹³ *Translation* (katalog wystawy), red. Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1992, s. 43.
 - ¹⁴ Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
 - ¹⁵ Donald Garfield, *Making the museum mine: an interview with Fred Wilson*, „Museum News” 1993, t. 72.
 - ¹⁶ M. Fabijańska, *Nieznani artyści z Ameryki*, dz. cyt.
 - ¹⁷ Maria Wąchała-Skindzier, *PRL w narracji muzealnej 1989–2017*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2023, s. 86.
 - ¹⁸ Artur Żmijewski, *Wojtek jestem. Z Wojciechem Krukowskim rozmawia Artur Żmijewski*, „Krytyka Polityczna” 2015, nr 40–41, s. 33.
 - ¹⁹ Wojciech Krukowski, *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku*, Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zygmunta Raszeńskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015, s. 195.
 - ²⁰ Wojciech Skrodzki, *Amerykanie. Wystawa „Translation”, „Życie Warszawy”, 9 lipca 1992.*
 - ²¹ DAW, *Przygoda z Amerykanami*, „Kurier Polski”, 24–26 lipca 1992.
 - ²² Joanna Kiliszek, *Zabawa w Polskę*, „Gazeta Wyborcza”, 17 lipca 1992.
 - ²³ B.S., *Amerykańska sztuka i polska rzeczywistość*, „Spotkania”, 23–29 lipca 1992.
 - ²⁴ Mieke Bal, *Exposing the Public*, [w:] *A Companion to Museum Studies*, red. Sharon McDonald, Blackwell Publishing, Malden/MA – Oxford 2006, s. 536.
 - ²⁵ Tamże, s. 531.
 - ²⁶ Mieke Bal, *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis*, Routledge, New York–London 1996, s. 63.
 - ²⁷ Csilla E. Ariese, *Decentering*, [w:] Csilla E. Ariese, Magdalena Wróblewska, *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, s. 51–54.