

# Dorota JARECKA

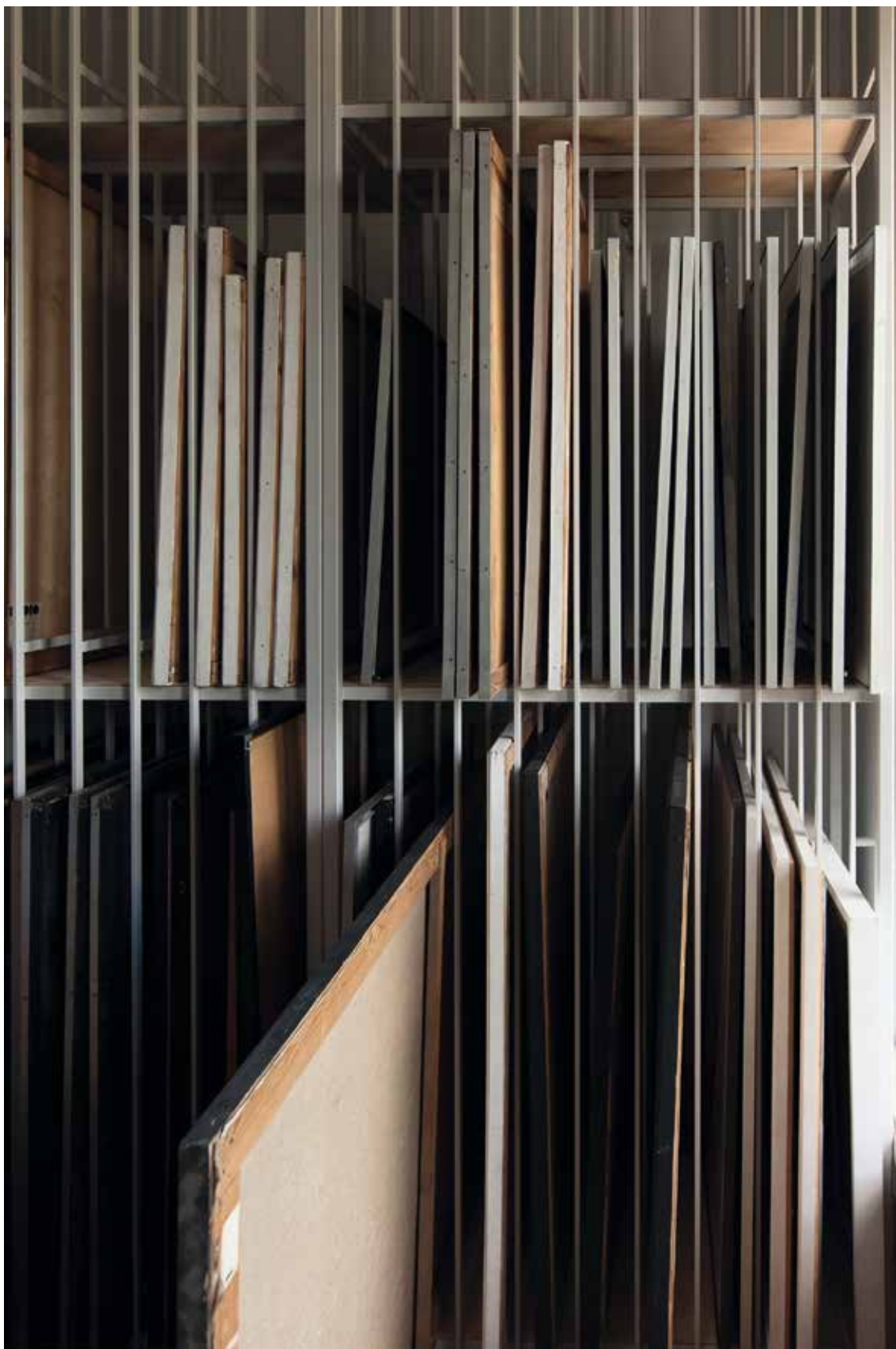
Polska Akademia Nauk, Instytut Badań Literackich

## MAŁA UTOPIA AWANGARDY. „KOLEKCJA STUDIO” I „KOLEKCJA OSIECKA” JAKO LOKALNE ZAWIĄZKI MUZEÓW SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

W 2016 roku na zamówienie Galerii Studio w Warszawie młoda artystka Marta Wódz, studentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, wykonała serię fotografii. Przedstawiają magazyny Galerii Studio w Teatrze Studio im. S. I. Witkiewicza w Warszawie. Jest to pięć pomieszczeń używanych przez teatr i przeznaczonych na przechowywanie dzieł sztuki. Wszystkie znajdują się tam, gdzie Galeria i Teatr – w Pałacu Kultury i Nauki. Założeniem projektu było uchwycić specyficzny stan magazynów w roku 2016, ale też stan, w jaki popada historyk sztuki, który staje przed takim widokiem. W Galerii Studio pracuję od kwietnia 2016. Wraz z Barbarą Piwowarską stanowimy merytoryczny zespół galerii, zajmujący się zarówno programem, jak i kolekcją sztuki, która się tam znajduje. Zatrudniając się w galerii, znałyśmy rangę tej – liczącej niemal tysiąc obiektów – kolekcji, nie wiedziałyśmy jednak w jakich warunkach jest ona przechowywana. Jak pisał André Breton, surrealistyczne „piękno konwulsyjne” charakteryzują trzy elementy: zawołowanego erotyzmu, eksplozji zatrzymanej w ruchu, i czegoś, co poeta nazwał „okolicznościową magią”, kiedy to zwykły lub dobrze znany przedmiot, znajdując się w nowej, zaskakującej konfiguracji, zaczyna iskrzyć nowym znaczeniem.<sup>1</sup> W widoku, jaki zastałyśmy

najmniej było może erotyzmu, jednak dwa pozostałe elementy wymieszane były ze sobą w doskonały sposób, najsilniej zaś obecny był ten trzeci. Problemem było nie tylko stłoczenie obiektów i brak odpowiednich sprzętów do przechowywania, ale także nieszczęsne okna, niestabilne warunki klimatyczne, kurz wydobywający się z systemu wentylacyjnego Pałacu Kultury – by wyliczyć tylko to, co najbardziej dla obiektów szkodliwe. Poprzednie ekipy galerii robiły co mogły, by ratować życie dzieł i uchronić je przed zniszczeniem, jednak działały w fatalnych warunkach przestrzennych, finansowych i strukturalnych. My także w nich zaczęłyśmy działać jednak zdecydowałyśmy, że jeśli coś ma się zmienić, należy ten stan odsłonić.<sup>2</sup>

Kolekcja Galerii Studio ma swój początek w 1972 roku. Od kiedy dyrekcję placówki przejął Józef Szajna, zmieniając nazwę Teatru Klasycznego na Teatr Studio, gromadzono tutaj zbiory sztuki współczesnej. Tak naprawdę „Kolekcja Galerii Studio” to nazwa zwyczajowa. Galeria działająca wewnątrz Teatru Studio, nie ma odrębnego administracyjnego bytu, kolekcja należy więc nie do Galerii, ale do Teatru. Jednostką, której Teatr podlega jest Urząd Miasta Stołecznego Warszawy. Sytuacja, w jakiej znalazła się kolekcja Galerii Studio po po-



Wszystkie zdjęcia: Marta Wódcz. Dokumentacja stanu magazynów w Galerii Studio, 2016.

nad czterdziestu latach istnienia, w ciągu których – zamiast zdobywać na znaczeniu – stopniowo się degradowała, ukazuje jednak nie tylko problem Galerii Studio i Teatru, pod który podlega, ale polską schizofrenię dotyczącą tzw. dziedzictwa. Ustawowo organizator, jakim jest Urząd Miasta, ma obowiązek dbać o należącą do niego spuściznę. Wg Ustawy o Ochronie Zabytków i Opiece nad Zabytkami zabytkiem są „dzieła sztuk plastycznych, rzemiosła artystycznego i sztuki użytkowej” oraz kolekcje „stanowiące zbiór przedmiotów zgromadzonych i uporządkowanych według koncepcji osób, które tworzyły te kolekcje.”<sup>3</sup> Zgodnie z ustawą, jest to więc zbiór zabytków. A przywołując *Władcę pierścieni*, jest to Maszomleum, gdzie, jak pisze Tolkien, hobbici przechowują „maszomy”, a więc takie przedmioty, z których nie ma się bezpośredniego pożytku, ale których nie chce się wyrzucić.<sup>4</sup> Emocje, jakie budzi Maszomleum są niezwykle ważne. Tolkien dostrzega zasadniczą trudność, w jaką wplątują nas rzeczy: wywołują poczucie zablokowania, stawiając podmiot przed dylematem. Maszom stanowi nieusuwalną resztkę, która gromadzi znaczenie. W ujęciu semiotycznym zbiór takich obiektów jest komunikatem. To, jak go rozumiemy, zależy od nas. Możemy udawać, że żadnym komunikatem nie jest, a więc przyjąć postawę wyparcia. Jednak kiedy zacniemy już taki komunikat czytać, podejmujemy zobowiązanie. Rzeczy stawiają nas w trudnej sytuacji, bo domagają się odpowiedzi.

Trudno nawet w skrócie opowiedzieć historię tego miejsca, zresztą nie taki jest cel tego tekstu. Zadanie, jakie sobie postawiłam jest nieco inne. Chodzi o to, by uwzględniając historię tego miejsca, zadać pytanie, dlaczego kolekcja Studio została zdewaluowana w oczach jej zarządcy, czyli Urzędu Miasta, który przez lata nie przewidywał w swoim budżecie dotacji na jej utrzymanie. Oraz, czy nie można tego wyjaśnić poprzez kontekst, przyglądając się odmianie losów innej, choć podobnej kolekcji, w Muzeum w Koszalinie, zwanej zwyczajowo „kolekcją osiecką”. Dlaczego myślę, że uprawione jest takie porównanie? Kolekcja osiecka, w odróżnieniu od Studio, jest częścią instytucji muzealnej. Muzeum w Koszalinie ma profesjonalnie urządzone magazyny, Galeria Studio nie posiada natomiast żadnego muzealnego oprzyrządowania, prócz regałów na obrazy. Jednak istnieje jedno

zasadnicze podobieństwo: kolekcja osiecka, choć istnieje w świadomości historyków sztuki jako wyjątkowy zbiór, nie istnieje w polityce prezydenta miasta. Nad jej dobrem czuwają, zupełnie tak jak w Studio, dwie osoby na stanowiskach merytorycznych, nie ma dedykowanej kolekcji konserwatora, ale przede wszystkim brak stałej rocznej dotacji na rozwijanie badań. Skutkuje to przestrzenią ekspozycyjną na niskim poziomie, brakiem wystaw czasowych wokół kolekcji, wciąż nie wydanym katalogiem zbiorów. Kolekcja osiecka jest zmarginalizowana podwójnie: w polityce władz i w polityce macierzystej instytucji.

W tekście tym zastanowię się, jaki jest związek tej marginalizacji z historią. Obie kolekcje mają swoją genezę w konkretnym okresie historycznym, czyli w latach sześćdziesiątych (Koszalin) i w latach siedemdziesiątych (Warszawa) dwudziestego wieku. Obie powiązane są z myślą stworzenia lokalnego muzeum poświęconego sztuce współczesnej lub nowoczesnej wobec braku państwowej polityki kulturalnej w tym zakresie. Założenie w obu miejscach polegało na tym, że pewna liczba prac zgromadzonych przez instytucję może posłużyć za argument wobec władzy na rzecz stworzenia innej instytucji, o szerszym „polu rażenia”, wyższej randze, instytucji muzealnej poświęconej współczesności, jakiej w Polsce w tym czasie nie było.

Dwie kolekcje różni więc bardzo wiele, jednak mają dwie podobne cechy strukturalne: są częścią całości, która nie jest dedykowana sztuce współczesnej, oraz są „ambiwalentnym dziedzictwem”.

Umieszczając te spostrzeżenia w konkretnym historycznym czasie, widziałabym obie kolekcje w szerokim kontekście dziedzictwa PRL. Nie waloryzuję pozytywnie ani negatywnie tego dziedzictwa. Problem, w jaki sposób my dzisiaj, dziedziczymy czy też odrzucamy to, co pozostawił nam PRL, jest istotną dyskusją, która w dużej mierze zależy od tego, co określamy jako „my”. „Żyjemy w płytkiej teraźniejszości, pozbawieni zarówno przeszłości, jak i sięgającej choć odrobinę dalej niż rok, dwa przyszłości” pisał w 2005 roku Dariusz Gawin, wzywając wraz z innymi publicystami Ośrodka Myśli Politycznej, do rozpoczęcia przez państwo polskie planowej i systematycznej „polityki historycznej.”<sup>5</sup> Konserwatywny projekt, którego ideowe założenia budowano stopniowo, od roku 2015 w Polsce znaj-

duje realne wcielenie w posunięciach rządu i parlamentu. W skrócie polega on na wydobywaniu chwalebnych heroicznych lub ofiarniczych momentów historii, które wedle założeń projektu konsolidują wspólnotę i nadają jej sens. Mniej chwalebne momenty należy oczywiście mieć w pamięci, ale nie eksponować ich zanadto, gdyż to wspólnotę narusza i podaje w wątpliwość. Pytanie brzmi następująco: jakie jest miejsce dziedzictwa PRL w tak nakreślonej wizji wspólnoty oraz czy przypadkiem jej elementy, a więc ważne składowe takiej wizji, nie były realizowane już wcześniej, w posunięciach takich podmiotów jak władze miast czy województw, a także ministerstwo kultury w ciągu ostatnich trzech dekad? Jest symptomatyczne, że instytucje, które powstały po 1989 roku, jak Mocak w Krakowie czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, odwołały się do kolekcji gromadzonych poza głównym obiegiem, jak kolekcja Galerii Potocka, lub biblioteka Mieczysława Porębskiego, która weszła do zbiorów Muzeum Sztuki Współczesnej Mocak w Krakowie, czy dzieła ze zbiorów Fundacji Instytut Promocji Sztuki, które jako depozyt znalazły się w zbiorach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Żadne z nowopowstałych muzeów/centrów sztuki współczesnej, jak Mocak w Krakowie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, wreszcie Muzeum Współczesne we Wrocławiu nie odwołało się do publicznej „kolekcji” z okresu PRL, co było oczywiste zarówno dla twórców tych instytucji, jak i dla publiczności. Nie było to – jak sądzę – świadomie „wymierzone we wroga”, jakim była przeszłość. Jednak jednym ze skutków ubocznych tego nowego początku była marginalizacja pamięci o lokalnych, na wyrost zakrojonych inicjatywach. To nie jest zapomnienie, ale raczej zawstydzenie. Z jednej strony był w tym gromadzeniu dzieł sztuki w okresie socjalizmu szlachetny poryw, bezinteresowna praca na rzecz dobra wspólnego, z drugiej – pewna doza wyrachowania i pragmatyzmu. Nie ignorowałabym dzisiejszego specyficznego populistycznego klimatu wokół plenerów w Osiekach (jako imprezy, która kojarzy się z PRL), w którym tę imprezę się ośmiesza, by można ją było zaakceptować. Nie chcę potępiać tego typu kroków, ale zapytać raczej, dlaczego ta akurat przeszłość ma tak silne działanie afektywne, dlaczego wciąż wywołuje uczucie wstydu i grozy.

Zaczynając od tego, co najbardziej dostępne, a więc języka, w obu wypadkach, tak kolekcji Studio, jak i kolekcji osieckiej problematyczna wydaje się sama kategoria „kolekcji”. Ja też jej dotąd w tym tekście używałam. Jednak tej nazwy nie należy używać bezrefleksyjnie. Kategoria kolekcji jest nieobojętna, ma choćby zabarwienie ekonomiczne i zdawano sobie z tego sprawę nawet w socjalistycznej Polsce.

Jerzy Ludwiński w modelowych, jak sądzę, dla Andrzeja Ekwińskiego (który jednak na Ludwińskiego się w swoich tekstach się nie powołał), założeniach Muzeum Sztuki Aktualnej z 1966 roku, zapowiadał co prawda „kolekcję”, ale ruchomą i zmienną, jako zaledwie jeden z działów planowanego przez siebie, przyszłego muzeum.<sup>6</sup> Ludwiński użył słowa „kolekcjonerski”, ale w znaczeniu negatywnym, pisząc „Dotychczasowe galerie sztuki stanowią kolekcje, zbiory dzieł, które już kiedyś powstały. Determinuje to kolekcjonerski, statyczny, czysto konsumpcyjny ich charakter.”<sup>7</sup> „Miejsca nie można kupić ani kolekcjonować” pisali Hanna Ptaszkowska, Wiesław Borowski i Mariusz Tchorek we „Wprowadzeniu do ogólnej teorii Miejsca” z 1967 roku.<sup>8</sup>

Kategoria kolekcji jest niekoherentna również ze względu na historię tych miejsc. Kolekcja powinna mieć swego twórcę, a więc kolekcjonera, zbieracza. W ujęciu historycznym kolekcje prywatne były udostępniane publicznie przez swych właścicieli lub przejmowane i udostępniane przez państwo.<sup>9</sup> W polskim wypadku mamy do czynienia z czymś innym. Oto zbieracz, „niegroźny szalencie”<sup>10</sup> pojawia się wewnątrz państwowego organizmu, realizuje swą pasję, ale nie w celu pomnożenia własnego dobytku, tylko po to, by działać na rzecz, jak mu się wydaje, dobra wspólnego. Jednak zwróćmy uwagę – żaden z nich, ani Józef Szajna, który zapoczątkował zbiory sztuki w Galerii Studio, ani Marian Bogusz, który rzucił pomysł muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie, nie używali terminu „kolekcja” dla określenia celu swoich działań. Kiedy 10 czerwca 1963 roku Bogusz przekazał trzynaście obrazów ze zbiorów Galerii Krzywe Koło w Warszawie na rzecz Muzeum Archeologiczno-Historycznego w Koszalinie, nie miał on na myśli stworzenia w tym muzeum „kolekcji” związanej z plenerem w Osiekach, ale zakładał, że taki dar bę-

dzie argumentem na rzecz stworzenia czegoś więcej – mianowicie muzeum.<sup>11</sup> Podobnie w wypadku zbiorów w Teatrze Studio termin „kolekcja” pojawił się wtórnie. Prawdę mówiąc, zaczął funkcjonować dopiero wtedy, kiedy już było wiadomo, że zbiór sztuki gromadzony w teatrze nigdy się w muzeum nie przekształci. Krótko mówiąc, w obu wypadkach termin „kolekcja” jest śladem pewnego niepowodzenia, klęski czy zawodu który nastąpił w drodze ewolucji politycznej i instytucjonalnej.

Przeszość ma zawsze traumatyczny charakter, pisał Piotr Piotrowski w tekście „Nowe muzea w nowej Europie,” w którym zarysował napięcie między tym, co nazwał traumafilią a traumafobią na przykładzie nowych muzeów powstających w Europie Środkowo-Wschodniej. Jeśli muzea historyczne (jak Dom Terroru w Budapeszcie czy Muzeum Powstania Warszawskiego w Warszawie), dowodził Piotrowski, wykazują się traumafilią – a więc realizują wizję muzeum, które ma sprawić, by widz na nowo, empatycznie i afektywnie przeżywał niedawną historię – to muzea sztuki (jak np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Bukareszcie w dawnym Pałacu Ludowym) przechylają się w przeciwną stronę i cierpią na „traumafobię”. Ta postawa polega na odcięciu się od lokalnej historii i udawaniu, że nic nadzwyczajnego nie miało w niej miejsca, „odkreślamy przeszłość grubą linią” i spokojnie uczestniczymy w europejskiej sztuce i historii, tak jakby nigdy nie było żadnych podziałów. Piotrowski te dwa bieguny umieszcza w polu tego, co określa jako „negatywne dziedzictwo”<sup>12</sup>. Nieważne, czy ktoś chce żyć traumą, czy się od niej gwałtownie odcina – rządzi tym zachowaniem ta sama „post-traumatyczna” postawa. Widać to bardzo dobrze w odzywającym się co jakiś czas pragnieniu wyburzenia Pałacu Kultury. Patrząc na magazyny Galerii Studio, można powiedzieć, że nie trzeba burzyć Pałacu Kultury, on jest już w środku „zburzony”.

### Studium przypadku: Studio

To, że od samego początku, u źródła zbiorów sztuki w warszawskim Teatrze Studio i w Muzeum w Koszalinie, nie mówiło się o „kolekcji”, nie uważam za pomyłkę albo przypadek. Józefa Szajna chciał stworzyć muzeum, ale nie kolekcję. Ślad tego założenia jest zapisany w pierwszej książce o „Galerii

Teatru Studio” z 1976 roku, która podsumowywała pierwsze pięć lat istnienia galerii. Odpowiedzialny za program galerii w tym czasie krytyk Andrzej Ekwiński, pisał tam: „Kilkadziesiąt dzieł, tekstów, manifestów, zdjęć, nagrań, filmów, slajdów, zbiór różnych informacji artystycznych – to załączek powstającego Muzeum Galerii.”<sup>13</sup> Zwraca uwagę w tym cytacie fakt, że nie zostało użyte słowo „kolekcja”.

Interesujące jest przejście od „muzeum” do „kolekcji”, jakie się dokonało pomiędzy pierwszymi nabytkami do zbioru Galerii Teatru Studio w kwietniu 1972 roku (było to jedenaście prac przekazanych nieodpłatnie z Ministerstwa Kultury i Sztuki decyzją Zespołu do spraw Plastyki<sup>14</sup>), a dekadą lat osiemdziesiątych. Cezurę umieszczałabym w roku 1981, kiedy ze Studio odszedł Szajna. Pożegnał się nie tylko z samym Teatrem Studio, ale z dwoma istotnymi projektami. Pierwszym była przebudowa wnętrza teatru według projektu Oskara Hansena – z lat 1972-1980 pochodzi duży zespół jego projektów przechowywanych obecnie w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w których architekt proponował zamianę klasycznej widowni i sceny w przestrzeń otwartą, umożliwiającą eksperymentalne formy teatralne. Drugim była koncepcja muzeum.

Zbiór znajdujący się dzisiaj w galerii na początku funkcjonował jako część Muzeum Sztuki Współczesnej<sup>15</sup> lub Muzeum Galerii.<sup>16</sup> W roku 1976 Ekwiński, jej kurator programowy, pisał, że chciałby, aby Muzeum Galerii przekształciło się w „Muzeum Idei i Osobowości”. Nazwa miała oznaczać włączanie do zbioru nie tylko tradycyjnych gatunków, ale rejestracji, manifestów, dokumentów. Częścią tak pomyślanego muzeum byłyby: „1. Zbiory sztuki i dokumentacja, 2. Pracownia, 3. Informacje i akcje”.<sup>17</sup> Podobnie jak Ludwiński w programie Muzeum Sztuki Aktualnej, Ekwiński przesunął kolekcjonowanie sztuki do zaledwie jednego z działów instytucji, która miała zajmować się przede wszystkim aktualnością. Galeria przez pewien okres rzeczywiście działała w taki otwarty sposób, organizowano „wolne soboty ze sztuką”, zapraszano performerów i twórców sztuki efemerycznej. W latach 1972-1981 w Galerii Teatru Studio wystąpili m.in. Stuart Brisley, Grupa Od Nowa z Poznania, Ruth Wolf-Rehfeldt i Robert Rehfeldt,





Wolf Vostell, Mario Merz, Sol LeWitt, Gregor Schneider, Andrzej Partum, Jan Świdziński, Jerzy Kalina i Małgorzata Maliszewska, Ryszard Winiarski. Istniał niewątpliwie dysonans między tymi działaniami a dążeniem Szajny, by osadzić zbiory galerii w tradycji polskiego modernizmu. Przeważał kompromis: udekorowano przestrzeń teatru (foyer, schody, bufet) nabytymi do zbiorów dziełami sztuki, a do działań i akcji zapraszano głównie młodych artystów, w tym muzyków i performerów. W latach siedemdziesiątych w Studio koncertowały m.in. zespoły Maanam i Tilt. Ekwiński, a następnie Zdzisław Sosnowski, który prowadził galerię w latach 1978-1981, próbowali zrównoważyć modernistyczną wizję sztuki Szajny sztuką akcji, nowymi mediami, formami – dziś określanymi – jako partycypacyjne.

Do lat osiemdziesiątych w definiowaniu gromadzonych przez teatr zbiorów unikano nazwy „kolekcja”. W 1976 roku, kiedy zespół Galerii wydał pierwszą podsumowującą swoją działalność publikację, w zbiorach znajdowało się osiemdziesiąt pięć prac. Dzięki zakupom dokonywanym przez Wydział Kultury Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy lub Ministerstwo Kultury i Sztuki w zbiorach galerii znalazły się prace takich artystów, jak: Jan Berdyszak, Jerzy Bereś, Andrzej Bielawski, Andrzej Bienkowski, Stefan Gierowski, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Kałucki, Hilary Krzysztofiak, Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Nowosielski, Teresa Pągowska, Erna Rosenstein, Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski. Na przełomie dekad, kiedy galerię prowadził Sosnowski, profil zakupów się zmienił, a w zbiorach znalazły się prace m.in.: Ewy Partum, Marka Koniecznego, Natalii LL. Pomiędzy rokiem 1981 a 1982 galerię prowadził krótko Andrzej Skoczylas. Zbigniew Taranienko, który przyszedł po nim i pracował do 1998 roku, w swych artystycznych wyborach powrócił do modernistycznych założeń Szajny. W 1997 roku w książce poświęconej galerii pisał, iż za jego czasów: „zamiast zarejestrowanych w obiektach czysto formalnych operacji, dokonywanych na sztuce i na jej »pojęciu«, wybierano więc dzieła syntetyzujące, dojrzałe, nacechowane oczywistymi jakościami artystycznymi.”<sup>18</sup> Dotyczyło to zarówno wystaw, jak i polityki zakupów. Publikacja ta była już zatytułowana *Kolekcja Studio*.

W polityce zakupów kontynuowano w tym czasie i dopełniano zarys programowy Szajny. Jeśli więc w 1976 w zbiorach były dwie prace Stażewskiego, to znalazły się w niej dwie kolejne. Na tej samej zasadzie poszerzano zbiór o kolejne prace Winiarskiego, Rosenstein, Jonasza Sterna, Adama Marczyńskiego, Jana Berdyszaka. Przybył też zbiór prac drugorzędnych twórców amerykańskich, dar od kolekcjonerki Ewy Pape. Zachowano zasadę, że po każdej indywidualnej wystawie artysta darowuje galerii swą pracę. Paradoksem jest więc to, że im mniej realna była zamiana galerii w muzeum sztuki współczesnej, tym bardziej ciążyła ona ku muzealizacji. Do 1998 roku zasób galerii powiększył się znacznie, bo do ośmiuset prac (wraz z depozytami). Potem, za czasów Grzegorza Pabla, powiększał się dalej. Dzisiaj zbiór liczy prawie tysiąc obiektów (z depozytami). Oznacza to, że a największy przyrost nastąpił w latach 1981-1997.

W 1980 galeria i teatr przybrały nazwę Centrum Sztuki Studio, a jednocześnie znaczenie tej placówki zaczęło spadać, aż w latach dziewięćdziesiątych została ona zmarginalizowana przez nowe dynamiczne miejsca, jak Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie czy Centrum Sztuki Łaźnia w Gdańsku oraz szereg innych inicjatyw, które zdecentralizowały obraz sztuki w Polsce. W 2008 Centrum znów stało się po prostu Teatrem. Ciekawa jest jednak ciągłość pewnego ideowego założenia. Inicjatorem powołania Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie był Waldemar Dąbrowski, w latach 1982-1991 dyrektor administracyjny Centrum Sztuki Studio, a w latach 2002-2005 minister kultury. Muzeum powołano w Warszawie w 2005 roku. Uroczystość ogłoszenia tego faktu miała miejsce pod Pałacem Kultury, na placu Defilad.

Wracając do dialektycznego związku muzeum i kolekcji: jest on szczególnie trudny w odniesieniu do sztuki nowej. Początkowo Museum of Modern Art w Nowym Jorku miało przekazywać do Metropolitan Museum swoje zbiory, gdy już stracał walor nowości. Jednak trudno wyznaczyć taką cezurę. Skończyło się na tym, że MoMA rzeczywiście niekiedy wyzbywa się swoich zasobów, decydując się na sprzedaż, jednak pierwotna koncepcja wymiany zbiorów szybko się zdezaktualizowała. Podobnie stało się wiele lat później w New Museum, które takie wyzbywanie się prac też miało w swych



założeniach. Kolekcja zbyt szybko nabiera wartości, by można się było jej pozbyć. Nie przewidziano też tego, że samo istnienie dzieł w kolekcji wpływa na ich znaczenie w różnych obiegach wartości, w tym na rynku sztuki. Dzieła te nawet nie muszą być przez muzeum pokazywane. Ważne, że wiedza o kolekcji wchodzi do obiegu informacyjnego. Artysty i ich pozycja stają się w ten sposób zakładnikami muzeów, co sprzyja utrwalaniu, a nie zmianie wzorców pracy ze zbiorami. Paradoksalnie, w Studio porzucenie hasła „muzeum” odblokowało dryfowanie w stronę muzealizacji. Galeria – tracąc dynamikę młodej, obiecującej instytucji, która mogła zmieniać układ artystyczny – osadziła się we własnej „kolekcji”.

Mieke Bal analizuje muzea, używając narzędzi narratystycznych, traktując je jako dyskurs. W obrębie tego dyskursu poszczególne artefakty są wypowiedzią, która może mieć charakter metafory lub synekdochy, zależnie od tego, w jakim „zdaniu” się je umieści, a więc czy będzie to „zdanie” z obszaru wiedzy o etnologii/etnografii (synekdocha), czy z obszaru sztuki (metafora).<sup>19</sup> Trzeba jednak dodać, że aby obiekt stał się metaforą, powinien pojawić na ekspozycji. W ramach magazynów pozostaje on zaledwie częścią nieokreślonej całości, niedopowiedzianym *pars pro toto*, przypominając artefakt z muzeum etnograficznego. Jeśli tak spojrzeć na kolekcję Studio, to można powiedzieć, że obiekty w niej zgromadzone mówią o całości, która już nie istnieje. Jest to całość pochodząca z tej narracji o sztuce w Polsce, jaka sformułowana została w książkach takich, jak: *Młode malarstwo polskie 1944-1974* Aleksandra Wojciechowskiego, czy *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity* Bożeny Kowalskiej. Dzisiaj ta narracja została podważona, nastąpiły przewartościowania. Nikt nie porusza się już np. w obrębie „wielkich” nazwisk. Przestało istnieć odniesienie w postaci kultury plastycznej lat siedemdziesiątych.

Jednak można sobie zadać pytanie dotyczące aksjologii. Czy przewartościowanie układu odniesienia musi skutkować zaniedbaniem?

## Studium przypadku: kolekcja osiecka

Podobne pytania należy postawić w kontekście Koszalina. Czy przewartościowanie, jakie nastąpiło w ciągu ostatnich dekad które sprawiło, że zdezaktualizowała się koncepcja lokalnego muzeum sztuki nowoczesnej oznacza, że kolekcja osiecka może się znaleźć na marginesie strategii kulturalnej miasta Koszalina? Czy to, że kolekcję tę traktowano jako swoistą „pamiętkę po plenerach”, a nie jako punkt wyjścia dla nowych programów (które ze swojej natury muszą dezaktualizować i krytycznie traktować te poprzednie) jest powodem, by dzisiaj traktowana była jak skamieniałość? Dział Sztuki Współczesnej Muzeum w Koszalinie otrzymuje bowiem tyle tylko środków, aby nie upadł. Nie jest to sytuacja, w której można pomyśleć o jakimkolwiek rozwoju.

Chciałabym zapytać o to, w jaki sposób historia warunkuje ten stan, a więc zdjąć odpowiedzialność z konkretnych jednostek („zły dyrektor”, „zli pracownicy”) i zastanowić się nad strukturą mentalną: pamięcią i relacją do przeszłości, które implikują takie, a nie inne, podejście do obiektów i koncepcji całości. Podobnie jak w historii Studio, jak sądzę, ważną rolę odgrywa tu historia nieudanego muzeum.

Historia plenerów w Osiekach jest częścią mitu założycielskiego polskiej awangardy powojennej. Powstaje coraz więcej opracowań związanych m.in. z fenomenem tych plenerów. Zawsze przy tym wydobywa się ich dwuznaczność, prowadzenie gry z władzą o stawkę, jaką była artystyczna niezależność.<sup>20</sup> W historię plenerów w Osiekach wplata się także historia – projektowanego kiedyś – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie. Można sobie zadać pytanie, czy przekonanie o klęsce projektu modernizacyjnego nie wpłynęło na dzisiejszą marginalizację kolekcji osieckiej?

Michel Foucault uważa, że muzea są heterotopią, w której czas „nigdy nie przestaje się spiętrzać i wynosić ponad swój szczyt.”<sup>21</sup> W tym sensie Muzeum w Koszalinie przechowuje dzisiaj, jak w kapsule, wraz „kolekcją osiecką” (którą umieszczam tutaj na razie w cudzysłowie), różne przestrzenie i czasy.

Jest to przede wszystkim czas Bogusza. Czas obecny paradoksalnie, gdyż obrazy, które zosta-

ły подарowane w 1963 roku przez niego Muzeum w Koszalinie, jako załączek przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej, od dawna już się w Koszalinie nie znajdują. Było to, jak pisze Walentyna Orłowska, trzynaście płócien (m.in. Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego) i dwadzieścia dziewięć rysunków i grafik artystów współczesnych.<sup>22</sup> W 1965 roku wraz z dziełami lokalnych artystów, które Muzeum w Koszalinie gromadziło od 1956 roku (w sumie było to ok. 200 prac) zostały one przekazane do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, na skutek „reorganizacji muzealnictwa koszalińskiego”.<sup>23</sup> Marcin Szelaąg podaje, że Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Koszalinie stało się wtedy po prostu oddziałem archeologicznym muzeum w Słupsku i było zmuszone przekazać tam nie tylko prace artystów współczesnych, ale m.in. zbiory etnograficzne czy sfragistyki.<sup>24</sup>

Reorganizacja nie była więc wymierzona w sztukę współczesną czy plenery osieckie. Kiedy jednak w 1975 roku nastąpił nowy podział administracyjny kraju, a Muzeum w Koszalinie zyskało status okręgowego i upomniało się o swoje obiekty, wtedy już Słupsk postanowił dar Bogusza dla siebie zatrzymać. W Koszalinie znalazło się więc trzysta dwadzieścia pięć prac uczestników plenerów w Osiekach z lat 1963-1972.<sup>25</sup> Niestety bez daru Krzywego Koła. Oznacza to, że „dar dla przyszłego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Koszalinie”<sup>26</sup> był w Koszalinie zaledwie dwa lata.

Jest to dość paradoksalne, gdyż właśnie fundacja Bogusza jest legendarnym gestem założycielskim dla tego, co dzisiaj funkcjonuje pod nazwą „kolekcja osiecka”. Jak pisze Orłowska, to co wróciło do Koszalina, stało się „zaczątkiem koszalińskiej kolekcji sztuki współczesnej, która z czasem, dzięki darom z kolejnych plenerów oraz systematycznym zakupom robionych w miarę (skromnych niestety) możliwości, urosła w zbiór liczący ponad 1500 obiektów sztuki II połowy XX w.”<sup>27</sup> Podobnie jak w Studio, w Koszalinie po 1976 roku „czas muzeum” został więc zastąpiony „czasem kolekcji”.

Historia tego zbioru jest częścią usiłowań założenia muzeum sztuki nowoczesnej lub współczesnej podejmowanych w Polsce, jak przypomina Marcin Szelaąg, już od 1945 roku.<sup>28</sup> Szelaąg, w tekście o muzeum sztuki współczesnej jako „topo-

sie powojennego życia artystycznego”, podkreśla propagandowy charakter fundacji działów sztuki współczesnej w lokalnych muzeach w Polsce od lat pięćdziesiątych do lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Władzom szczególnie zależało w tym czasie na kulturalnej aktywizacji tzw. Ziemi Zachodnich.<sup>29</sup> Artyści zaś potrafili umiejętnie wpiisywać się w tę strategię.

Po rozwiązaniu Klubu Krzywego Koła w Warszawie w 1962 roku i represjach skierowanych przeciwko jego środowisku, galerii prowadzonej w tym miejscu przez Bogusza groziło rozwiązanie. Namawiając władze do zorganizowania pleneru w Osiekach i zapoczątkowania w Koszalinie muzeum sztuki nowoczesnej, jak wspomniał Jerzy Fedorowicz, Bogusz „powoływał się na modny wówczas w naszej propagandzie problem zachodniego rewizjonizmu. Był to strzał z ciężkiego działa, lecz skuteczny, ponieważ koncepcja Muzeum, jak też przyszłych plenerów, miała być pansłowiańska.”<sup>30</sup> Muzeum w Koszalinie, oparte o zbiory dawnego Heimatmuseum (podobnie jak Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze oparło się o zbiory niemieckiego „muzeum ziemi ojczystej”), musiało postawić na polskość. Podobnego argumentu o podniesieniu prestiżu regionu oraz „poszerzeniu zasięgu nowoczesnej myśli polskiej o tereny najbardziej wysunięte na Zachód” użył kilka lat później Ludwiński w założeniach Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu, co było oczywistym chwytem retorycznym.<sup>31</sup>

Jak pisze Szelaąg, Muzeum Sztuki Aktualnej Ludwińskiego było w fazie bliskiej realizacji.<sup>32</sup> Luiza Nader podaje, że Muzeum Sztuki Aktualnej nawet funkcjonowało (krótko) we Wrocławiu od 1967 roku, ale pod innym kierownictwem.<sup>33</sup> Podobnie jak w Koszalinie skończyło się więc na programach. Szelaąg uważa, że tego typu projekty blokowała władza, która bałaby się takiego miejsca jako zbyt niezależnego, bo posiadającego autonomię i możliwość kształtowania programu.<sup>34</sup> Problem niezakończenia muzeum sztuki współczesnej w PRL jest chyba głębszy, niż tylko związany z niechętnym stosunkiem władzy komunistycznej do sztuki współczesnej. Jak wiemy, stołeczne Muzeum Sztuki Nowoczesnej powstało dopiero w 2005 roku, a więc szesnaście lat po rozmontowaniu poprzedniego systemu, ale wciąż (w 2018 roku), nie ma własnego budynku.

W PRL z pewnością nie byłoby trudno stworzyć muzeum, które realizowałoby program narzucony z góry. Chodziło jednak jeszcze o co innego: o podsyć obietnicy, która jest o wiele silniejszą kartą w grze, niż gotowy produkt. Obiecując, kiwając głową, zachęcając do starań, zwodząc i sprawdzając, komu i dlaczego hipotetyczna realizacja muzeum może przynieść korzyści, można o wiele więcej uzyskać, niż odpowiadając pozytywnie na postulaty. Muzeum, którego władze PRL założyć nie chciały ani nie zamierzały, było kartą w grze o dominację na polu kultury. Wiedziały o tym także środowiska artystyczne. Wysunięcie postulatu muzeum było propozycją, o której było wiadomo, że zostanie odrzucona, jednak prowadząc tę grę z władzą, można było uzyskać przestrzeń do działania.

Pisząc o zakładaniu muzeów i zmianie świata poprzez sztukę, używa się często kategorii utopii. Można zadać pytanie, czy założenie Bogusza, Ludwińskiego, a także modelowane na nich późniejsze zamierzenie Szajny oraz usiłowanie stworzenia muzeum sztuki współczesnej w Chełmie przez Kajetana Sosnowskiego i Bożenę Kowalską, były utopijne.

„Wielka utopia rosyjskiej awangardy” polegała wg Andrzeja Turowskiego na „utopii porozumienia bezpośredniego przez sztukę”<sup>35</sup>. Tak rozumiana utopia jest przeciwieństwem ideologii, jest buntem przeciw aktualnej rzeczywistości i kształtowanemu przez nią językowi. Turowski w swojej książce poświęconej rosyjskiej i radzieckiej awangardzie odszedł od potocznego rozumienia utopii na rzecz interpretacji lingwistycznej. Utopia to nie jest tylko wybujały niezrealizowany projekt. Utopia to nowy język, który likwiduje sprzeczności, który w skrajnej i radykalnej koncepcji może zagrażać sztuce i podważać jej istnienie.<sup>36</sup> Dopiero projekt wypowiedziany w takim języku ma cechy utopii. Dlatego też usiłowania podejmowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku, by rozbijać politykę kulturalną państwa poprzez postulaty stworzenia lokalnego muzeum sztuki najnowszej, nazwałam „małą utopią awangardy”. Obok zawartości pierwotnej utopii (stworzyć muzeum jako wehikuł dla awangardowej sztuki) zawierała się w tych ideach także spora doza pragmatyzmu. Chodziło o rozmiękczenie polityki kulturalnej od środka, sprawdzanie, na ile władza

na danym etapie pozwoli. Było to wiele lat po rewolucji październikowej, w kolejnej dekadzie trwania systemu. W kraju socjalizmu, który w 1967 obchodził jego pięćdziesiątą rocznicę, należało wiedzieć, kiedy można nawiązać do „retoryki utopii”, do wzniesłego języka rewolucji, aby coś osiągnąć i takimi chwytami także się czasem posługiwać.

Artyści z kręgu nowoczesnych mieli w swej kulturowej pamięci dwa zasadnicze doświadczenia. Jedno – na pewnym etapie udane – było to przekazanie daru grupy a.r. dla Muzeum Miejskiego w Łodzi im. Bartoszewiczów z inicjatywy Władysława Strzeмиńskiego. Dopiero dzisiaj projekt ten można uznać w pełni za udany. Jak wiemy, miał on różne koleje losu, wraz z usunięciem dzieł Strzeмиńskiego, Katarzyny Kobro i Henryka Berlewiego ze stałej ekspozycji Muzeum w Łodzi w latach pięćdziesiątych. Dziedzictwo awangardy było w ramach tej placówki marginalizowane aż do momentu, kiedy w 1966 roku dyrekcję Muzeum Sztuki objął Ryszard Stanisławski.<sup>37</sup> Drugim był epizod związany z dziejami pierwszej awangardy, a więc koncepcja muzeów kultury artystycznej zakładanych przez Ludowy Komisariat Oświaty po rewolucji 1917 roku. Istniały one w Rosji dość krótko, już na początku lat dwudziestych były likwidowane lub upadały z braku środków. Do nich jednak (w domyśle) odwoływał się w swej koncepcji Strzeмиński, znający dzieje rosyjskiej awangardy jako jej uczestnik.

Moment historyczny jest bardzo ważny. Kiedy Bogusz tworzył fundację dla przyszłego muzeum sztuki nowoczesnej w Koszalinie, muzeum łódzkie jeszcze nie porzuciło swej anty-nowoczesnej polityki programowej, zaś z drugiej strony Gomułka właśnie rozpoczął represje przeciw wybijającej się na niezależność inteligencji, krytykującej odejście od ideałów październikowej odwilży. „Mała utopia” była w tym czasie ucieczką z zagrożonego centrum, próbą ratunku dla awangardy, szukaniem alternatywy. Trochę podobnie myślał Ludwiński o Muzeum Sztuki Aktualnej. Jeśli przyjąć, że rok 1968 to cezura dla tego typu „utopijnych” działań (rozumiana jako kres rewizjonistycznego złudzenia), to zupełnie inaczej należy w takim razie patrzeć na późniejsze koncepcje Szajny i Kajetana Sosnowskiego. Dwie próby podjęcia „muzealnej małej utopii” w Warszawie i Chełmie, były rodzajem sprawdzania nowej gierkowskiej ekipy, testo-

wania jej kompetencji. Nie ma tam już wzniosłej awangardowej retoryki, jest czysty pragmatyzm. Okazało się jednak, że w kwestii takich inicjatyw, jak muzeum sztuki współczesnej, mentalność władzy nie jest zasadniczo inna.

Jakie były konsekwencje „małej utopii” Bogusza dla Muzeum w Koszalinie? Zauważmy newralgiczny moment, podobny do opisanego powyżej przypadku warszawskiego. Pragmatyzm kolekcji zdobywa przewagę nad utopią muzeum, a proces ten przyspiesza zwłaszcza po 1976, kiedy zbiory osieckie trafiają do Koszalina. Z czasem zaczyna funkcjonować nazwa „kolekcja osiecka”. Dział sztuki współczesnej od 1976 roku w tym muzeum stopniowo też odchodzi od pierwotnego założenia. Nie tylko brak w nim „załączku” w postaci daru Galerii Krzywe Koło, ale z czasem coraz bardziej rozmywają się granice tego, co jest, a co nie jest „osieckie”. Do zbiorów przyjmowane są bowiem nie tylko dary w postaci jednego dzieła każdego artysty, który brał udział w plenerze w Osiekach, ale także czynione są zakupy. Gromadzi się więc dzieła artystów, którzy w plenerach uczestniczyli, ale z innych okresów ich twórczości. Stąd analizując kolekcje osiecką nie jest łatwo dojść, co w niej jest, a co nie jest „osieckie”. Nawet jej wielkość jest różnie oceniana. Orłowska szacuje zbiór na 1500 obiektów (zapewne razem z archiwaliami). Szelaąg sądzi, że zbiór liczy 800 eksponatów, ale bierze pod uwagę muzealne numery inwentarzowe. Rachunek jest zresztą ciekawy. Oto 235 prac z tego zbioru powstało na plenerach w latach 1963-1972 i wróciło w 1976 roku do Koszalina z Muzeum w Słupsku. Do tego należy dodać liczbę 110 prac pozostałych po plenerach z lat 1973-1981 i kolekcjonowanych od początku przez Koszalin. W sumie daje to 345 prac powstałych na plenerach w Osiekach. To niespełna połowa zbioru. Reszta pochodzi z zakupów i darów „około-osieckich”, a więc jest autorstwa artystów związanych z plenerami (około 250 prac), a także składa się z prac autorów niezwiązanych z plenerami.

Jest to więc zbiór heterogeniczny i nierówny. Każda kolekcja muzealna, jeśli jest gromadzona odpowiednio długo, staje się połączeniem rzeczy wybitnych z kompromisem. Zakupy w muzeach podejmowane są z dążeniem do obiektywizmu i zachowaniem stosownych procedur. Ale

praktyka muzealna jest taka, że – jak pisze Iwona Szmelter – w zbiorach muzealnych mamy najczęściej „paradę gustów”.<sup>38</sup> Powstaje pytanie: czy należy ten stan petryfikować w utrzymywaniu legendy kolekcji osieckiej, czy też należałoby podejść do niego krytycznie. Cel takich pytań nie jest czysto teoretyczny. Muzeum staje przecież na co dzień przed pytaniem, czy ma np. dalej rozwijać swoje zbiory, a jeśli tak, w którym kierunku? Czy ma nabywać prace współczesnych artystów z regionu? A może kupować dalej prace uczestników plenerów? A może lepiej ogłosić tymczasowe zamknięcie nabytków do kolekcji i zająć się programem wystaw? We wszystkich przypadkach potrzebny jest merytoryczny program. To m.in. miał na myśli Turowski, kiedy w dyskusji podsumowującej sesję „Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej” w 2005 roku powiedział o kolekcji pozostałej po Osiekach, że „te zbiory nie powinny być tylko elementem hagiografii artystycznej czy historycznej, ale także przedmiotem ustawicznego prze wartościowywania”.<sup>39</sup> Powinno się to odbywać, postulował Turowski, nawet kosztem „wyrzucania pewnych rzeczy z kolekcji”.

Zarówno na przykładzie Osiek, jak i Studio, widać ewolucję od muzeum do kolekcji. Połowa lat siedemdziesiątych to moment rezygnacji z utopii muzeum na rzecz pragmatyzmu kolekcji. W obu wypadkach jest to droga od marzenia do rzeczywistości, od małej utopii do prozy życia. W rezultacie można powiedzieć, że w historii muzealnictwa w PRL pojęcie „muzeum” okazało się bardziej wywrotowe, niż pojęcie „kolekcji”, niosło ze sobą choćby ślad utopii, zmiany języka i świata.

Inna refleksja dotyczy praktyki. Można bowiem podsumować te dwie historie równoległe w jeszcze inny sposób. Ciężar kolekcji, konieczność opieki nad nią, czasu przeznaczanego na jej konserwację i zachowanie, w miarę jej rozbudowy i starzenia się zawsze zwiększają współczynnik konserwatywności. Stawiając rzecz radykalnie: hamują rozwój. To poważny dylemat w małych instytucjach: podejmując decyzję o zakupie sprzętu do przechowywania obrazów, a nie nowego rzutnika, podważam własny program. Pracując nad inwentarzem dzieł, a nie nad nową wystawą, blokuję rozwój instytucji. Jednocześnie nie wolno mi przecież nie odpowiedzieć na wezwanie maszomów.

Reasumując, być może brak muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej w PRL, paradoksalnie dawał większą dynamikę rozwojowi ówczesnego życia artystycznego? Być może pojawienie się takiej instytucji mogłoby go zablokować? Nie chcę tworzyć historii alternatywnej. Chcę tylko powiedzieć, że nie należy załamywać rąk nad niespełnioną przeszłością. Gdyby w okresie PRL powstało jakieś Muzeum Sztuki Nowoczesnej, byłoby dzisiaj takim samym ambiwalentnym ciężarem, jak kolekcja Studio czy kolekcja osiecka. Być może dobrze, że nie powstało. Rozpaczanie, że jest „zawsze za późno”, też jest pokłosiem traumy

## Muzealny kompleks

Najlepiej takie zmiany w przepływie idei i znaczeń zawsze „punktowali” artyści. W błyskotliwym geście mimikry, własną interpretację utopijno/pragmatycznej koncepcji muzeum zaproponował w 1975 roku Leszek Przyjemski. Było to Museum of Hysterics, a więc „muzeum hysterii”. Angielskojęzyczny tytuł jest semantycznie nieobojętny. Podobnie, jak Pewex czy Hoffland, ma kojarzyć się z polem światowych aspiracji, typowym dla epoki gierkowskiej. Muzeum powołane zostało w 1975 roku po „Zjeździe galerii nieistniejących w Brzeźnie”, którego Przyjemski był jedynym organizatorem i uczestnikiem. Wcześniej Przyjemski był twórcą, wraz z Anastazym Wiśniewskim, Nieistniejącej Przynajmniej Galerii Tak. Museum of Hysterics jest instytucją efemeryczną, nomadyczną i zawsze potencjalną. Może być wszędzie zainscenizowane, ale nie może być przez nikogo zawłaszczone. Jak pisał Grzegorz Borkowski w tekście poświęconym Leszkowi Przyjemskiemu i jego conceptowi: „Antoni Kępiński określił sugestywnie typ histeryczny przez zespół objawów, który łatwo da się odnieść także do większych zbiorowości. Ten typ cechuje irytująca nieautentyczność i przesada w gestach i zachowaniach – im słabiej przekonany wewnętrznie o słuszności swego stanowiska, tym silniejszy kładzie nacisk na ekspresję; nie znając i nie szukając swojej tożsamości, czyni zdobycie akceptacji zasadą swojego postępowania, stąd silna tendencja do manipulacji; stale obecne myślenie życzeniowe a nie realistyczne; poczucie krzywdy silniejsze od poczucia winy. Histerię społeczną tropił Przyjem-

ski poprzez obserwację uczestniczącą w ogólnokrajowym spektaklu.”<sup>40</sup> Museum of Hysterics jest reakcją na polski muzealny kompleks. Przyjemski zaaplikował w obszar zbiorowości trochę przestarzały termin z terenu psychologii indywidualnej i ożywił go – ironicznie – na nowo. Wcale też nie jest dziwne, że artysta nie zamknął swego projektu po 1989 roku.

Zakończenie tych rozważań jest aktualne i nie odnosi się do plenerów w Osiekach oraz poświęconych im zbiorów. Dotyczy jednak problemu muzeum, powinno więc stanowić ostrzeżenie dla wszystkich, którzy w przyszłości będą o muzeach marzyć, wszystko jedno, „czy platonicznie czy już sypialnie”.

Wczoraj miałam w ręku jeszcze ciepłą książkę Pawła Machcewicza *Muzeum*, w której opisał on swoją przygodę z Muzeum Drugiej Wojny Światowej. Zaczyna się od rzucenia koncepcji, przez założenie instytucji, objęcie przez Machcewicza dyrekcji Muzeum, budowę gmachu i wreszcie usunięcie go ze stanowiska dyrektora przez rząd Prawa i Sprawiedliwości w 2017 roku.<sup>41</sup> Machcewicz powołuje się zresztą na książkę *Muzeum krytyczne* Piotra Piotrowskiego, jako wcześniejszą autobiograficzną refleksję tego typu. W swojej *égo-histoire* Machcewicz opisał kolejne etapy zdobywania muzeum przez przeciwny obóz polityczny, prawdziwą „wojnę o muzeum wojny”, która w jego ocenie była cyniczną instrumentalizacją pamięci historycznej przez obóz władzy. Poprzedziła ją krytyka założeń muzeum, prowadzona od momentu ich ogłoszenia, ze strony obozu ideologiczno politycznego Jarosława Kaczyńskiego, publicystów konserwatywnych mediów oraz zwolenników „polityki historycznej”. Kiedy już powstało, Muzeum Drugiej Wojny Światowej w Gdańsku stało się prawdziwym ogniskiem sporu, stawką w walce politycznej. W książce opisano zgrabny manewr przejścia władzy nad muzeum poprzez połączenie go z inną placówką, jakim było Muzeum Westerplatte i wojny obronnej 1939 roku.<sup>42</sup> Jak widać, by zamknąć jedno muzeum, otwiera się nowe. I ono – to „nieistniejące potakujące muzeum” – wchłania to stare. A paranomazja „histeria/historia” jest coraz bardziej aktualna.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Za: André Breton, *L'amour fou* (Paryż: Gallimard, 1937), 26.
- <sup>2</sup> Strategia okazała się skuteczna. Już w czasie redagowania tego tekstu, w czerwcu 2018 roku, otrzymałam wiadomość, że Urząd Miasta Stołecznego Warszawy przyznał Teatrowi Studio dotację celową na restrukturyzację kolekcji Galerii Studio.
- <sup>3</sup> Ustawa z dnia 23 lipca 2003 o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw 2003, nr 162, poz. 1568 z późniejszymi zmianami, t. j. Dz. U. z 2017 r. poz. 2187, z 2018 r. poz. 10.
- <sup>4</sup> J. R. R. Tolkien, *Władca pierścieni. Bractwo pierścienia*, tłum. Jerzy Łoziński (Poznań: Zys i S-ka, 1996), 18.
- <sup>5</sup> Dariusz Gawin, „O pożytkach i szkodliwości historycznego rewizjonizmu,” w *Pamięć i odpowiedzialność*, red. Robert Kostro, Tomasz Merta (Kraków – Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, 2005), 2.
- <sup>6</sup> Jerzy Ludwiński, „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna),” (1966) w Idem, *Epoka błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2009), 89-97.
- <sup>7</sup> Ibidem, 90.
- <sup>8</sup> Wiesław Borowski, Hanna Ptaszewska, Mariusz Tchorek, „Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca,” w *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara (Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1998), 419.
- <sup>9</sup> Por. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos (Warszawa: PIW, 1996).
- <sup>10</sup> Ibidem, 7.
- <sup>11</sup> Walentyna Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” w *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008), 20-21.
- <sup>12</sup> Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* (Poznań: Rebis, 2010), 203-204.
- <sup>13</sup> Andrzej Ekwiński, „Zbiory Galerii Studio,” w *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński (Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976), 11.
- <sup>14</sup> Pismo z dnia 25 kwietnia 1972, archiwum Galerii Studio w Warszawie.
- <sup>15</sup> Pismo do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 4 marca 1972, archiwum Galerii Studio w Warszawie.
- <sup>16</sup> Ekwiński, „Zbiory Galerii Studio,” 11.
- <sup>17</sup> Andrzej Ekwiński, „Galeria Teatru Studio,” w *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, 7.
- <sup>18</sup> Zbigniew Taraniński, „25 lat Kolekcji,” w Idem, *Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy. 25 lat Galerii Studio* (Warszawa: Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1997), 27.
- <sup>19</sup> Mieke Bal, „Dyskurs Muzeum,” w *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk (Kraków: Universitas, 2005), 353-358.
- <sup>20</sup> Por. *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz (Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008); Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze* (Warszawa – Zielona Góra: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, BWA Zielona Góra, 2015).
- <sup>21</sup> Michel Foucault, „Inne przestrzenie,” tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 123.
- <sup>22</sup> Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- <sup>23</sup> Ibidem.
- <sup>24</sup> Marcin Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” [powinno być: Chełm] w *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963-1981*, 111-112.
- <sup>25</sup> Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- <sup>26</sup> Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963,” w *Galeria Krzywe Koło* (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1990), 59.
- <sup>27</sup> Orłowska, „Słowo o plenerach i kolekcji,” 21.
- <sup>28</sup> Marcin Szelaż, „Muzeum sztuki współczesnej. Topos powojennego życia artystycznego,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005), 27.
- <sup>29</sup> Ibidem, 32-33.
- <sup>30</sup> Jerzy Fedorowicz, „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963,” w *Osieki 1963-1981. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, wystawa – dokumenta* (Koszalin: Muzeum Okręgowe, 1993), 8. Por. także Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 105.
- <sup>31</sup> O tej strategii por. Ludwiński, „Muzeum sztuki aktualnej (koncepcja ogólna),” 90; Nader, *Konceptualizm w PRL*, 39.
- <sup>32</sup> Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 98.
- <sup>33</sup> Nader, *Konceptualizm w PRL*, 45.
- <sup>34</sup> Szelaż, „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno,” 130.
- <sup>35</sup> Andrzej Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930* (Warszawa: PWN, 1990).
- <sup>36</sup> Ibidem, 179-198.
- <sup>37</sup> Por. Paweł Polit, Agnieszka Szewczyk, „Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi,” w *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, tom I, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Sloboda, Joanna Sokółowska i Magdalena Ziółkowska (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015), 492-524.

<sup>38</sup> Iwona Szmelter, „Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej,” w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 122.

<sup>39</sup> Turowski, głos w dyskusji, w *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, 257.

<sup>40</sup> Grzegorz Borkowski, Wstęp, w *Leszek Przyjemski, Museum of Hysterics 1968-1995* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995), 20.

<sup>41</sup> Paweł Machcewicz, *Muzeum* (Kraków: Znak Horyzont, 2017).

<sup>42</sup> Ibidem, 225-252.

## Bibliografia

Bal, Mieke. „Dyskurs Muzeum.” W *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, 353-358. Kraków: Universitas, 2005.

Borowski, Wiesław, Hanna Ptaszkowska i Mariusz Tchorek. „Wprowadzenie do ogólnej teorii Miejsca.” W *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, 417-420. Warszawa: Galeria Foksal SBWA, 1998.

Borkowski, Grzegorz. „Wstęp.” W *Leszek Przyjemski, Museum of Hysterics 1968 – 1995*, 5-41. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1995.

Breton, André. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1937.

Ekwiński, Andrzej. „Zbiory Galerii Teatru Studio.” W *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński, 11-12. Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976.

Ekwiński, Andrzej. „Galeria Teatru Studio.” W *Galeria Teatru Studio. Zbiory sztuki współczesnej i dokumentacja*, red. Andrzej Ekwiński, 7-8. Warszawa: Studio Teatr Galeria, 1976.

Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963.” W *Osieki 1963-1981. Międzynarodowe Spotkania Artystów, Naukowców i Teoretyków Sztuki, wystawa – dokumenta*, 7-10. Koszalin: Muzeum Okręgowe, 1993

Fedorowicz, Jerzy. „Krzywe Koło – Koszalin – Osieki, 1960-1963.” W *Galeria Krzywe Koło. Katalog wystawy retrospektywnej*, red. Janusz Zagrodzki, 59. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, .

Foucault, Michel. „Inne przestrzenie.” Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, nr 6 (2005): 117-125.

Gawin, Dariusz. „O pożytkach i szkodliwości historycznego rewizjonizmu.” W *Pamięć i odpowiedzialność*, red. Robert Kostro i Tomasz Merta, 1-29. Kraków-Wrocław: Ośrodek Myśli Politycznej, Centrum Konserwatywne, 2005.

Ludwiński, Jerzy. „Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna).” (1966) W *Idem, Epoka błękitu*, red. Jerzy Hanusek, 89-97. Kraków: Otwarta Pracownia, 2009.

Machcewicz, Paweł. *Muzeum*. Kraków: Znak Horyzont, 2017.

Nader, Luiza. *Koncepcjonalizm w PRL*. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.

Orłowska, Walentyna. „Słowo o plenerach i kolekcji.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 12 – 24. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Rebis, 2010,

Polit, Paweł i Agnieszka Szewczyk. „Muzeum awangardy, muzeum otwarte. Ryszard Stanisławski i Muzeum Sztuki w Łodzi.” W *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, tom I, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska i Magdalena Ziółkowska, 492-524. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*. Tłum. Andrzej Pieńkos, PIW, Warszawa, 1996.

Schiller, Konrad. *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*. Warszawa-Zielona Góra: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, BWA Zielona Góra, 2015.

Szeląg, Marcin. „Kolekcje sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno.” W *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, red. Ryszard Ziarkiewicz, 94-131. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 2008.

Szeląg, Marcin. „Muzeum sztuki współczesnej. Topos powojennego życia artystycznego.” W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 27-37. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Szmelter, Iwona. „Istnienie: dzieło, artysta, zakup – rejestracja – konserwacja i odbiorca w muzeum sztuki współczesnej.” *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 109-123. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Taramienko, Zbigniew. „25 lat Kolekcji.” W *Idem, Kolekcja Studio. Dzieła i twórcy. 25 lat Galerii Studio*, 3-32. Warszawa: Centrum Sztuki im. Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1997.

Tolkien, J. R. R. *Władca pierścieni. Bractwo pierścienia*. Tłum. Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka, 1996.

Turowski, Andrzej. [głos w dyskusji]. W *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Polski Komitet Narodowy ICOM i Sekcję Polską AICA we współpracy z Ministerstwem Kultury i Muzeum Narodowym w Warszawie 21-22 marca 2005*, red. Dorota Folga-Januszewska, 255-258. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2005.

Turowski, Andrzej. *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*. Warszawa: PWN, 1990.

Ustawa z dnia 23 lipca 2003 o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dziennik Ustaw 2003, nr 162, poz. 1568 z późniejszymi zmianami, t. j. Dz. U. z 2017 r. poz. 2187, z 2018 r. poz. 10.