29

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Opowieść, kartografia, wyobraźnia. W stronę nieeurocentrycznej historii Muzeum Sztuki w Łodzi
autorzy:
Jakub Gawkowski, Natalia Słaboń
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2021 nr 29
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/opowiesc-kartografia-wyobraznia
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2021.29.2346
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Muzeum Sztuki w Łodzi; dekolonizacja; Frank Bowling; Aubery Williams; Muzeum Salvadora Allende

streszczenie:

W artykule autorzy przyglądają się wybranym wątkom z historii Muzeum Sztuki w Łodzi, skupiając uwagę na dziełach i opowieściach, które pozwalają oderwać się od zwyczajowej, eurocentrycznej narracji o instytucji. Pierwsza część artykułu poświęcona jest obrazom pochodzących z Gujany Brytyjskiej artystów Franka Bowlinga i Aubreya Willamsa, które zostały przekazane w darze Muzeum Sztuki w 1975 roku. Analiza prac i faktów biograficznych ujawnia, jak obrazy te mogą być interpretowane jako świadectwa epoki dekolonizacji lat 60. Druga część artykułu poświęcona jest historycznej współpracy Muzeum Sztuki z instytucjami w Ameryce Środkowej i Południowej. Opowiada między innymi o wkładzie Muzeum Sztuki w międzynarodowy projekt Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende pytając, w jaki sposób tę historię można dziś wykorzystać dla wyobraźni politycznej.

Jakub Gawkowski - Kurator wystaw, badacz i autor tekstów. Absolwent Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego w Budapeszcie. Pracuje w Dziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi.

Natalia Słaboń - Badaczka, pracuje w Centrum Muzeologicznym Muzeum Sztuki w Łodzi.

Opowieść, kartografia, wyobraźnia. W stronę nieeurocentrycznej historii Muzeum Sztuki w Łodzi

Przetaczająca się przez światowe muzealnictwo dyskusja na temat dekolonizacji, oprócz wymiaru praktycznego, czyli ewentualnych restytucji zagrabionych dzieł, prowokuje również pytania o odpowiedzialność muzeów za historyczną przemoc, a także o możliwość przemyślenia globalnej mapy „centrów" i „peryferii" oraz udziału peryferii w projekcie kolonialnym i dekolonialnym. Dyskusja ta, choć dotyczy przede wszystkim instytucji byłych imperiów kolonialnych, nie ogranicza się wyłącznie do nich – kolonialne relacje ukształtowały nie tylko kraje kolonizujące i kolonizowane, ale także rozwój światowego kapitalizmu[1].

Czy zatem w historii instytucji położonej w poprzemysłowym mieście Europy Środkowej można znaleźć wątki i relacje, które taka perspektywa pozwala wydobyć i oświetlić? W ramach eksperymentu myślowego proponujemy ponowne odczytanie wybranych dzieł i epizodów z wielowątkowej historii Muzeum Sztuki w Łodzi (ms), pozwalających oderwać się od eurocentryzmu oraz utartych opowieści o instytucji, jej dziedzictwie i pozycji w świecie. Celem tego eseju jest interwencja w opowieść o historii muzeum, wydobywająca wątki i relacje z krajami Globalnego Południa, a także obrazy i postawy artystyczne należące do artystów z terenów byłych kolonii, tworzone w historycznym momencie aktywności ruchów antykolonialnych. Podjęta tu próba przypomnienia i odczytania wątków związanych z szeroko rozumianą spuścizną kolonializmu w historii i kolekcji Muzeum Sztuki to zaledwie ćwiczenie badawcze. Próba ta nie jest przy tym tożsama z dekolonizacją instytucji muzealnej[2].

Muzeum Sztuki jako instytucja zbudowana na oddolnej, międzynarodowej współpracy środowisk artystycznych różni się

od muzeów powstałych na skutek imperialnych podbojów, przemocy czy tych zbudowanych na kolonialnych fortunach[3]. Nie znaczy to jednak, że nie jest uwikłana w historie kolonialnej przemocy i wyzysku. Centralnym wątkiem wydaje się w tym przypadku reprodukowanie nowoczesnego kanonu oraz systemu wartości[4], zwłaszcza że to właśnie nowoczesność stanowi od lat główny przedmiot krytycznego namysłu ms. Europejska nowoczesność, jak zauważa między innymi Achille Mbembe, przyniosła narodziny podmiotu urasowionego[5]. Według teorii dekolonialnej wszystkie muzea pośrednio lub bezpośrednio reprodukują kanon nowoczesności, jej sposoby patrzenia, estetyki i światopogląd, nie uznając zwykle jej kolonialnych implikacji[6]. W przypadku muzeów skupionych na współczesności czy nowoczesności już same kategorie czasowe są sposobem tworzenia i sankcjonowania kolonialnej różnicy. Nowoczesna polityka czasu buduje świat, w którym zakłada się istnienie zachodniej współczesności jako pewnego etapu postępu, oraz reszty świata pogrążonej w przednowoczesnej przeszłości[7].

Błędem byłoby jednak zakładać, że nowoczesność w takiej formie, w jakiej reprezentowana jest przez instytucjonalną historię ms oraz samą kolekcję, reprodukuje jedynie zachodni model myślenia, wywodzący się pośrednio z historii imperializmu i kolonializmu[8]. Można przywołać słowa Ewy Domańskiej, która w kontekście sprawiedliwości epistemicznej i kolonializmu twierdzi, że przy rozważaniu pozycji Europy Środkowej ważne jest, „by stale podkreślać, że Europa nie jest homogenicznym kontynentem i że jej rejony (Europa Zachodnia, Europa Środkowa i Wschodnia, Bałkany, Skandynawia) mają swoją specyfikę". Dyskusje te „powinny zatem dotyczyć nie tyle (i nie tylko) rejonów pozaeuropejskich, ile raczej tych, które znajdują się poza Europą Zachodnią, tj. tą, która ma za sobą kolonialną przeszłość"[9]. Krytyka wiążąca europejską nowoczesność z kolonializmem, podnoszona między innymi przez Waltera Mignolo, uwzględnić musi także dialektyczny charakter tej pierwszej. Chociaż

europejska nowoczesność odpowiada za kolonializm i wyzysk, to również, jak wskazuje Marshall Berman, jest źródłem późniejszych procesów emancypacyjnych. Nowoczesność stała się pożywką dla wizji i idei, które „chcą uczynić mężczyzn i kobiety nie tylko przedmiotem, ale i podmiotem modernizacji; dać im moc przekształcenia świata, który ich przekształca”[10]. W tym sensie dekolonizacja opierała i opiera się na ideowym fundamencie przygotowanym przez nowoczesność lub raczej przez mnogie nowoczesności, w tym również te wywodzące się spoza Europy.

W historii i kolekcji ms można odszukać i wskazać dzieła ambiwalentne czy paradoksalne, które – świadomie lub nie – reprodukowały nie tylko wzorce modernistycznej sztuki, ale i schematy widzenia urasowionego czarnego ciała. Interesującym przykładem jest zachowany w kolekcji muzeum szkic do zniszczonej kompozycji *Wyzysk kolonialny* autorstwa Władysława Strzemińskiego[11]. Praca wydaje się dziś co najmniej problematyczna. Chociaż autor starał się mówić z pozycji antykapitalistycznej i antyimperialnej krytyki i chciał stanąć po stronie uciśnionych przez niewolnictwo ciał, to posługiwał się przy tym groteskowym uproszczeniem wizerunku, na granicy karykatury. Replikował tym samym rasistowską ikonografię i obraz podmiotu urasowionego – konstrukcje zachodniej kolonialnej nowoczesności[12]. Na marginesie można dodać, że w różnorodnej twórczości Strzemińskiego znalazły się między innymi znaczki projektowane w 1946 roku dla Ligi Morskiej, która w latach 30. miała być realizatorką kolonialnych ambicji II Rzeczpospolitej[13].



Władysław Strzemiński, Głowa murzyna – szkic do płaskorzeźby "Wyzysk kolonialny" w kawiarni "Egzotyczna" w Łodzi, 1949, © Ewa Sapka Pawliczak and Muzeum Sztuki, Łódź

Zamiast jednak skupiać się na analizie i krytyce poszczególnych

prac, proponujemy odczytanie tych epizodów z historii wystawiennictwa, które będą w stanie naświetlić szczeliny w eurocentrycznej perspektywie oraz sposoby wyjścia poza nią, prowadząc do innej wizji geopolitycznej wyobraźni. Chcemy tym samym pokazać, że uważna analiza obecności – wątków, dzieł i postaw – oprócz akcentowania braków przynieść może także wielowarstwową i autokrytyczną refleksję formułowaną z samego serca muzealnej historii.

Kolekcja Grabowskiego i obrazy dekolonizacji

W jakie relacje z innymi reprezentowanymi w łódzkim muzeum historiami wchodzą płótna Franka Bowlinga i Aubreya Williamsa, które znalazły się tu w 1975 roku za sprawą daru Mateusza Grabowskiego z Londynu? Dzieła te, powstałe w latach 60., w historycznym momencie dekolonizacji, odnoszą się do tego doświadczenia i od ponad czterech dekad funkcjonują w kolekcji.

Mateusz Grabowski był polskim aptekarzem, który w latach 1959–1975 prowadził w Londynie galerię, a także sam kolekcjonował sztukę[14]. Jego działalność cechowała otwartość na nowe zjawiska i ciekawość, którą przedkładał nad komercyjną kalkulację. Na początku galeria wystawiała polskich artystów z Londynu, ale wkrótce zaczęła prezentować szeroki przekrój tego, co działo się w sztuce w latach 60. i na początku lat 70.: od pop-artu i op-artu, przez pejzaże i abstrakcję ekspresjonistyczną, po malarstwo materii. Część spośród debiutantów wystawianych przez Grabowskiego należała do pierwszego pokolenia emigrantów przybyłych do Wielkiej Brytanii z terenów byłych kolonii. Byli wśród nich między innymi Frank Bowling, Shanti Dave, Ahmed Parvez i Aubrey Williams.

Twórcy ci, jak pisze Stuart Hall, reprezentują pierwszą generację czarnych artystów w powojennej Wielkiej Brytanii[15]. Urodzeni w latach 20. i 30. XX wieku w odległych zakątkach

Imperium Brytyjskiego, przybyli jako ostatni obywatele kolonii w latach 50. i 60., zanim te odzyskały niepodległość. Chociaż w ich pracach obecne były motywy i odniesienia do kultur i tradycji z miejsc pochodzenia, twórczość ta nie miała na celu przywrócenia przeszłości, ale wyglądała w przyszłość, w stronę nowego rozdziału postkolonialnej wolności. Korzystali oni z języka sztuki nowoczesnej – z międzynarodowego idiomu, w którym kolor i kształt funkcjonowały bez odniesienia geograficznego. Hall porównuje ich sytuację do migracji Picassa oraz innych artystów awangardowych do Paryża: w celu zaspokojenia własnych ambicji i dla możliwości uczestniczenia w upojnej atmosferze artystycznej innowacji. Jako obywatele kolonii byli wykluczani z wizji postępu, ale widniejąca na horyzoncie obietnica dekolonizacji uwolniła ich od poczucia niższości. Hall, który sam przybył do Wielkiej Brytanii z Jamajki, pisał tak:

> Oni – my – przybyliśmy oczywiście z powodu więzi kolonialnej, podążając za powiązaniami sfabrykowanymi przez imperializm. To była niejednoznaczna podróż, ponieważ oni / my znaliśmy „Wielką Brytanię" blisko, ale z daleka, jako „ojczyznę" i „matkę wszystkich ich kłopotów". Przybyli, aby zobaczyć ją na własne oczy, spojrzeć w oczy – i, jeśli to możliwe, podbić[16].

Frank Bowling trafił do galerii Grabowskiego w momencie kluczowym dla swojej kariery. Po przyjeździe do Wielkiej Brytanii w 1959 roku i studiach w Royal College of Art przez kilka lat tworzył pod wpływem Francisa Bacona, malował jeszcze na granicy abstrakcji i figuracji, często ukazywał ból i udrękę. Był już wówczas po pierwszym pobycie w Nowym Jorku – w mieście, w którym niedługo później zamieszkał i które ukształtowało jego artystyczną drogę[17]. Dla Bowlinga w tamtych czasach reprezentacja była czymś, czym można się bawić, a nawet co można rozwijać, ale nie czymś, od czego można całkowicie odejść. Po tym, jak na stałe wyjechał z Londynu do Stanów Zjednoczonych w 1966 roku, w dalszej karierze był niezmiennie

lojalny wobec abstrakcji; uważał, że „czarna dusza, jeśli istnieje coś takiego, należy do modernizmu”[18]. W kontekście tej wypowiedzi pojawia się pytanie o rolę języka sztuki nowoczesnej w przekazywaniu doświadczeń artystów z byłych kolonii: do kogo ten język należy i kogo może reprezentować? Jak pisze Hall, czarni artyści z diaspory byli głęboko krytyczni wobec kolonialnego narzucania zachodnich wzorców[19]. Niemniej, jak argumentował Rasheed Araeen, zaangażowanie w sztukę nowoczesną postrzegali jako nie tylko zgodne z antykolonializmem, ale też jako „jedyny sposób na sprostanie aspiracjom naszych czasów”[20].

W kontekście abstrakcyjnej twórczości Bowlinga tym silniej wybrzmiewa jego wczesne płótno znajdujące się w kolekcji ms, wprost odwołujące się do obrazów kolonii i ekstrakcji kapitału z ich ziemi: *Płonące pole trzciny ze sklepem z rumem* (1967). Tytułowy budynek to prowadzony przez matkę artysty sklep, którego sitodrukowy obraz – zawsze w podobnej formie – pojawia się na jego wielu pracach z tego okresu. Pulsujące płaszczyznami barw płótno łączy atrakcyjną kolorystykę z kluczowym obrazem kolonialnej gospodarki na Karaibach: plantacją trzciny cukrowej. Imperium Brytyjskie „rozwijało” Gujanę Brytyjską, by uzyskać trzcinę cukrową wysyłaną później na gwałtownie rozrastające się rynki w Europie. Teren został podzielony na duże plantacje poprzecinane rowami i tamami, których utrzymanie było niezbędne do pomyślnej uprawy. Zbudowanie rozległego systemu melioracyjnego wymagało ręcznego przeniesienia ponad 100 milionów ton błota – i to karkołomne zadanie realizowali zniewoleni ludzie. Po zniesieniu niewolnictwa w 1838 roku kolonizatorzy zatrudniali na plantacjach pracowników kontraktowych, których sprowadzali z różnych stron świata.

Pola trzciny podobne do tego z obrazu Bowlinga, a także będące ich efektem produkcja, handel i spożycie cukru wywarły wpływ nie tylko na historię Gujany, ale również, jak pisze Kathryn

Yusoff w eseju o związkach geologii i rasizmu, na rozwój globalnego kapitalizmu i zmiany klimatu[21]. Yusoff wskazuje na zniewolenie czarnych ciał niewolników jako wspólne źródło antropocenu i kapitalizmu. Oprócz środowiskowych efektów kolonialnych upraw autorka zwraca uwagę na fakt, że cukier będący wytworem karaibskich pól w dobie rewolucji przemysłowej był „paliwem" dla zachodnioeuropejskiej klasy robotniczej pracującej przy wydobyciu węgla[22]. W tym kontekście obraz Bowlinga – płonące pole trzciny – staje się na nowo aktualny w momencie kryzysu klimatycznego, ukazując splecione historie rasy, ekonomii i eksploatacji środowiska.

Frank Bowling odniósł artystyczny i komercyjny sukces za życia; w przypadku Aubreya Williamsa było inaczej – musiał on zmagać się z wyobcowaniem i odrzuceniem swojej twórczości, którą doceniono dopiero po śmierci artysty. Williams pracował przez osiem lat na plantacjach cukru na Wschodnim Wybrzeżu, a później w Hosororo w północno-zachodnim regionie Gujany, zamieszkanym przez rdzenną ludność Warao. Kontakt z Warao wywarł na niego silny wpływ i zapoczątkował wieloletnie zainteresowanie prekolumbijską kulturą, które towarzyszyło mu w całej jego karierze artystycznej. Williams przeniósł się do Wielkiej Brytanii w 1952 roku i zaraz po ukończeniu studiów zaczął wystawiać swoje prace, a także współtworzyć Caribbean Artists Movement, grupę artystów i pisarzy, która w duchu sprzeciwu wobec białej supremacji dążyła do zwiększenia reprezentacji życia, sztuki i społeczności Karaibów w Wielkiej Brytanii[23]. Po odzyskaniu niepodległości przez Gujanę w 1966 roku wielokrotnie wracał do rodzinnego kraju i był przez lata obecny na Karaibach, zagłębiając się w kontekst lokalnego dziedzictwa i historii.

Pytanie: w jaki sposób twórczość Williamsa wybrzmiewa w kontekście środkowoeuropejskiej kolekcji własnym głosem? W czytaniu zarówno malarstwa, jak i biografii tego artysty kluczowe wydają się kategorie obcości i wyobcowania. Kiedy jego

płótna zaczęły przyciągać uwagę krytyków, recenzje skupiały się zazwyczaj na podkreślaniu jego niebrytyjskiego pochodzenia[24]. Wczesny etap jego kariery – a więc moment, gdy trafił do galerii Mateusza Grabowskiego – zdominowany był przez walkę o odklejenie etykiety inności, egzotyki, a nawet zacofania, które były mu narzucane w atmosferze rasowych napięć i często wrogiego nastawienia wobec migracji do Wielkiej Brytanii.

Oprócz naświetlania i przypominania doświadczenia czarnej mniejszości w białym społeczeństwie te obrazy w kolekcji muzeum niespodziewanie umożliwiają poszukiwanie zestawień i korespondencji z innymi dziełami. Warto zwrócić uwagę na przykład na powinowactwo płócien Williamsa z początku lat 60. z ekspresyjnymi obrazami polskiej żydowskiej artystki Erny Rosenstein z tego samego okresu. Oprócz wizualnej zbieżności i charakterystycznego dla tamtych lat gestu malarskiego łączą je geograficznie odległe, lecz znaczeniowo spowinowacone historie diasporycznej tożsamości. Obrazy te każą nam się cofnąć do lat 60., by spojrzeć na dwa rodzaje globalnej, historycznej przemocy – kolonializmu i Zagłady – z którymi niemal równolegle musiał się zmierzyć zachodni świat. Kobena Mercer, skupiając się na diasporycznej biografii Williamsa, rozpatruje jego twórczość w kategoriach „widmontologicznej" abstrakcji, tworzonej jako reakcja na moment dekolonizacji i obrazującej pracę pamięci artysty wobec zachodzących przemian politycznych[25]. Podobne kategorie stosowane były również do interpretacji dzieł Rosenstein, rozpiętych pomiędzy indywidualną pracą pamięci a procesem konstytuowania się społecznej pamięci o Zagładzie w powojennej Europie[26]. „Widmontologiczny" charakter twórczości Rosenstein i Williamsa, które cechuje powracanie obrazów z nieprzepracowanej przeszłości, obrazuje długie trwanie różnych form przemocy w znaczeniu osobistym i międzypokoleniowym. Dla obydwojga artystów przepracowywanie historycznych oraz współczesnych opresji następowało za pomocą uniwersalnego języka plastycznego,

zdolnego przekroczyć narodowe czy polityczne granice.

Zestawienie abstrakcyjnych form, którymi Williams i Rosenstein posługiwali się na początku lat 60., odsyła nas do obecnej w historiografii dyskusji o tym, czy i w jakim stopniu kategorie wypracowane w refleksji nad Zagładą funkcjonują w odniesieniu do ludobójstwa kolonialnego[27]. To wątek zgłębiany przez Michaela Rothberga, autora koncepcji „pamięci wielokierunkowej" – pamięci, która odrzuca rywalizujące wizje przeszłości, oparte na wyjątkowości wydarzeń historycznych i współzawodnictwie ofiar[28]. Rothberg proponuje wizję pamięci, w której różne jej obrazy wyłaniają się i wchodzą w relacje ze sobą nawzajem oraz z heterogeniczną teraźniejszością, tworząc wspólną sferę publiczną. Pozwala to zrozumieć historyczną rzeczywistość po drugiej wojnie światowej, w której równolegle pojawiły się dwa procesy – konstytuowania pamięci o Zagładzie i dekolonizacji – współistniejąc, zachodząc na siebie i wchodząc w intensywne związki. Spotkanie to każe również postawić pytanie o to, na ile język sztuki może zuniwersalizować odmienne doświadczenia oraz czy i jak emancypacja dekolonialna może być wpisana w kontekst innych procesów emancypacyjnych.

Emancypacja to jeden z działów wystawy kolekcji sztuki XX i XXI wieku *Atlas nowoczesności* w ms2, pokazywanej w byłej fabryce przetwórstwa bawełny. Prezentuje ona kolaż dzieł i postaw zorganizowanych wokół szeregu haseł kluczowych dla rozwoju nowoczesności[29]. To wystawa stała o niestałej, otwartej strukturze, której twórczynie i twórcy reagują na zmiany, aktualizując konstelacje dzieł i znaczeń. W takim kontekście czytać można także *Płonące pole trzciny ze sklepem z rumem* Franka Bowlinga, obraz namalowany rok po ogłoszeniu niepodległości Gujany. Wybrzmiewa ono nie w próżni, ale w odniesieniu do historii łódzkiej, polskiej i środkowoeuropejskiej emancypacji marginalizowanych i uciskanych grup. Jak choćby związanej z Łodzią mniejszości żydowskiej, reprezentowanej w tej

części wystawy przez obraz Jankiela Adlera *Młody robotnik* z 1929 roku, dotykający również kwestii emancypacji klasowej[30]. To skojarzenie każe nam cofnąć się raz jeszcze do lat 30., gdy ambicje ekspansji kolonialnej powiązane zostały z „kwestią żydowską" w postaci antysemickiego projektu zakładającego emigrację Żydów do kolonii zamorskich[31]. W dialogu stworzonych na przestrzeni pół wieku prac nie chodzi jednak o łatwe porównania i przekładanie kategorii kolonialnych na inne rodzaje historycznej opresji. Kluczem jest szerokie, intersekcjonalne spojrzenie na procesy historyczne oraz sposób, w jaki walka i emancypacja marginalizowanych grup mogą być aktualizowane i wybrzmiewać w przestrzeni wystawy jako część większej opowieści.

Trajektorie współpracy

Rewizja międzynarodowych trajektorii współpracy ms wpisuje się z jednej strony w perspektywę historii powiązanej, widzącej historyczne procesy w szerokiej perspektywie geograficznej. Z drugiej zaś strony włącza się w trend badań i projektów wystawienniczych, które analizują przejawy transnarodowej solidarności oraz współpracy w obrębie produkcji i dyplomacji kulturalnej pomiędzy krajami byłego Bloku Wschodniego a krajami Globalnego Południa. W ostatnich latach podobne próby podejmowane były przez wiele instytucji i badaczek, przez co udało się zmapować geografie artystycznej współpracy i zapomnianych wcześniej projektów kulturalnych[32]. Ich znaczenie wybrzmiewa dzisiaj na nowo, nawet jeśli będziemy pamiętać o konkretnym historycznym usankcjonowaniu zimnowojennych projektów, gdzie kultura wykorzystywana była jako element walki ideologicznej, a organizowane pod hasłem solidarności czy pokoju inicjatywy często miały za zadanie legitymizację władzy[33].

Kwestię międzynarodowych relacji Muzeum Sztuki w okresie socjalizmu, w tym również z krajami Globalnego Południa, zasygnalizował między innymi Andrzej Szczerski, wskazując,

że polityka programowa, jaką Ryszard Stanisławski realizował jako dyrektor łódzkiej instytucji, sprawiła, że szybko stała się ona ambasadorką polskiej kultury na świecie[34]. Działalność ta była jednak nie tyle redefinicją międzynarodowego kanonu, ile raczej jego autorską aktualizacją[35]. Postać Stanisławskiego z jego międzynarodowym i środowiskowym usieciowieniem stanowi częściową odpowiedź na pytanie o to, dlaczego muzeum zlokalizowane w samym centrum robotniczego miasta stało się miejscem, gdzie powstawała „historia sztuki polskiej «na eksport»"[36]. Początkiem współpracy z instytucjami z Ameryki Łacińskiej i Południowej była więc obecność zawodowa Stanisławskiego w tym regionie. Zaczynał jako komisarz polskiej wystawy na Biennale w São Paulo, a potem sukcesywnie budował swoją pozycję. Zorganizowana przezeń wystawa prac Tadeusza Kulisiewicza w łódzkim Muzeum Sztuki w 1973 roku poprzedziła indywidualną wystawę artysty w Muzeum Narodowym w Hawanie w ramach „Dekady Kultury Polskiej"[37]. Pokazy te uczestniczyły w procesie tworzenia ikonografii solidarnego i niezależnego od Zachodu świata globalnego socjalizmu. Joanna Kordjak zauważa, że widoczne od początku lat 50. XX wieku zaskakujące sojusze międzynarodowe zawierane przez ZSRR, na skutek których kraje Globalnego Południa włączono w komunistyczny obieg, spajała klamra przede wszystkim dyskursu antykolonialnego. Instrumentalizacja ruchów dekolonialnych w proklamowanej przez ZSRR polityce kulturalnej przejawiała się między innymi w organizacji wystaw prezentujących nieeurocentryczny kanon sztuki, jak również poprzez międzynarodowe delegacje z udziałem artystów[38]. Jak jednak wskazują James Mark i Quinn Slobodian, kontakty krajów Europy Wschodniej z krajami Globalnego Południa były raczej wyrazem słabości, a nie siły systemu komunistycznego; pozostawały one niejednorodne i partykularne[39].



Od lewej R. Stanisławski, D. Rycerz, Margarita Madan de Florez (Muzeum Narodowe w Hawanie), wernisaż wystawy: Wilfredo Lam. Akwaforty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Hawanie, 1969, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Pierwszym pokazem zrealizowanym w Muzeum Sztuki w ramach współpracy z Hawaną była monograficzna prezentacja akwafort Wilfredo Lama z 1968 roku. Wystawa, jak zauważała prasa, wydobywała wielokulturowe korzenie artysty, ale poświęcała również uwagę jego kontaktom z Europą (Picassem i surrealistami), co miało uzasadniać jego artystyczny idiom. Stanisławski, chcąc uchwycić specyfikę twórczości Lama, wskazał, że jej siła „polega na przekształceniu prymitywnej gwałtowności i czystości ludowej semantyki karaibskich fetyszów, mitów, symboli i wierzeń, tajemnic tropikalnej natury, w nową przeniknięta duchem surrealizmu poetykę współczesnego języka"[40]. Zdanie to celnie opisuje obecne w sztuce Lama współistnienie eurocentrycznego modernizmu oraz wątków niematerialnej kultury Karaibów.

Artysta operował narzędziami zrozumiałej w kręgu ms sztuki nowoczesnej – a służyły mu one do eksploracji kultury afrokubańskiej[41]. Wydaje się jednak, że bardziej niż istota skomplikowanej tożsamości Lama liczył się fakt wystawiania najważniejszego i najbardziej rozpoznawalnego kubańskiego malarza. Chociaż w tym kontekście wydarzenie to jawi się jako kompromis pomiędzy chęcią prezentowania w muzeum postaci ważnych dla międzynarodowego świata sztuki a wypełnianiem założeń polityki kulturalnej PRL nastawionej na dialog z socjalistyczną Kubą[42], to można interpretować je także inaczej. Spotkanie i współpracę instytucji sztuki dwóch peryferyjnych krajów ujmować można przez pryzmat nawiązanych wówczas relacji, jako obietnicę obiegu sztuki poza konwencjonalnie uznawanymi centrami.



Dokumentacja wystawy: Artyści polscy Międzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende. Z okazji XI Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1978, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Innym istotnym z dzisiejszej perspektywy wydarzeniem z historii instytucjonalnej współpracy Muzeum Sztuki z regionem Ameryki Łacińskiej i Południowej był udział polskich artystów w międzynarodowym projekcie wsparcia *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* (Międzynarodowego Muzeum Ruchu Oporu im. Salvadora Allende – MIRSA). Za pośrednictwem Muzeum Sztuki polscy artyści w geście solidarności z walczącym ludem chilijskim przekazali dzieła na rzecz stworzenia antyimperialistycznej eksperymentalnej instytucji sztuki, której „już sama nazwa była programem"[43]. Muzeum Allende było czymś więcej niż muzeum sztuki współczesnej: było wyrazem międzynarodowej niezgody na dyktatorskie rządy Pinocheta i obietnicą dla Chilijczyków, dla których kolekcja sztuki miała stanowić fundament przyszłości[44].



Przedstawicielki emigracji chilijskiej w Łodzi, wernisaż wystawy: Artyści polscy Międzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende. Z okazji XI Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1978, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

Dary artystów, przed ich dalszym przekazaniem, zaprezentowano podczas wystawy w ms[45]. Wernisażowi nadano wysoką rangę polityczną poprzez udział dużej liczby polskich i kubańskich oficjeli[46]. Analiza materiałów archiwalnych pozwala na krytyczną rewizję procesu powstawania wystawy. Katarzyna Matul zauważa, że o ile artyści faktycznie przekazali swoje prace jako dar, o tyle zdecydowanie nie było to działanie oddolne ani spontaniczne[47] – począwszy od prośby ambasadorki Mirii Contreras, przez późniejszą korespondencję kustoszki Janiny

Ładnowskiej, wyselekcjonowane przez Stanisławskiego listy artystów, aż po decyzję o zaprezentowaniu dzieł na wystawie w Łodzi. Analizując ten proces, Matul podaje w wątpliwość stojące za nim intencje, stawiając fundamentalne pytanie o uwikłanie w ówczesną politykę kulturalną[48]. Potrzeba krytycznej rewizji intencji stojących za każdą – zarówno współczesną, jak i historyczną – współpracą dyplomatyczną nie ulega wątpliwości, ale błędem byłoby widzieć dar dla chilijskiej instytucji jedynie przez pryzmat politycznej kalkulacji. Trudno oszacować siłę artystycznego gestu i można się zastanawiać, na ile w ramach (a może pomimo) warunków oficjalnej polityki kulturalnej ponadnarodowa wspólnota artystów rzeczywiście była w stanie zaistnieć. Trudno jednak nie zauważyć, że historyczna idea chilijskiego muzeum do dziś pobudza wyobraźnię, ukazując sposób tworzenia globalnej wizji solidarności, w której sprawczość sztuki zajmuje nadrzędne miejsce[49].

Wspólnota doświadczeń i historii łącząca Muzeum Sztuki i Muzeum im. Salvadora Allende wybrzmiała podczas wernisażu wystawy. Akt przekazania dzieł nabrał w kontekście historii łódzkiego muzeum symbolicznego wymiaru. Łódzka instytucja, która swoje powstanie zawdzięczała inicjatywie artystów i ich międzynarodowej solidarności, po prawie pięćdziesięciu latach stała się pośrednikiem między współczesnym polskim środowiskiem artystycznym a nową instytucją wykorzystującą sztukę jako fundament i narzędzie politycznej emancypacji. Podkreślenie paralelności historii obu placówek, tak geograficznie i kulturowo



Przemawia Coldomiro Almeyda-Medina, wernisaż wystawy: Artyści polscy Międzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende. Z okazji XI Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, 1978, Archiwum Muzeum Sztuki, Łódź

od siebie odległych, można dziś odczytać jako zapowiedź upodmiotowienia instytucji peryferyjnych, a także budowania pomostów pomiędzy nimi.

Kartografia i wyobraźnia

Sieć relacji – zarówno tych historycznie udokumentowanych, jak i symbolicznych, istniejących za pośrednictwem opowieści roztaczanych przez dzieła sztuki – rozciąga się z Łodzi w kierunku Hawany, Hosororo czy chilijskiego Santiago. Tak rozumiane trajektorie współpracy oraz narracje biegnące na wskroś geopolitycznych podziałów pozwalają odbić się od obrazu ulokowanego w Łodzi muzeum, którego tożsamość kształtowana była i jest zazwyczaj w odniesieniu do miejsc i instytucji państw tak zwanego Zachodu. Odzyskiwanie pamięci o relacjach, wydarzeniach i dziełach może służyć osłabianiu geograficznych i kulturowych granic[50]. Punktem wyjścia dla naszej refleksji jest globalna dyskusja na temat kolonializmu i dekolonizacji w obrębie instytucji sztuki i polityki kulturalnej, a kontekstem – nadchodząca zmiana, która pozwoli traktować konkretne kolekcje i instytucje jako opowieści o sztuce pośród wielu wciąż odkrywanych opowieści oraz formułowanych regionalnie słowników sztuki.

Istotną rolę w tym procesie odgrywa wyobraźnia. Zimnowojenna perspektywa przesłaniała różnorodne wizje przyszłości, które krążyły w dekolonizującym się świecie[51]. Następnie ogłoszony tryumfalnie „koniec historii" dodatkowo zawęził perspektywę przyszłości, zakreślając horyzont kapitalizmu wolnorynkowego jako jedyną formę wyobraźni politycznej i ekonomii, także artystycznej. Odzyskanie mniej skrępowanej wyobraźni wydaje się dziś szczególnie pilną potrzebą w obliczu dwóch kryzysów: migracyjnego i klimatycznego, które niosą skutki nieprzepracowanego kolonializmu i spowodowane są pośrednio lub bezpośrednio ekstraktywistyczną, imperialną logiką[52]. Rewizja przeszłości akcentująca pozaeuropejskie kartografie jest zadaniem

badawczym, ćwiczeniem z wyobraźni, ale także drogą, która w długiej perspektywie może prowadzić ku przyszłości, zarówno nieeurocentrycznej, jak i niekapitalistycznej. Opowiadanie o trajektoriach współpracy oraz zarysowanie wielokierunkowej, nierywalizującej pamięci za pomocą archiwów i dzieł artystów pomaga zlokalizować się w globalnym świecie, ale także osłabić izolacjonistyczną, ksenofobiczną i nacjonalistyczną narrację, jaka szczególnie mocno wybrzmiewa w przestrzeni publicznej w momencie światowej pandemii koronawirusa[53].

1 Według tak zwanej nowej historii kapitalizmu niewolnictwo było nie tyle atawistycznym powrotem do społeczeństw przedkapitalistycznych, ile formą całkowicie kapitalistyczną, która stanowiła podstawę rozwoju kapitalizmu przemysłowego w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Zob. np. *Slavery's Capitalism: A New History of American Economic Development*, red. S. Beckert, S. Rockman, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2016.

2 Pojęcie dekolonizacji odnosi się do konkretnych zmian, procesów prawnych oraz dążenia do sprawiedliwości dotyczących ludności i miejsc będących przedmiotem kolonizacji. Chociaż termin ten często staje się również użyteczną metaforą oznaczającą zmianę paradygmatu myślenia i produkcji wiedzy, to stosowanie jej do zbyt szerokiego spektrum zjawisk związanych z tożsamością, władzą i geografią może zasłaniać pierwotne znaczenie tego pojęcia i potrzeby działań, z jaką się wiąże. Na zagrożenie płynące z używania dekolonizacji jako metafory zwracają uwagę Eva Tuck i K. Wayne Yang w tekście *Decolonization Is Not a Metaphor*, „Decolonization: Indigeneity, Education & Society", 2012, t. 1, nr 1, dostęp 22 marca 2021.

3 Zob. *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r."*, red. P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019.

4 Nie negując faktu, że europejską nowoczesność należy podziwiać ze względu na jej liczne zalety, Walter D. Mignolo stwierdza, że jej imperialne dążenie do „ocalenia świata" poprzez uczynienie z niego rozszerzonej Euro-Ameryki jest nie do przyjęcia. Mignolo wyróżnia trzy rodzaje krytyki nowoczesności: krytykę eurocentryczną (np. psychoanaliza, marksizm, poststrukturalizm, ponowoczesność) oraz dwa typy wyłonione z pozaeuropejskich dyskusji. Pierwszy skupia się na idei cywilizacji zachodniej (np. dewesternizacja), a drugi na kolonialności (np. postkolonialność i dekolonialność). Problemy teraźniejszości, jak diagnozuje badacz, rozgrywają się między europejsko-

amerykańską nowoczesnością, która jest traktowana jako model globalny, a „resztą świata", która nie chce, aby mówiono jej, co ma robić. Walter Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, Durham 2011.

5 Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, Duke University Press, Durham 2017; o czarności w odniesieniu do polskiego społeczeństwa pisze Dorota Sajewska, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury*, „Didaskalia" 2020, nr 156.

6 Rosa Wevers, *Decolonial Aesthesis and the Museum: An Interview with Rolando Vázquez Melken*, „Stedelijk Studies" #8 Spring 2019, dostęp: 22 marca 2021.

7 Ibidem.

8 Ewa Domańska, *Problem sprawiedliwości epistemicznej i dekolonizacja postkolonializmu (casus Europy Środkowo-Wschodniej)*, w: *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Wydział „Artes Liberales" UW, Warszawa 2016, s. 39.

9 Ibidem.

10 Marshall Berman, *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu". Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, Universitas, Kraków 2006, s. 16.

11 W 1951 roku Władysław Strzemiński zaprojektował płaskorzeźbę *Wyzysk kolonialny* w Kawiarni Egzotycznej na ul. Piotrkowskiej w Łodzi. Dekoracja została zniszczona przed udostępnieniem publiczności.

12 Zob. Dorota Sajewska, *Perspektywy peryferyjnej historii i teorii kultury...*

13 Za zwrócenie uwagi na ten fakt dziękujemy Pawłowi Politowi. Znaczek reprodukowano w książce Niki Strzemińskiej *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim* oraz w katalogu wystawy *Władysław Strzemiński. W stuletnią rocznicę*. Zob. Adam Ruta, *Jednodniówki Ligi Morskiej i Kolonialnej*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2007, r. X, t. 20, z. 2; Grażyna Borkowska, *Polskie doświadczenie kolonialne*, „Teksty Drugie" 2007, nr 4.

14 *Swingujący Londyn. Kolekcja Grabowskiego*, red. A. Saciuk-Gąsowska, P. Kurc, Muzeum Sztuki, Łódź 2007.

15 Hall używa kategorii „czarnych artystów" wobec twórców pochodzących z różnych regionów i kultur, zarówno Williamsa i Bowlinga z Gujany, jak i pochodzącego z Indii Francisa Newtona Souza czy Ahmeda Parveza z Pakistanu. Kategoria ta, jak tłumaczy autor, ma swoje uzasadnienie w ich historycznej pozycji czarnych imigrantów w białym

społeczeństwie. Stuart Hall, *Black Diaspora Artists in Britain: Three „Moments" in Post-War History*, „History Workshop Journal" 2006, nr 61, s. 1–24.

16 Ibidem, s. 5.

17 Jak pisze Courtney J. Martin, o ile w Londynie Bowling był postrzegany jako imigrant z byłej kolonii, o tyle w Nowym Jorku jego tożsamość stała się wielowymiarowa: był jednocześnie Brytyjczykiem, Amerykaninem z Ameryki Południowej i Czarnym, a każdy z tych elementów miał istotne znaczenie. Courtney J. Martin, *They've All Got Painting: Frank Bowling's Modernity and the Post-1960*, w: *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*, red. T. Barson, P. Gorschuelter, Tate Gallery Liverpool, Liverpool 2010, s. 23.

18 Cyt. za Stuart Hall, *Black Diaspora Artists...*, s. 6.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 Kathryn Yusoff, *Billion Black Anthropocenes*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2019.

22 Ibidem, s. 25.

23 Zob. Christabel Johanson, *Aubrey Williams and the Caribbean Artists Movement (CAM)* „Afrikanah.org", dostęp 22 marca 2021.

24 O odbiorze i interpretacji prac Aubreya Williamsa w krytyce artystycznej przez pryzmat kategorii obcości i pochodzenia, zob. Leon Wainwright, *Francis Newton Souza and Aubrey Williams: Entwined Art Histories at the End of Empire*, w: *Visual Culture and Decolonisation in Britain*, Routledge, London 2019, s. 101–126; Gavin Butt, *America and its Discontents: Art and Politics, 1945–1960*, w: *Companion to Art Since 1945*, red. A. Jones, Blackwell, Malden 2006, s. 24.

25 Kobena Mercer, *Aubrey Williams: Abstraction in Diaspora*, „British Art Studies", 2018, nr 8, dostęp 22 marca 2021.

26 Takie odczytanie obecne jest między innymi w tekstach Doroty Jareckiej. Zob. eadem, *Pamięć, pomnik*, w: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, red. B. Piwowarska, D. Jarecka, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014, s. 99–122.

27 Dorota Głowacka, *Po tamtej stronie: świadectwo, afekt, wyobraźnia*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, s. 246–284.

28 Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

29 *Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*, red. A. Saciuk-Gąsowska, J. Suchan, Ł. Zaremba, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.

30 Związków tożsamości żydowskiej, emancypacji i sztuki dotyczyła wystawa *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda* w Muzeum Sztuki w Łodzi (2009, kuratorzy: Joanna Ritt i Jarosław Suchan), a także publikacja pod tym samym tytułem.

31 W latach 30. wśród środowisk narodowych popularność zyskiwała idea emigracji Żydów do kolonii zamorskich. Grażyna Borkowska, analizując artykuły prasowe z tego okresu, pisze o logice stojącej za tym pomysłem: „chłop, emigrujący do miasta i przysposobiony do rzemieślniczego fachu, nie powinien natrafiać na żydowską konkurencję. Ale żeby tak się stało, trzeba skierować do Palestyny i na inne tereny «nie użytkowane» około 6 milionów Żydów europejskich, w tym co najmniej półtora miliona Żydów polskich. Sprawa trudna, ale przy dobrej woli państw kolonialnych, posiadających terytoria zamorskie w słabo zaludnionych częściach Afryki, i przy wykorzystaniu kapitału żydowskiego, który musi łożyć na swoją drogę do wolności, możliwa do realizacji". Grażyna Borkowska, *Polskie doświadczenie kolonialne …*, s. 21.

32 Zob.: *Southern Constellations: The Poetics of the Non-Aligned*, red. B. Piskur, Moderna Galerija, Ljubljana 2019; Gabriela Świtek, „Jak Fidel na wiecu w Hawanie". Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego" z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962), „Miejsce" 2019, nr 5, dostęp: 22 marca 2021; *Past Disquiet: Artists, International Solidarity and Museums in Exile*, red. R. Salti, K. Khouri, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2018; Zsuzsa László, *Exhibition as Diplomatic Tool. The Search for Artist Solidarity*, „Third Text" 2018, t. 32, nr 4; *Actually Existing Artworlds of Socialism*; Eszter Szakács, *Refractions of Socialist Solidarity*, „Mezosfera" 2018, nr 5, dostęp 22 marca 2021; Tanja R. Müller, *Legacies of Socialist Solidarity: East Germany in Mozambique*, Lexington Books, Lanham 2014; Doreen Mende, *The Itinerant: On the Delayed Arrival of Images from International Solidarity with Palestine that Resonate towards a Geopolitical Exigency in Exhibiting Processes under Globalising Conditions* (rozprawa doktorska, Goldsmiths, University of London, 2015), online: research.gold.ac.uk/11395/, dostęp 22 marca 2021; *Saving Bruce Lee: African and Arab Cinema in the Era of Soviet Cultural Diplomacy*, kuratorzy K. Kouoh i R. Salti, Garage Museum of Contemporary Art, Moskwa 2015, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2018; *Filmmakers of the World, Unite!*

Forgotten Internationalism, Czechoslovak Film and the Third World, red. T. Stejskalová, Tranzit.cz, Praha 2017; *Biafra of Spirit. Third World Students in Czechoslovakia*, kuratorzy T. Stejskalová i Z. Baladrán, National Gallery, Praha 2017.

33 Katarzyna Matul, analizując intencje i motywacje kryjące się za hasłem „solidarności artystów", zwraca uwagę, że angażujący się w nią artyści i artystki „działali w autorytarnym reżimie i pod różnymi naciskami politycznymi". Katarzyna Matul, „Art Instead of Politics": Polish Artists „In Solidarity" with Palestine and Chile in the 1970s and 1980s, w: *Past Disquiet...*

34 Andrzej Szczerski, *Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, São Paulo, Paryż i Łódź*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. I, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 439.

35 Jak pisze Szczerski, „Ryszard Stanisławski nie dążył do przepisania historii sztuki z perspektywy «peryferii» i podważenia hierarchii opracowanych w «centrum», ale chciał pokazać, że peryferia także miały swój udział w budowaniu kanonu nowoczesności", Ibidem, s. 439. Jako argument w tej sprawie można byłoby przytoczyć flagowe wystawy organizowane przez Muzeum Sztuki we współpracy z krajami zachodnimi, żeby wspomnieć tylko *Présences Polonaises* z Centre Pompidou, czy podróżujący po Stanach Zjednoczonych, RFN i Szwecji polski konstruktywizm. Stąd też polityka programowa Stanisławskiego winna być uchwycona w swojej złożoności i wielowymiarowości, z uwzględnieniem kluczowych dla okresu jego zawodowej aktywności sytuacji społeczno-politycznych. Ibidem.

36 Ibidem.

37 Zorganizowanie wystawy w Łodzi miało na celu zarówno instytucjonalną konsekrację twórczości Kulisiewicza, jak i podkreślenie jej roli jeszcze przed prezentacją w Hawanie. W tekście do katalogu wystawy Ryszard Stanisławski podkreślił uniwersalność i głęboki humanizm sztuki Kulisiewicza, który czerpiąc z folkloru różnych kultur – polskiej, hinduskiej czy brazylijskiej – skupił się na doświadczeniu człowieka, tworząc tym samym pomost umożliwiający międzykulturową komunikację. Tak postawione akcenty są wyrazem dyplomacji Stanisławskiego, który uciekał od eksplicytnej instrumentalizacji twórczości polskiego artysty. Ukrycie niewątpliwie obecnej w całym przedsięwzięciu warstwy ideologicznej można również odczytać jako wyraz pewnej autonomii ówczesnego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi.

Eksport tej wystawy do Hawany, mimo że wpisywał się ideowo w charakter polityki kulturalnej PRL-u, stanowił także część innego, większego planu, jakim była wpisana w linię programową instytucji szeroko pomyślana współpraca międzynarodowa.

38 Joanna Kordjak, *Gdzie jest Twoja Francja?*, w: *Awangarda i Państwo*, red. D. Monkiewicz, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 240.

39 James Mark, Quinn Slobodian, *Eastern Europe...*, s. 357.

40 *Wilfredo Lam. Akwaforty ze zbiorów Muzeum Narodowego w Hawanie. Informator wystawy*, Muzeum Sztuki, Łódź 1968, https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/2267, dostęp 22 marca 2021.

41 Por. *Who is Wifredo Lam?*, „Tate.org.uk", www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-wifredo-lam/who-is, dostęp 22 marca 2021.

42 Gabriela Świtek, *„Jak Fidel na wiecu w Hawanie"...* W tym tekście poświęconym pierwszej wystawie sztuki kubańskiej, która odbyła się w 1962 w CBWA Zachęta, Świtek zasygnalizowała podnoszony w prasie problem dotyczący niejednoznaczności ideologicznej pokazywanej wówczas sztuki: „Ledóchowskiego, ale też i innych krytyków intrygował fakt, że wystawa sztuki kubańskiej podróżująca po krajach socjalistycznych trzy lata po zwycięstwie rewolucji nie prezentowała prac, które można byłoby określić jako spójne ideologicznie".

43 *Museo de la Solidaridad Salvador Allende in Berlin: 1974, 1982, 2020*, 11th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin 2020.

44 Specyfikę i wyjątkowość projektu powołania i działalności Międzynarodowego Muzeum Ruchu Oporu im. Salvadora Allende (Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, MIRSA) opisują teksty Carol Yasky i Claudii Zaldivar *An Atypical Museum: The Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* oraz Elodie Lebeau, *When Solidarity Became Art: The Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*, w: *Past Disquiet...*, s. 295–330.

45 Notatka do Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 12.12.1977 r, archiwum ms. Korespondencje z artystami prowadziła kustosz Janina Ładnowska, która osobiście przekazała list wszystkim adresatom i zajęła się zbiórką darów. Jak można przeczytać we wspomnianej notatce dla ministerstwa: „Z wyjątkiem jednej osoby wszyscy ustosunkowali się do naszej propozycji z dużym zrozumieniem i chętnie ofiarowali nieraz bardzo wartościowe dzieła".

46 Oprócz nich zaproszono również reprezentantów Polskiego Komitetu Solidarności z Narodami Azji i Afryki, z Narodem Chile i przedstawicieli mniejszości chilijskiej w Polsce.

47 Katarzyna Matul, *„Art Instead of Politics": Polish Artists „in Solidarity" with Palestine and Chile in the 1970s and 1980s*, w: *Past Disquiet...*, s. 206.

48 Ibidem, s. 207.

49 O niesłabnącym zainteresowaniu tym historycznym projektem solidarności artystów świadczy włączenie wybranych prac z kolekcji muzeum do programu 11. biennale sztuki w Berlinie w 2020 roku.

50 Ibidem.

51 James Mark, Quinn Slobodian, *Eastern Europe...*, s. 365.

52 O kryzysie wyobraźni w obliczu dwóch kryzysów oraz dziedzictwa kolonializmu pisze m.in. Denise Ferreira da Silva, *The Crises of the European Imagination*, „Artalk Revue. " 2020, N.nr 4, red. Vjera Borozan, zima 2020. https://artalk.cz/category/artalk-revue/). /, dostęp 22 marca 2021.

53 Za uważną lekturę tekstu oraz uwagi dziękujemy Danielowi Muzyczukowi, Agnieszce Pinderze, Jarosławowi Suchanowi i Patrykowi Walaszkowskiemu.