

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Awangardowe muzeum

autor:

Przemysław Strożek

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 32

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/awangardowe-muzeum>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.32.2499>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

awangarda; Muzeum Sztuki w Łodzi; instytucje

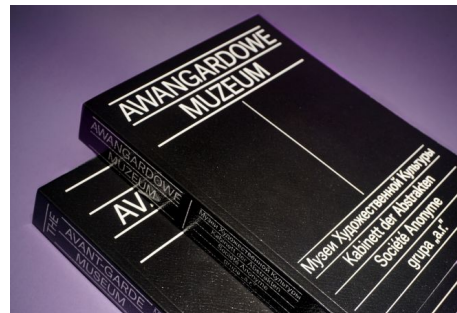
streszczenie:

Recenzja książki Awangardowe Muzeum autorstwa Agnieszki Pindery i Jarosława Suchana (Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2020).

Przemysław Strożek - Jest adiunktem w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk i pracownikiem badawczym oraz kuratorem w Archiv der Avantgarden - Państwowych Zbiorach Sztuki w Dreźnie. Był stypendystą Fulbrighta oraz Accademia dei Lincei. Jest autorem wielu artykułów naukowych i książek i jego obszar badawczy to głównie historia awangardy. Jest współredaktorem niedawno wydanej książki *Sport and the European Avant-Garde, 1900-1945* (Brill, Leiden 2021)

Awangardowe muzeum

„Chcemy zburzyć muzea,
biblioteki, akademie wszystkich
rodzajów [...] Muzea: cmentarze! [...] Muzea: publiczne sypialnie [...] Muzea: absurdalne rzeźnie malarzy i rzeźbiarzy [...] Nuże! Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne! Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea!



Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan,
Awangardowe muzeum, Muzeum Sztuki,
Łódź 2020

Co za radość widzieć pływające
po wodzie, zdane na łaskę fal, podarte i wyplwiałe dawne
wspaniałe płótna¹ – nawoływał Filippo Tommaso Marinetti w
Manifeście Futuryzmu (1909). W przekonaniu historyków sztuki
postulaty te wyznaczyły początek światowej awangardy.
Futuryści włoscy, w geście radykalnej niezgody na zastany
muzealny establishment, jako pierwsi świadomie wyszli
z artystycznych atelier na ulice miast. Występowali przeciwko
instytucji muzeum i proklamowali powstanie Politycznej Partii
Futurystycznej, która w imię wzbogacenia Włoch miała zająć się
sprzedażą dzieł włoskich mistrzów. Organizowali happeningi
przeciwko passeistycznej Wenecji, pragnęli spalić pawilony
na tamtejszym biennale, przerywali opery w Teatro della Scala,
palili habsburskie flagi na ulicach Mediolanu i jako ochotnicy
wzięli udział w pierwszej wojnie światowej.

Pomimo tych wszystkich prowokacyjnych i zaczepnych akcji,
mających na celu realizację ambitnych planów stworzenia
fundamentów dla nowej, antytradycjonalistycznej włoskiej
kultury, futuryści nie zburzyli ani jednego muzeum, ani jednej
akademii, nie spalili ani jednej biblioteki. Wręcz przeciwnie,
w 1929 roku Marinetti powołany został do Włoskiej Akademii
Benita Mussoliniego, by mieć wpływ na politykę kulturalną
faszystowskiego państwa, a dzieła futurystycznych malarzy
zaczęły coraz intensywniej zasilać instytucjonalne kolekcje

na całym świecie. Świadczą o tym choćby obrazy Enrica Prampoliniego, które znalazły się w zbiorach Société Anonyme w Nowym Jorku, oraz grupy „a.r.” w Łodzi. I to w slnie Prampolini (być może zainspirowany nowojorskimi i łodzкими inicjatywami) wysunął w 1933 roku wraz z Fortunatem Depero i Marinettim ide  stworzenia Muzeum Boccioniego, dedykowanego futuryzmowi i pamięci przedwcześnie zmarłego lidera tego nurtu. Budowa futurystycznego muzeum nie doszła wówczas do skutku, ale idea odrodziła się w 1959 roku, kiedy w prowincjonalnym podalpejskim miasteczku Rovereto powołane zostało do życia Museo Depero, pierwsza placówka w całości poświęcona historii futuryzmu. Powstało ono już po tym, kiedy w 1944 roku futuryzm jako ruch awangardy przestał istnieć, a żyjącym po wojnie futurystom przyświecał jeden nadrzędny cel: ocalenie od zapomnienia historii ruchu, który z uwagi na związki z faszyzmem by  wyraźnie stygmatyzowany i marginalizowany przez świat sztuki lat 50.

Ten krótki wstęp o wloskich futurystach, ktorzy pragnęli zburzy  muzea i akademie, a sami stali się akademikami, tworzyli wlasne archiwa, przekazywali swe dzieła do muzealnych kolekcji i inicjowali budowanie muzeów, wskazuje na wyraźny paradoks. Radykalni awangardysty nie tyle nie potrafili wyzwolić sztuki od muzeów, ile wlasciwie tego nie chcieli. Pionierskie nawoływanie Marinettiego do burzenia muzeów oraz hasła wyzwolenia sztuki spod muzealnego establishmentu można więc uznać jedynie za gest prowokacji i pustą deklarację. I mimo że antyinstytucjonalny postulat futurystów uważa się za jeden z głównych wyznaczników dziełań historycznej awangardy, a Peter Bürger utrwalił go w swej *Teorii awangardy* (1974), trudno w rzeczywistości radykalnie oddzielić historię awangardowej rewolucji od pionierskich procesów tworzenia zinstytucjonalizowanych kolekcji sztuki nowoczesnej oraz gwałtownych przemian w myśli wystawienniczej XX wieku.

Łódzka monografia *Awangardowe muzeum* dogłębnie

eksploruje ten problem i paradoks, a także stawia odważną tezę, że to właśnie inicjatywy gromadzenia dzieł i budowania kolekcji sztuki awangardowej oraz pozycjonowanie się nie w kontrze, ale po stronie kultury muzealnej charakteryzowały działania historycznej awangardy. Zawiera zarówno teksty źródłowe z zakresu awangardowej muzeologii, jak i rozdziały autorstwa wybitnych historyków sztuki, kuratorów i muzealnych praktyków, co pozwala spojrzeć na ten problem nie tylko od strony historycznej i teoretycznej, ale też z perspektywy praktycznego zmagania się z awangardowymi utopiami w muzealnej przestrzeni dziś. Nie bez powodu książka ta wydana została przez Muzeum Sztuki w Łodzi, które od wielu lat łączy badania nad awangardą z praktykami kuratorskimi i eksploruje znaczenie swego dziedzictwa, jakim jest jedna z najstarszych kolekcji dzieł awangardy na świecie, czyli kolekcja grupy „a. r.”. Zamieszczona w książce bogata część ilustracyjna przekonuje, jak wielki materiał zebrano na potrzeby tego projektu badawczego i towarzyszącej mu wystawy. Pochodzi on z polskich, rosyjskich, niemieckich i amerykańskich instytucji i archiwów, w tym z Galerii Tretiakowskiej, Sprengel Museum, Harvard Art Museums oraz Beinecke Library. Praca nad tak obszernym, często nieznanym i rzadko opracowywanym materiałem prowadzi w tym przypadku do przeformułowań w obszarze historiografii awangardy, uzasadniając postawioną wyżej tezę. Ogrom zgromadzonych w książce materiałów źródłowych przeczy utrwalanym przekonaniom o antyinstytucjonalnym charakterze awangardy. Pozwala to na zrewidowanie poglądu na temat awangardowego postulatu „burzenia muzeów”, który, jak dowodzą autorzy niniejszego projektu, wcale nie był nadrzędnym wyznacznikiem awangardowego przewrotu.

W monografii *Awangardowe muzeum* przedstawione zostały cztery odrębne projekty: sieć Muzeów Kultury Artystycznej w Moskwie, Kabinett der Abstrakten w Hanowerze, Soci  t   Anonyme w Nowym Jorku oraz kolekcja „a.r.” w Łodzi. Sam tytuł

projektu i książki podkreśla jednak, że mamy do czynienia nie z awangardowymi muzeami, ale z pojedynczym muzeum, czy dokładniej z koncepcją „awangardowego muzeum”, które wyłania się z syntezy doświadczeń czterech zrealizowanych w międzywojniu historycznych przedsięwzięć. O potrzebie takiego syntetycznego spojrzenia przekonują bowiem we wstępie redaktorzy książki, kuratorka projektu Agnieszka Pindera i dyrektor Muzeum Sztuki Jarosław Suchan; podkreślają oni, że owe cztery „poszczególne inicjatywy stają się, co prawda, przedmiotem zainteresowania badaczy i badaczek, brakuje jednak opracowań, które zestawiałyby je ze sobą i pozwalały rozpoznać awangardową autoinstytucjonalizację jako zjawisko odrębne i swoiste”². Z kolei decyzja o wyborze tych właśnie konkretnych czterech instytucji podyktowana została tym, iż jak podkreśla Jarosław Suchan, „nie były one jedynymi, które gromadziły i wystawiały sztukę awangardową [...] tym, co [...] [je] różniło od pozostałych instytucji był fakt, że inicjowali je i współtworzyli awangardowi artyści”³. Jakkolwiek w łódzkiej monografii znajdują się obszerne części poświęcone ideom i praktykom muzealnym trzech dyrektorów: Alexandra Dornera z Provinzial-Museum w Hanowerze, Alfreda H. Barra z Museum of Modern Art w Nowym Jorku i Mariana Minicha z Muzeum Sztuki w Łodzi, właściwym punktem wyjścia są przede wszystkim działania artystów związanych z ruchem dada, konstruktywizmem i abstrakcjonizmem. Łódzka książka odsłania przez to mało znane lub niedostatecznie wyeksponowane dotąd fakty dotyczące współpracy awangardowych artystów z instytucjami muzealnymi w celu realizacji ambitnych planów tworzenia i wystawiania kolekcji sztuki nowoczesnej.

Każda z czterech analizowanych w książce inicjatyw przedstawiona została w taki sposób, by zwrócić uwagę na istniejące między nimi związki, paralele i różnice. Niemal wszystkie te przedsięwzięcia narodziły się w okresie międzywojnia⁴, kiedy nastąpiły też znaczące zmiany

na geopolitycznej mapie świata. Omawiane projekty awangardowego muzeum, rozlokowane przestrzennie między Moskwą, Hanowerem, Nowym Jorkiem i Łodzią, uwypuklają odmienny polityczno-artystyczny kontekst, w jakim funkcjonowały. Mamy bowiem do czynienia z projektami powstałymi w porewolucyjnej Rosji sowieckiej, kapitalistycznych Stanach Zjednoczonych (do których masowo napływali imigranci), targanej społecznymi problemami Republice Weimarskiej oraz w Polsce po przewrocie majowym, niedługo przed wybuchem drugiej wojny światowej. Tak zarysowany układ przestrzenny wskazuje również na translokalne relacje zachodzące między środowiskami artystycznymi w scentralizowanych rozległych metropoliach (Nowy Jork, Moskwa) oraz tymi, które działały w półperyferyjnych, ale nie mniej istotnych skupiskach miejskich (Hanower, Łódź). Zestawienie ze sobą tych czterech projektów przekonuje również o tym, że w perspektywie eksponowania nowej sztuki w przestrzeniach muzealnych praktyki podejmowane w Moskwie i Nowym Jorku były w gruncie rzeczy dość tradycyjne, natomiast Kabinett der Abstrakten w Hanowerze oraz późniejsza Sala Neoplastyczna w Łodzi znacznie bardziej progresywne. Podczas gdy zdjęcia z moskiewskich i nowojorskich wystaw ukazywały tradycyjnie zakomponowaną ekspozycję, projekty El Lissitzky'ego i Władysława Strzemińskiego z Hanoweru i Łodzi ukazywały eksperymentalne sposoby aranżowania przestrzeni wystawienniczej. Obaj artyści traktowali aranżację wystawy jako ich własne projekty artystyczne. I jakkolwiek moskiewski projekt był raczej lokalny i nastawiony na prezentację nowej sztuki komunistycznego państwa tworzonej przez rosyjskich artystów, tak hanowerski Kabinett der Abstrakten oraz kolekcje Société Anonyme i „a.r.” charakteryzowało podejście znacznie bardziej globalne, o nadrzędnym celu propagowania międzynarodowych aspektów awangardowego przewrotu w sztuce.

Z całościowej lektury książki na pierwszy plan wysuwa się

fenomen samoorganizacji artystów w obszarze historycznej awangardy i potrzeba umiędzynarodowienia ich twórczości, a co za tym idzie – specyfika artystycznego networkingu lat 20. i 30. XX wieku. Łódzka monografia, prezentująca cztery studia przypadków i eksplorująca relacje między nimi, przekonuje, że często to właśnie marginalizowana przez historyków sztuki współpraca konstytuowała międzynarodowe kontakty i działania awangardowych artystów. Dopiero w ostatnich latach problematyka ta studiowana jest dogłębnie w naukowych opracowaniach na temat cyrkulacji awangardowych tekstów i reprodukcji w pozainstytucjonalnej sieci czasopism, które stanowiły transnarodową platformę wymiany eksperymentalnych idei i praktyk⁵. *Awangardowe muzeum* kieruje natomiast historyczne aspekty fenomenów samoorganizacji i networkingu na nowe tory, podkreślając, w jaki sposób awangardowi artyści nawiązywali i wykorzystywali kontakty między sobą do współtworzenia instytucji, pozyskiwania dzieł, ustanawiania nowych sposobów dystrybucji, upowszechniania i wystawiania „awangardowych sprzymierzeńców”, którzy wspólnym wysiłkiem walczyli o nową sztukę. Inaczej niż w przypadku dystrybuowania awangardowych czasopism, które rozpowszechniały teorie i praktyki awangardy w łatwo dostępnym i powszechnym obiegu pozainstytucjonalnym, tworzenie kolekcji zakładało zinstytucjonalizowany charakter działań artystycznych nowatorów. Dlatego też wielką wartością łódzkiej publikacji jest to, że podkreśla mało dotychczas rozpoznane fenomeny samoorganizacji i muzealnego networkingu, które oparte były na pozycjonowaniu się awangardy wobec tradycyjnej kultury muzealnej, a co za tym idzie wobec gromadzenia kolekcji i poszukiwań praktycznych rozwiązań eksponowania nowej sztuki w ograniczonej ścianami muzeum przestrzeni wystawienniczej.

Poza Muzeum Sztuki funkcjonuje sporo innych placówek poświęconych historii awangardy, a wśród nich znajdują się

również miejsca pamięci poszczególnych artystów, takie jak Muzeum Lajósa Kássaka w Budapeszcie, Muzeum Romansa Suty i Alexandry Belcovej w Rydze czy Casa (Museo) Depero w Rovereto. Ta ostatnia instytucja, powołana do życia przez Fortunata Deperę w 1959 roku, przyczyniła się do wybudowania wiele lat później włoskiego muzeum sztuki nowoczesnej Mart: Museo d'arte moderna e contemporanea w tym samym podalpejskim miasteczku. Wymienione instytucje inicjują też niekiedy projekty badawcze związane z historiografią awangardy: Muzeum Kássaka zorganizowało międzynarodową konferencję i wydało książkę na temat fenomenu sieci awangardowych czasopism⁶, a Mart na temat archiwów futurizmu⁷. W pierwszym przypadku punktem wyjścia dla projektu badawczego były znajdujące się w muzeum awangardowe pisma redagowane przez Kássaka: „A tett”, „Ma” i „Munka”, które krążyły w międzynarodowym obiegu, a w drugim – zgromadzone w Mart archiwa włoskich futurystów, w tym ogromne archiwum Depery.

Muzeum Sztuki w Łodzi nie jest zatem jedynym miejscem, które inicjuje naukowe projekty badawcze związane z własnym dziedzictwem awangardy. To, co wyróżnia łódzką instytucję spośród pozostałych miejsc, to fakt, że inicjowanie nowych badań naukowych w obszarze awangardy, wpisane w statut działań placówki, jest właściwie nadrzędnym wyznacznikiem jej działań. Monografia *Awangardowe muzeum* przekonuje również, że to właśnie Muzeum Sztuki powinno kontynuować swoją misję nie tylko w polu badań nad historyczną awangardą, ale też poprzez stworzenie własnej sieci konsolidującej wszystkie współczesne inicjatywy muzealne związane z przechowywaniem i eksponowaniem tego dziedzictwa, włączając w to wymienione muzea poświęcone awangardowym artystom. Omawiana książka może pozycjonować łódzką instytucję jako miejsce aspirujące do światowego centrum badań nad awangardową muzeologią,

które powinno inicjować coraz to nowe projekty w tej dziedzinie.

Monografia *Awangardowe muzeum* nie wyczerpuje tematu, bo nie może go wyczerpać. Otwiera za to nowe horyzonty badawcze i stanowi punkt wyjścia do kolejnych studiów porównawczych – i w tej perspektywie jest jeszcze wiele do zrobienia. Książka ta skłania bowiem do poszukiwań podobnych inicjatyw (przychodzi tu na myśl słoweński Kabinet Konstruktywistyczny Augusta Cernigoja w Trieście z 1927 roku), a także do zastanowienia się nad rolą awangardowych artystów jako organizatorów i kuratorów poszczególnych wystaw (na przykład nad systemami ekspozycyjnymi Friedricha Kieslera, tzw. *Läger und Träger System* używanymi na awangardowych wystawach teatralnych w 1924 i 1926 roku).

W odpowiedzi na zadane w książce prowokacyjne, ale też bardzo zasadne pytanie Alexandra Dornera – „Po co nam muzea sztuki?” – łódzka monografia podkreśla potrzebę ciągłego redefiniowania pojęcia awangardy i łączenia praktyk badawczych ze współczesnymi praktykami muzealnymi. Sam Dorner ostatecznie nie udziela jasnych wskazówek, a dogłębnie przebadana i przepracowana idea „awangardowego muzeum” również nie prowadzi do jednoznacznej odpowiedzi. Bo czyż udało się dotąd odpowiedzieć na nadrzędne pytanie: „czym jest dzieło sztuki?”. Marcel Duchamp, eksponując w 1917 roku pisuar jako *Fontannę*, zasugerował, że dziełem sztuki może być przedmiot niewykonany przez artystę, ale przezeń autoryzowany. Ostatecznie wystawił go w przestrzeni Galerii 291 w Nowym Jorku, mając świadomość, że dopiero przestrzeń galerii może definiować ów przedmiot jako dzieło sztuki. Współtworząc później kolekcję Société Anonyme, przekonany był o potrzebie gromadzenia dzieł awangardy i poszukiwania nowych sposobów ich wystawiania. Przekonani byli o tym zresztą przedstawiciele właściwie wszystkich nurtów awangardy, od futurystów przez dadaistów, konstruktywistów do abstrakcjonistów, a także wielu historyków tego ruchu. Ich głos nie był jednak dobrze słyszalny

i do czasu wydania *Awangardowego muzeum* nie powstał żaden znaczący międzynarodowy projekt nastawiony jedynie na problem awangardowej muzeologii⁸. Taki projekt musiał wyjść ze środowiska muzealnego, nastawionego na łączenie badań naukowych z praktykami muzealnymi. Dlatego też warto podkreślić wyjątkową wartość łódzkiej monografii, której autorzy wykonali spory krok na drodze do obalenia obowiązującego i wciąż utrwalanego przekonania o antyinstytucjonalnym charakterze historycznej awangardy.

- 1 Filippo Tommaso Marinetti, *Akt założycielski i Manifest Futuryzmu*, cyt. za: Christa Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 31–38.
- 2 Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, *Wstęp*, w: *Awangardowe muzeum*, Muzeum Sztuki, Łódź 2020, s. 11.
- 3 Jarosław Suchan, *Awangardowe muzeum*, w: *Awangardowe muzeum...*, s. 41.
- 4 Warto też zaznaczyć, że w książce omawiana jest Sala Neoplastyczna w łódzkim Muzeum Sztuki, która powstała już po wojnie – została otwarta w 1948 roku.
- 5 Wydana przez międzynarodowy zespół badaczy potężna, trzytomowa publikacja *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* przeniosła punkt ciężkości w historiografii awangardy na czasopiśmiennicze media, które stanowiły rodzaj sieci organizującej artystyczno-ideową wymianę w międzynarodowym obiegu. Por. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, t. I–III, red. A. Thaker, P. Brooker et al., Oxford University Press, Oxford 2009–2013.
- 6 *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*, red. M. Pal Szered, G. Dobó, Petőfi Literary Museum – Kassák Museum, Budapest 2018.
- 7 *Futurismo: dall'avanguardia alla memoria: atti del Convegno internazionale di studi sugli archivi futuristi*, Rovereto, Mart, 13–15 marzo 2003, Skira, Milano 2004.

- 8 W kontekście historii awangardowej muzeologii warto przypomnieć projekt *Avant-Garde Museology* zainicjowany przez Arsenya Zhilayeva na temat eksperymentów wystawienniczych w ZSRR w latach międzywojnia. Bazował on jednak tylko na ideach i praktykach rosyjskich awangardystów oraz był przede wszystkim projektem translatorskim tekstów źródłowych radzieckich twórców, a nie naukowym projektem badawczym. Por. *Avant-garde Museology*, red. Arseny Zhilyaev, V-A-C Foundation, Moscow 2015.

