

Awangardowa tożsamość Muzeum Sztuki w Łodzi – mit czy rzeczywistość?

Sylwia Góra

Pierwszy dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi – Marian Minich a Władysław Strzemiński

„Muzeum sztuki nowoczesnej jest specyficznym organizmem łączącym pojęcie przetrwania z pojęciem pulsującej żywo kreacji” [*Miejsce sztuki* 9] – czytamy w książce *Miejsce sztuki* dedykowanej Ryszardowi Stanisławskiemu – jednemu z dyrektorów Muzeum Sztuki w Łodzi. Czy dla Władysława Strzemińskiego ówczesne muzeum pełniło taką samą funkcję? Wydaje się, że tak. Ale co artysta pragnął zachować, co miało przetrwać? Czy tylko poszczególne obrazy kilkunastu osobnych twórców? Czy może coś więcej? Pewna idea artystyczno-teoretyczna uporządkowana przez kreatora – samego Strzemińskiego? Jaki klucz wybrał, by uporządkować Kolekcję? Na jakiej zasadzie pozyskiwał obrazy do Muzeum i czemu tak bardzo mu na tym zależało?

W 1929 roku historyk i literat Kazimierz Bartoszewicz ofiarował zbiory rodzinne gminie miasta Łodzi, które można było podzielić na trzy działy: bibliotekę historyczną, archiwum rękopisów oraz kolekcję dzieł sztuki, które trafiły do nowo otwartego rok później Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J.K. Bartoszewiczów i do 1933 roku wszystkie te działy współistniały w jednym budynku. Jednak w 1931 roku Strzemiński powiększył dział malarstwa, pozyskując wiele cennych nowoczesnych prac zagranicznych, co spowodowało, że w budynku zaczęło brakować miejsca. Przybyły ze Lwowa pierwszy dyrektor łódzkiego muzeum – Marian Minich, który objął to stanowisko w 1935 roku, postanowił więc dzieła historyczne oddać Bibliotece Publicznej miasta Łodzi, a rękopisy ludziom nauki [Zrębowski 5]. Kolekcja Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej została oddana miastu w depozyt w 1931 roku przez grupę „a.r.” i, jak pisze Minich: „stanowiła pewną logiczną syntezę, ilustrującą etapy rozwojowe głównie kubizmu, a tu i ówdzie – w różnych odmianach – dzieła futurysty, puryzmu, konstruktywizmu i neoplastycyzmu, a najcenniejsza część tego – jak go ktoś nazwał »straganu z nowoczesnością« – została zebrana głównie w Paryżu przez poetę i teoretyka awangardy poetyckiej dra Jana Brzękowskiego oraz przez artystę malarza Henryka Stażewskiego. W kraju szereg interesujących prac artystów polskich zebrał: Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro” [19].

Wszyscy teoretycy zgodnie podkreślają, że fakt powstania w – wówczas dość prowincjonalnej – Łodzi takiej kolekcji dzieł, które bezinteresownie ofiarowali znakomici artyści z Francji, Belgii, Holandii, Niemiec, Włoch, Hiszpanii, Szwajcarii czy Rosji, stanowił niezwykle wydarzenie nie tylko dla miasta i kraju, lecz także całej Europy. Dodatkowego rozgłosu dodawał fakt, że grupa artystów z „a.r.” początkowo chciała podarować prace Muzeum Narodowemu w Warszawie, które jednak tego daru nie przyjęło [Minich 20]. Do wojny muzeum pozyskało wiele cennych obrazów nie tylko nowoczesnych i zappełniło jedenaście sal dziełami także sztuki gotyckiej i barokowej, a frekwencja w tym czasie wynosiła około dwóch i pół tysiąca do trzech tysięcy zwiedzających rocznie [Zrębowski 7]. Rozkład sal przedstawiał się następująco: dawna sztuka obca od renesansu do baroku, sztuka polska XVIII, XIX i XX wieku oraz XX-wieczna sztuka obca, a także – oddzielnie – Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej [Minich 80-81]. I jak pisze Minich, który był współodpowiedzialny za układ ekspozycji: „tak zorganizowaną ekspozycją, obejmującą tę w istocie trudną do zrozumienia dla przeciętnego widza problematykę sztuki od wczesnego renesansu aż do skrajnych kierunków nowoczesnych interesowali się przede wszystkim przybysze z zagranicy. W kraju znajdowała ona uznanie głównie u samych modernistów, których skłaniał do tego – co łatwo zrozumieć – specyficzny artystyczny egoizm. Wiązali oni z takim Muzeum swoje nadzieje, czuli się mniej samotni w otaczającym ich świecie” [82]. W tym czasie Marian Minich poznał także Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro, o co starał się już z początkiem 1935 roku i, jak wspomina: „nie było to łatwe. W poglądach na sztukę oboje zdradzali każde na swój sposób ducha skrajnej konsekwencji, rzadko schodzącej na pozycje bardziej liberalne” [53].

W roku otwarcia nowej ekspozycji – 1936 – pojawia się zjadliwy komentarz, najpewniej z kręgu artystów zebranych wokół twórcy unizmu. „W anonimowym tekście, którego autorstwo przypisuje się Bolesławowi Hochlingerowi, podkreślając konieczność układu dydaktycznego, krytykowany jest niezbyt przejrzyisty układ, w którym rozmywa się próg, jakim w sztuce nowoczesnej był kubizm. Ponadto ubolewano nad usuwaniem artystów od decydowania w sprawach artystycznych” [Ładnowska 73]. Takie rozważania i pogląd na rolę kubizmu w sztuce miał z pewnością

wówczas tylko sam Strzemiński i artyści z jego kręgu, a urażona duma z powodu braku wpływu na ostateczny kształt ekspozycji, która w dużej mierze istniała dzięki niemu i Stażewskiemu, spowodowała, że po raz pierwszy głośno wypomniano dyrektorowi muzeum, iż artyści powinni mieć wpływ na to, co dzieje się w tej placówce, a nie wyłącznie wystawiać w niej swoje prace. Strzemiński swoje teoretyczne rozważania o rozwoju malarstwa chciał przenieść na ekspozycję muzealną i pokazać w niej ciągłość tradycji myślenia i tworzenia. Nie był zadowolony z tego, jak Minich uporządkował Kolekcję, ale oficjalnie nie był przeciw nikim więcej poza członkiem grupy „a.r.”, która oddała Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej muzeum w depozyt, i artystą, który pokazywał na niej swoje prace. Strzemiński ubolewał nad tym, że od 1935 roku, kiedy to placówka miała oficjalnego dyrektora, on odszedł na drugi plan, mimo że swoje istnienie w takim, a nie innym kształcie Muzeum w Łodzi zawdzięczało przede wszystkim właśnie jemu. Miasto, a właściwie ówczesny Przewodniczący Wydziału Oświaty i Kultury – Przeclaw Smolik – dał mu wolną rękę co do wyboru i pozyskania prac zarówno zagranicznych twórców, jak i polskich artystów, i obiecał, że znajdzie się dla nich miejsce – Muzeum – w którym Strzemiński będzie mógł się spełnić jednocześnie jako kurator i stworzyć spójną, autorską koncepcję galerii. W 1930 roku malarz miał już obiecać budynek i powiększył zbiory, gdy nagle pojawił się lwowski teoretyk, który nie rozumiał przelomowego znaczenia kubizmu dla sztuki łódzkiej (i nie tylko) twórców awangardowych i nie chciał pokazać go w odpowiednim świetle. Nie powinno więc dziwić rozczarowanie Strzemińskiego, który zapewne podburzył Hochlingera do zjadliwego komentarza.

Lwowski historyk sztuki ceni twórczość Strzemińskiego, ale niejednokrotnie pokazuje, że nie przepada za nim jako za człowiekiem, a już na pewno nie pozwoli na dyrgowanie swoją osobą. Ten podskórny konflikt przerwie wybuch drugiej wojny światowej, Muzeum znajdzie się w rękach okupanta, ekspozycję Kolekcji zajmie z końcem grudnia 1940 roku wystawa *Deutsche Kunst im Ostraum*, a kolejni niemieccy dyrektorzy będą systematycznie niszczyć Muzeum. Ocalałe 73% z pierwotnego stanu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej (11 z 16 prac neoplastycznych) [Ładnowska 73]. Na szczęście po drugiej wojnie Wojewódzki Wydział Kultury podarował Muzeum dużą liczbę obrazów jeszcze przedwojennych, a Muzeum Narodowe w Warszawie swoje obrazy gotyckie i barokowe zalegające w magazynach. Odnajdują się także w rękach prywatnych prace Légera, Ozenfanta czy Chwistka [Minich 138-142]. W 1945 roku do Mariana Minicha przychodzi Władysław Strzemiński, a niebawem „złożyła [...] wizytę i Katarzyna Kobro. Była zmęczona i w silnej depresji. Przekazała Muzeum w darze zniszczone po długoletnim przechowywaniu w wilgotnej piwnicy swoje rzeźby przestrzenne, które poleciłem, pod kierunkiem artystki, poddać

niezwłocznie gruntownej restauracji” [Minich 141]. Tak, tuż po wojnie Muzeum Sztuki w Łodzi stanie się na długi czas jedynym miejscem, gdzie będzie można oglądać prace tej pary.

W 1946 roku miasto przekazuje Muzeum pałac fabrykanta Poznańskiego przy ulicy Więckowskiego 36, w którym w ciągu dwóch lat znajdzie się aż czterdzieści przebudowanych według planu Jana Markseny i oddanych do użytku sal wystawienniczych. Ekspozycja w powojennym Muzeum rozpoczyna się od gotyku, następnie prezentuje sztukę obcą od XVI do XX wieku, sztukę polską XVIII-XX wieku, a kończy się na Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej [141]. Największą wagę Minich przywiązuje wciąż do sztuki nowoczesnej, w której to – przyjeżdżając do Łodzi – zobaczył szansę dla wzrostu popularności podwarszawskiego miasta, dlatego też sam opracowuje koncepcję pokazania Kolekcji „z punktu widzenia systematyki stylistycznej. Jak przed wojną, pokusiłem się tu o dokonanie próby zaatakowania owego do dziś praktykowanego na gruncie europejskim sposobu zestawiania ze sobą całkowicie różnych pod względem założeń formalnych dzieł sztuki, powstałych w tym samym okresie i środowisku. Ta tradycyjna, w gruncie rzeczy jeszcze romantyczna koncepcja, sprawiająca, że ekspozycja szokuje widza niezwykłością kontrastów, niewiele mu jednak tłumaczy – została w Muzeum Sztuki zastąpiona ekspozycją biegnącą konsekwentnie po linii rozwoju stylu. Metoda ta obejmowała sale impresjonizmu i neoimpresjonizmu, przeważnie w barwnych reprodukcjach faksymilowych (czemu sprzeciwiało się wielu wybitnych muzeologów w imię wąsko pojętego kultu dla oryginału), sale postimpresjonistycznego koloryzmu, ekspresjonizmu, kubizmu, formizmu, konstruktywizmu, neoplastycyzmu i kompozycji architektonicznych, wreszcie unizmu. Osobno, z punktu widzenia treści dzieła sztuki, została potraktowana twórczość nadrealistyczna. Duże zainteresowanie budziła – zwłaszcza u dzieci – wykonana według projektu Władysława Strzemińskiego sala neoplastyczna z jej specyficznymi podziałami. Umieściłem w niej rzeźby przestrzenne Katarzyny Kobro i obrazy neoplastyczne” [151-152].

Sala neoplastyczna zaprojektowana przez Władysława Strzemińskiego, wykonana we współpracy z Bolesławem Utkinem i Władysławem Górskim, znajduje się na drugim piętrze na planie prostokąta 5,28 × 9,60 metra i ma 4,20 metra wysokości. Jej zachodnia ściana pokryta jest trzema płaszczyznami – z lewej czerwieni, szarym tłem i czarnym poziomym pasem u dołu, przy podłodze. Ściana wschodnia – czteropłaszczyznowa – na prawo posiada pionową płaszczyznę czerwieni oraz niebieskiego, nad nim zaś czarny prostokąt i poziomy biały pas. Ściana północna składa się z niebieskiego poziomu, dwóch białych występów muru i po lewej – żółci i czerni. Ściana południowa w części zaokrąglonej jest szara, a nad otworem wejściowym pokryta żółtą płaszczyzną.

Neutralny pas chodnika dzieli zaś całą salę na część zachodnią dla kolorowych i białych kompozycji przestrzennych Katarzyny Kobro oraz wschodnią, zaakcentowaną przez kolor czerwony i niebieski, w której swoje miejsce znalazły meble zaprojektowane przez Władysława Strzemińskiego. Bez wątplenia przestrzeń ta emanuje przede wszystkim „energiją koloru” i ma „urzeczywistniać ideę łączenia przedmiotu z przestrzenią, która przez zastosowanie barwnej płaszczyzny multiplikuje go i nadaje mu nowe życie” [Ładnowska 74-75]. Minich jako jeden z pierwszych w tamtych latach – jeżeli nie pierwszy – proponuje nowe potraktowanie zbioru prac sztuki nowoczesnej. I jest to pogląd zbliżony do myśli Strzemińskiego. Tym razem artysta nie powinien mieć zastrzeżeń, choć trudno stwierdzić, jak mógłby się zapatrywać na zastąpienie „brakujących w koncepcji” dzieł reprodukcjami faksymilowymi, co było dość ryzykowne w czasach, gdy publiczność w dużej mierze kierowała się tym, co powie krytyka, kuratorzy czy historycy sztuki, którzy nie byli przychylni temu pomysłowi.

W 1948 roku placówka przyjmuje nową nazwę Miejskiego Muzeum Sztuki i ma już wtedy trzydzieści dziewięć nowoczesnych sal wystawienniczych. W 1950 roku zostaje przejęta przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, a dwa lata później staje się placówką okręgową, co oznacza, że Marian Minich ma pod sobą kilka nowych muzeów [Zrębowicz 8]. Od zadekretowania w Polsce socrealizmu w 1949 roku Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej przestaje być eksponowana, a sala neoplastyczna zostaje zamalowana. Dopiero rok 1956 zmieni tę sytuację i dział międzynarodowej sztuki nowoczesnej zostanie ponownie otwarty. W tym czasie poprawi się też sytuacja Muzeum, które właściwie od lat 30. nie zapełniło się żadnymi nowymi zbiorami. Rok 1960 to czas rekonstrukcji przez Utkina zamalowanej wcześniej sali neoplastycznej i jubileusz trzydziestolecia Muzeum Sztuki w Łodzi oraz dwudziestopięciolecia pracy Minicha, z okazji których zorganizowana zostaje sesja naukowa o sztuce XX-wiecznej i uroczyste otwarcie sali dla zwiedzających. Taki układ ekspozycji zarówno w sali neoplastycznej, jak i Kolekcji pozostaje bez zmian aż do śmierci, w 1965 roku, pierwszego dyrektora Muzeum i objęcia tego stanowiska przez Ryszarda Stanisławskiego. Minich, który miał okazję współpracować z samym Strzemińskim, do końca życia powtarzał: „pociągał mnie szczególnie dział sztuki nowoczesnej, którą przez szereg lat popierałem jako krytyk w lwowskich czasopismach. Co prawda, nie wiązałem się on z całością zbiorów, a na niewtajemniczonych czynił wrażenie, jakby spadł do łódzkiej galerii z jakiejś innej, zwiariowanej planety [...] ale nigdy żadne z polskich muzeów nie wywołało tyle sprzecznych sądów, namiętnych dyskusji, gwałtownych sprzeciwów. Łatwo zrozumieć, że źródła tych gorących reakcji tkwiły w typie i szybkim rozwoju działu sztuki nowoczesnej” [1474].

Ryszard Stanisławski – promotor nowoczesnej sztuki polskiej za granicą

„Zjawiska sztuki nie tworzą wyłącznie artyści. Sztuce potrzebni są także ci, którzy umożliwiają jej zaistnienie w świecie. Ci, którzy budują pomost między artystą a odbiorcą” – tak Zbigniew Libera rozpoczyna odcinek *Przewodnika po sztuce* poświęcony osobie Ryszarda Stanisławskiego – historyka i krytyka sztuki, wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, który stanowisko to objął po zmarłym Marianie Minichu [*Przewodnik po sztuce*]. Stanisławski swoją edukację oparł w dużej mierze na studiach we Francji – historii sztuki na Sorbonie i w École du Louvre, i to Paryż był dla niego stolicą sztuki europejskiej. Biorąc pod uwagę okres powojenny, sympatie te nie były już tak oczywiste, ponieważ to raczej sztuka rosyjska wiodła prym jako najbardziej awangardowa i nowoczesna. W swoich listach do Aliny Szapocznikow Stanisławski jednak wyraźnie podkreśla wyższość sztuki francuskiej nad innymi: „Ten pan, który woli do Moskwy niż do Paryża, to na pewno jest bardzo porządny »pan«, lecz sądzę, że w Moskwie rozczarowałby się nieco, jeśli jest Europejczykiem. Polacy woleli raczej, jak mówi historia, zawsze do Paryża. I to nie ma nic wspólnego z przemianami społecznymi. Aluś, miej bardziej otwarte oczy i nie daj się ponosić »tanim« entuzjazmem” [*Kroją mi się* 77]. Tak w 1949 roku Stanisławski gasi fascynację Rosją młodej Szapocznikow. Nie spodziewa się zapewne, że już za kilkanaście lat przyjdzie mu zarządzać Muzeum, w którym trzonem będzie sztuka wyrosła na rosyjskim konstruktywizmie. W 1951 roku krytyk wraca do Polski i broni tytułu magistra historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, od 1955 roku zaś pracuje w czasopiśmie „Przegląd Artystyczny”, a później w Ministerstwie Kultury i Sztuki. W 1966 roku na wniosek łódzkich artystów zostaje powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi i jest to najważniejsza funkcja, jaką przyjdzie mu pełnić w życiu zawodowym. Współcześni krytycy i historycy zgodnie potwierdzają, że Stanisławski wniosł bardzo wiele do koncepcji Muzeum, a za jedną z wielu zasług uważają to, iż kontynuował on tradycję ekspozycyjno-ideową zapoczątkowaną przez grupę „a.r.”, czy też – jak kto woli – Władysława Strzemińskiego. To za czasów drugiego dyrektora narodzi się popularna dziś formuła muzeum krytycznego, rozumianego jako forum do dyskusji o współczesnych tematach, ważnych z punktu widzenia społeczeństwa, kultury i sztuki [Piotrowski]. Do zasadniczych zmian, jakie wprowadził nowy kierownik placówki, należało usunięcie reprodukcji, które pełniły funkcje edukacyjne, uzupełniały braki w ekspozycji. Zamiast nich pojawiły się współczesne doświadczenia i eksperymenty artystyczne. Stanisławski nie stawiał żadnych granic. Kontynuując praktykę Strzemińskiego, współpracował z artystami i kolekcjonerami zagranicznymi i otrzymywał w darze dla Muzeum kolejne prace. Jednym

z większych nabytków była darowizna kolekcjonera Mateusza Grabowskiego, który prowadził Grabowski Gallery w Londynie. W 1973 roku подарował on Muzeum – za sprawą Stanisławskiego – 239 obrazów artystów brytyjskich. Ale najsłynniejszym transferem było bez wątpienia przekazanie części swojego dorobku (około 700 prac!) w 1981 roku przez Josepha Beuysa, tak zwany Polentransport 1981. Rok później Franciszka i Stefan Themersonowie także przekazali Muzeum wszystkie swoje prace z jednej z wystaw czasowych. W 1983 roku z inicjatywy Anki Ptaszkowskiej i Ryszarda Stanisławskiego nastąpiła wymiana prac z nowo powstałym Museum of Contemporary Art w Los Angeles [*Przewodnik po sztuce*]. Stanisławski był także wielkim propagatorem polskiej awangardy na świecie. Zabiegał o pokazywanie prac polskich artystów w najważniejszych i najbardziej liczących się ośrodkach artystycznych na świecie. W 1969 roku odbyła się bodaj jedna z pierwszych istotnych dla Polski wystawa *Peinture modern polonaise sources et recherches* w Musée Galliera w Paryżu. Wielkim sukcesem była także wystawa *Konstruktivism polski 1923–1936* pokazywana w Museum Folkwang w Essen, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, w Detroit, Buffalo, Montrealu, Rzymie, Genui, Wenecji, Belgradzie, Zagrzebiu, Oxfordzie, Cambridge, Budapeszcie oraz w Danii i Norwegii. Stanisławski zadbał również o to, by swoje wystawy monograficzne mieli m.in. Stażewski, Strzeмиński, Kantor, Szapocznikow czy Witkiewicz. Ważnym osiągnięciem nowego dyrektora była także wystawa *L'avanguardia polacca 1910–1978*, która odbyła się w 1979 roku w Rzymie, Genui oraz Wenecji i pokazywała przede wszystkim prace polskich konstruktywistów, nowsze prace Stażewskiego, ale też wybraną twórczość Witkacego oraz artystów współczesnych. Cztery lata później odbyła się ekspozycja podsumowująca najlepsze wystawy zorganizowane przez Stanisławskiego – *Présences polonaises. L'art vivant autour du Musée de Lodz*. Tym razem Polacy odnaleźli swoje miejsce w paryskim Centre Georges Pompidou.

Stanisławski, obejmując stanowisko dyrektora, znalazł już zbiory Muzeum i główną ideę rozwojową, jak sam mówi w jednym z wywiadów: „zbiory łódzkie i ich znaczenie miałem okazję poznać poprzez rozmowy z Marianem Minichem, niezwykle dla tego muzeum zasłużonym dyrektorem” [Szymczyk and Przywara]. Nie dziwi więc, że jako nowy dyrektor doskonale wie, iż kolejnym, niezbędnym krokiem jest pokazanie oryginalnych osiągnięć polskich twórców poza granicami kraju. „Kiedy zacząłem pracować w Łodzi, miałem za sobą kilkanaście ważnych, sądzę, wystaw i dość jasno sprecyzowaną opinię odnośnie do czułego problemu, jakim jest promocja sztuki polskiej za granicą. Byłem przekonany, krótko mówiąc, iż aby sztuka polska stała się zauważalna na forum międzynarodowym, trzeba pokusić się o pokazanie jej odmienności, wyróżniających ją cech szczególnych, jej oryginalności – właśnie w tej międzynarodowej

konfrontacji. Drugim, może najważniejszym i trudnym zadaniem, jakie postawiliśmy sobie w łódzkim muzeum, była prezentacja za granicą teorii i praktyki polskiej awangardy: Strzeмиński, Kobro, Stażewski, Szczuka, Żarnowerówna, Berlewi, a także Hiller oraz działalność grup: »Blok«, »Praesens«, »a.r.«. Nie wiedzieliśmy wtedy nawet, jak całość tego złożonego zjawiska nazwać. W efekcie długotrwałych przygotowań przy zaangażowaniu całego zespołu muzealnego, wspartego badaniami teoretycznymi i krytycznymi Andrzeja Turowskiego, powstała wystawa, której daliśmy tytuł *Konstruktivism w Polsce*, znajdując argumenty w tekstach otwierających drogę krytycznej refleksji” [Szymczyk and Przywara].

To założenie Stanisławski konsekwentnie realizował przez ćwierćwiecze swojego zarządzania Muzeum. Jako nowy dyrektor zrezygnował z kopii obrazów, wprowadził także kompozycje architektoniczne Strzeмиńskiego i zmienił układ w sali neoplastycznej, rezygnując z mebli, a kompozycje unistyczne artyści kończą dzieje konstruktywizmu. Sala ta otrzymała tym samym nową funkcję kolejnego ogniw ukazującego rozwój myślenia o sztuce nowoczesnej, „funkcję upływającego czasu”. W 1983 roku sala neoplastyczna zostaje także zrekonstruowana przy okazji wystawy *Présences polonaises. L'art vivant autour du Musée de Lodz* w Centre Georges Pompidou [Ładnowska 79]. Mimo że Stanisławski wprowadza do Muzeum ogromny powiew świeżości w postaci wystaw młodych twórców, to bez wątpienia dba o dorobek swoich poprzedników, podkreślając, że: „fundamentem tego muzeum są Strzeмиński i Kobro. Gdyby Katarzyna Kobro miała kilkadziesiąt prac na międzynarodowym rynku sztuki, jestem pewien, że wszystkie one znalazłyby się w najlepszych światowych muzeach. Jej przykład jest jeszcze ostrzejszy niż Strzeмиńskiego – świadome otwarcie rzeźby na przestrzeń, pierwsze w świecie, sam początek minimalnego artu, przecież o czterdzieści lat wcześniej. Znaczenie Kobro dla rzeźby światowej jest porównywalne ze znaczeniem dzieła Brancusiego czy Giacomettiego, na których opiera się rzeźba współczesna, choć w innym przedziale czasowym i w zupełnie innym przedziale stylistycznym” [Szymczyk and Przywara]. Stanisławski jest pierwszym dyrektorem placówki, który głośno i wyraźnie mówi o Kobro jako o artystce osobnej, a nie żonie Strzeмиńskiego. Doskonale wyczuwa odrębność i oryginalność prac artystki i ich nieoceniony wpływ na całą Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, a tym samym odrębność łódzkiego muzeum. Mówi o nim, że „jest to muzeum całkowicie osobne, inne, całkowicie odrębne, które zajmuje się przede wszystkim żywą tkanką sztuki” [Szymczyk and Przywara]. I dodaje, że „egzystencja muzeum opiera się na kontynuacji idei. Ja nie stworzyłem tego muzeum, tylko z moimi kolegami kontynuowaliśmy myśl, która była zawarta w jego idei. Była to idea Strzeмиńskiego i jego formacji, idea szersza, nie ograniczona tylko do problematyki

konstruktywizmu czy unizmu. [...] Chodzi zatem nie o ideę stylistyczną, ale ideę kompetencyjną tego muzeum” [Szymczyk and Przywara].

Z taką myślą przewodnią i w doskonałej kondycji Ryszard Stanisławski przekazuje Muzeum Jaromirowi Jedlińskiemu w roku 1991 i choć oficjalnie przechodzi na emeryturę, to wciąż pozostaje specjalistą do spraw programowo-artystycznych. Jego nieoceniony wkład w rozwój Muzeum i kontynuowanie tradycji awangardowej opartej na idei Strzemińskiego sprawiły, że placówka pod jego kierownictwem stała się muzeum awangardowym, a nie tylko muzeum sztuki awangardowej.

Jaromir Jedliński, Nawojka Cieślińska, Mirosław Borusiewicz – następcy Ryszarda Stanisławskiego

Złoty wiek Muzeum Sztuki w Łodzi przeżywało przede wszystkim podczas dyrekcji Stanisławskiego. Takiej ilości i jakości wystaw w kraju i poza jego granicami wcześniej, ale chyba i później, nie było. W przeciągu kolejnych piętnastu lat (1991–2006) Muzeum Sztuki miało trzech dyrektorów. Jaromir Jedliński był bezpośrednim następcą Ryszarda Stanisławskiego i właściwie można powiedzieć, że kontynuował jego tradycję muzeum krytycznego, otwartego na dyskusję i eksperyment, podkreślając jednocześnie wyjątkowość utworzonego przez Strzemińskiego Muzeum jako unikatowego na mapie Polski. Istotę posiadania kolekcji przez każde muzeum podkreśla w wielu swoich wypowiedziach: „Kolekcję trzeba jednak tworzyć koniecznie, jeśli myślimy o poważnym miejscu sztuki. Wystawy można robić wszędzie, choćby na dworcu czy lotnisku; kolekcja zakotwicza samo pojęcie sztuki w jej materialnym wymiarze w jakimś TU. Wiemy, że TU właśnie dokona się nasze spotkanie z dziełem sztuki. Jeżeli mówimy o muzeum, to w ogóle zaczynamy od kolekcji, miejsce jest sprawą wtórną. Tak stworzył Międzynarodową Kolekcję grupy »a.r.« Strzemiński, stan rzeczy tu wiele się nie zmienił od tamtego czasu” [Cichoń].

Mimo że Jedliński pielęgnuje mit Muzeum i stara się kontynuować strukturę muzeum-agory, to jednak nie dziwi, że po pięciu latach urzędowania i pogarszającej się sytuacji finansowej zostaje odwołany ze stanowiska przez wojewodę łódzkiego, a jego miejsce na niespełna rok zajmuje Nawojka Cieślińska. Tej jednak najwyraźniej nie udaje się nawiązać dobrych relacji pracowniczo-artystycznych, już w 1997 roku bowiem „KZ NSZZ Solidarność była inicjatorem skutecznego odwołania Nawojki Cieślińskiej ze stanowiska dyrektora Muzeum Sztuki” [Gondrek 10]. Następcą historyczki sztuki zostaje Mirosław Borusiewicz – muzeolog. O zarządzaniu Muzeum przez Borusiewicza nie można wiele powiedzieć. Złośliwi mawiali nawet, że po Cieślińskiej „na dyrektorskim fotelu zasiadł Mirosław Borusiewicz. I to stwierdzenie

całkowicie wyczerpuje charakterystykę jego dyrekcji” [Lenarciński]. Nie należał on ani do ulubieńców władz, ani krytyków i znawców sztuki. O linii rozwoju Muzeum w czasie kilkuletniego piastowania stanowiska dyrektora przez Borusiewicza nie można wiele powiedzieć, a właściwie trudno powiedzieć cokolwiek. Wystawy: *La collection du Muzeum Sztuki de Łódź* w Musée de Beaux-Arts de Gand w Gandawie i „a.r.” *Artist revolutionnaires de Łódź* w Musée d’Ixelles w Brukseli pokazują jednak, że z pewnością nie zaszkodził budowaniu mitu Muzeum Sztuki opartego na posiadaniu oryginalnej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Borusiewicz nie przyczynił się jednak do powiększenia jej zbiorów. Startując po raz kolejny na stanowisko dyrektora Muzeum w roku 2006, nie zdobył żadnego głosu, a nowym kierownikiem Muzeum Sztuki w Łodzi został Jarosław Suchan.

Jarosław Suchan – nowe oblicze Muzeum Sztuki i powstanie msz

Jarosław Suchan zrezygnował z pracy na Zamku Ujazdowskim, by przejąć łódzkie Muzeum, i była to decyzja niezwykle udana. Po kilku latach stagnacji Muzeum miało wrócić do swoich najlepszych czasów. Nowy dyrektor od samego początku jasno artykułował konieczność sprofilowania Muzeum. Po ostatnich piętnastu latach nie można było bowiem powiedzieć, że pokazuje się w jego gmachu wystawy ściśle problemowe, poza kilkoma wyjątkami. Suchan odwołał się do swojego największego bodaj poprzednika – Ryszarda Stanisławskiego. W pierwszej kolejności mówił o międzynarodowej współpracy, ale podkreślał, że „nie chodzi tu jednak o pokazywanie gotowych wystaw, przygotowanych przez zagraniczne muzea, ani o wypożyczanie naszych prac, ale o to, by samemu tworzyć projekty z udziałem twórców zagranicznych, wchodzić w partnerską współpracę z zagranicznymi instytucjami, zapraszać kuratorów, współpracować z zachodnimi krytykami, teoretykami i historykami sztuki” [Lenarciński].

Program Suchana już w 2006 roku dawał duże nadzieje. Zamiast wystaw indywidualnych i monograficznych Muzeum miało pokazywać przede wszystkim te problemowe, tematyczne, interdyscyplinarne. Suchan nie uciekał też przed mitem Muzeum, który zbudowała pierwsza Awangarda ze Strzemińskim i Międzynarodową Kolekcją Sztuki Nowoczesnej na czele. Obiecywał, że pojawią się wystawy reinterpretujące twórczość klasyków nowoczesności. Tak w skrócie przedstawiały się plany dla Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 2006. Pierwszą decyzją merytoryczną, którą podjął dyrektor, była likwidacja stałej ekspozycji i zastąpienie jej serią wystaw nazywanych „szkicami do kolekcji”, które każdorazowo zbudowane były na zasadzie innej metodologii, na przykład: *Szkic 1: Sztuka i polityka*, *Szkic 2: Siła formalizmu*, *Szkic 3: Poza zasadą rzeczywistości*. Samo słowo „szkic” w tytułach

ekspozycji pokazuje, że Muzeum wychodzi do odbiorców tylko z pewną zarysowaną propozycją, o której mogą oni dyskutować.

W roku 2009 Muzeum organizowało spacerory tematyczne mające na celu lepsze poznanie pierwszej Awangardy, założycieli Muzeum, darczyńców Kolekcji: *Spełniona utopia. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*; *Trzy kolory: Strzeмиński. Sala neoplastyczna w neorenesansowym pałacu; Strzeмиński i Kobro. Historia miłości, historia muzeum; Cztery ścieżki Sybilli. Awangarda w dawnej tkalni* [Jedliński 89]. W latach 2011–2013 w Muzeum Sztuki przy ulicy Więckowskiego trwał remont, ale w tym czasie prężnie działał już drugi oddział Muzeum, tak zwane ms2, zlokalizowane w obrębie kompleksu fabrycznego Manufaktura, de facto centrum rozrywkowo-komercyjnego. Stąd też wiele obaw i pytań, czy kultura wysoka, galeria, która chce pokazywać pewną tradycję przemieszaną z nowoczesnością, może znaleźć tam dla siebie pole do działania. Po kilku latach działalności ms2 okazuje się, że tak, i to o wiele lepiej, niż można by przypuszczać. Warto odnieść się tutaj do nazwy Muzeum – ms2 – Muzeum do potęgi drugiej, drugi oddział/budynek. Nazwa bez wątplenia atrakcyjna. Taka numeracja nie zdarza się zbyt często – do wyjątków należy Muzeum Narodowe Sztuki XXI wieku w Rzymie oznaczane skrótem MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo) oraz Muzeum Kunstsmmlungen in Düsseldorfie podzielone na K20 i K21. ms2 świetnie wpisało się w architekturę pofabryczną, akcentując własną tradycję – w nazwie wykorzystując czcionkę zaprojektowaną przez Strzeмиńskiego. Jarosław Suchan w wywiadzie dotyczącym reinterpretacji kolekcji powiedział: „Planując ekspozycję w ms2, skorzystaliśmy z doświadczeń nabytych podczas realizacji Szkieł, nie polegało to jednak na automatycznym sumowaniu zastosowanych wcześniej rozwiązań. Tym, co zostało powtórzone, jest achronologiczny układ, a zatem odrzucenie koncepcji wystawy jako ilustracji rozwoju sztuki (tak jak jawił się on modernistycznej nauce) i kreowanie przy pomocy dzieł pochodzących z różnych miejsc i czasów swego rodzaju »sytuacji artystycznych« korespondujących z istotnymi dla współczesnego odbiorcy tematami. Jednak same tematy, wokół których ogniskują się poszczególne części wystawy w ms2, są inne” [90].

Co w związku z tymi „przemieszczeniami” dzieje się w pierwszej placówce, zwanej popularnie ms1? Niedługo po objęciu stanowiska przez Jarosława Suchana w Muzeum przy ulicy Więckowskiego odbyła się wystawa obejmująca twórczość jednego z najważniejszych członków grupy „a.r.” – Henryka Stażewskiego, wcześniej zaś – w 2009 roku – szczególna wystawa *Czule wspomnienie*, której kuratorką była artystka – Marysia Lewandowska. W przestrzeni Muzeum zrekonstruowała ona życie i działalność bodaj najbardziej zasłużonego dyrektora Muzeum – Ryszarda Stanisławskiego, jego żony Urszuli Czartoryskiej i ich córki – Olgi. Do końca 2013 roku budynek przy

ulicy Więckowskiego oraz Willa Herbsta poddane były gruntownemu remontowi. Suchan pamięta o spuściźnie pozostawionej przez pierwszą Awangardę, ale wie także doskonale, że współczesne muzeum nie może zamknąć się w jednym modelu i wierzyć, iż nawet tak oryginalne i nietuzinkowe dziedzictwo wystarczy. Dlatego też wybrany na kolejną kadencję (która kończy się w 2021 roku) dyrektor równocześnie sięga do przeszłości i spogląda w przyszłość. Warto także pamiętać, że odległość między siedzibą ms1 a ms2 możemy pokonać w trakcie niezbyt długiego spaceru, który zarazem pozwoli nam przemyśleć relacje między – można powiedzieć – klasycznym już modernizmem proponowanym przez Strzeмиńskiego i grupę „a.r.” a postmodernizmem, dla którego Suchan stara się znaleźć miejsce w siedzibie ms2. Do końca XX wieku Muzeum musiało się mierzyć przede wszystkim z własnym mitem i sprawnie go podtrzymywać, co udawało się lepiej bądź gorzej kolejnym jego dyrektorom (raczej lepiej). Wraz z wkroczeniem w wiek XXI pojawiło się więcej pytań, na które trzeba znaleźć odpowiedzi, dylematów do rozwiązania i pomysłów do zrealizowania. Przede wszystkim okazało się, że sama Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej w nietkniętym stanie raczej istnieć nie może. Już sama idea Kolekcji jako tworu, który ma pokazywać pewien rozwój, ma się rozrastać, być żywy, zmienny (jak chciał Strzeмиński), zaprzecza pozostawieniu Kolekcji „zmumifikowanej” i „nietykalnej”. Strzeмиński i jego następcy nie czuli potrzeby tworzenia galerii, w której zawisną obrazy, wręcz przeciwnie.

Mit Muzeum Sztuki w Łodzi doskonale sprawdzał się poza granicami naszego kraju, ale teraz oczekuje się od niego więcej i Jarosław Suchan doskonale o tym wie. Dlatego dba zarówno o krajowe, jak i zagraniczne kontakty. W 2015 roku w National Art Museum of China w Pekinie pokazana została wystawa *State of Life* – pierwsza tak rozległa prezentacja polskiej sztuki współczesnej w tym kraju. Ten kierunek świata jest z pewnością novum dla Muzeum, ale i trafnym wycuciem zmian, które zachodzą na rynku sztuki. Mimo rozdwojenia na ms1 i ms2 pozostaje ono Muzeum Sztuki, i to bez żadnych przymiotników określających – bo ani słowo „narodowe”, ani wyrażenie „sztuki współczesnej” nie pojawia się w nazwie galerii. Jest miejscem refleksji i autorefleksji nad sztuką jako taką. Muzeum musi zredefiniować swoją historię i zbudować na niej nową teraźniejszość, ale i przyszłość dla siebie. Kolekcja, która jest jego fundamentem, musi ulegać przesunięciom, przemieszczeniom i reinterpretacjom, musi – tak jak dotychczas – pojawiać się wciąż w nowych kontekstach i w towarzystwie współczesnych żyjących młodych twórców. Taki był zamysł Strzeмиńskiego i taka wydaje się koncepcja Suchana. Jednak jak wiele wariacji na temat Kolekcji wchodzi w grę? Czy faktycznie istnieje nieskończona ilość jej odczytań? A co jeżeli nie? Czy Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej ma w takim wypadku rację bytu? Czy może

powinna trafić do Willi Herbsta, która pokazuje sztukę dawną? Czy Kolekcja może stracić na aktualności, nawet gdy będzie się wciąż powiększać o kolejne prace? To zaledwie kilka pytań i wątpliwości, które rodzą się, gdy spoglądamy na początki powstawania Muzeum i Kolekcji.

Dzisiaj możemy się przekonać, że Jarosław Suchan do tej pory znalazł sposób, by zainteresować propozycją Muzeum rzeszę odbiorców. Z pewnością pomógł w tym dział edukacyjny dbający o popularyzację zarówno mitem Muzeum, jak i jego współczesnych działań. Drugim atutem obecnego dyrektora jest bez wątpienia działalność wydawnicza, która chyba jeszcze nigdy w dziejach placówki nie była tak wszechstronna

i niezwykle prężna. Wydawnictwo Muzeum Sztuki przypomina własną historię, wydając tytuły takie jak: *7 rozmów o Katarzynie Kobro, Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuk, Abecadło Muzeum Sztuki* czy ogromna monografia *Muzeum Sztuki w Łodzi*, gdzie znajdziemy zarówno teksty historyków sztuki, kuratorów, jak i autorefleksyjne, przyglądające się swojej spuściźnie i temu, jak dzisiaj wykorzystuje ją Muzeum. Co więcej, nikt nie prowadzi widza za rękę, ale daje mu wystarczająco dużo wskazówek, by sam zechciał zmierzyć się z mitem Awangardy i jego współczesną rolą w Muzeum Sztuki w Łodzi. Jednak czy i na jak długo to wystarczy? To przyjdzie nam ocenić ponownie za kilka lat.

Lista prac cytowanych

Cichoń, Krzysztof. "Po co budować nową Łódź? Rozmowa z Jaromirem Jedlińskim". *Archiwum „Obiegu”*, 24 stycznia 2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/15797>.

Gonderek, Krystyna. "»Solidarność« w Muzeum Sztuki". *RIZ NSZZ Solidarność. Ziemia łódzka*, no. 4 (295), 2011, p. 10.

Jedliński, Jaromir. "Przemieszczenia. Uwagi wokół rozbudowy Muzeum Sztuki w Łodzi". *Muzealnictwo*, no. 50, 2009, pp. 87-103.

Kroją mi się piękne sprawy. Listy Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego 1948-1971. Edited by Agata Jakubowska, and Katarzyna Szotkowska-Beylin, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Karakter, 2012.

Lenarciński, Michał. "Muzeum Sztuki z wizją przyszłości". *Archiwum „Łódź nasze miasto”*, 16 grudnia 2006, <https://lodz.naszemiasto.pl/muzeum-sztuki-z-wizja-przyszlosci/ar/c13-655583>.

Ładnowska, Janina. "Sala Neoplastyczna – z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi". *Miejsce sztuki*. Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991, pp. 326-342.

Miejsce sztuki. Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 1991.

Minich, Marian. *Szalona galeria*. Wydawnictwo Łódzkie, 1963.

Piotrowski, Piotr. *Muzeum krytyczne*. Rebis, 2011.

Przewodnik po sztuce. Ryszard Stanisławski. Directed by Muzeum Sztuki w Łodzi, Narodowy Instytut Audiowizualny, Telewizja Polska S.A., 2014, <http://ninateka.pl/film/ryszard-stanislawski-przewodnik-po-sztuce>.

Strzemińska, Nika. *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2001.

Szymczyk, Adam, and Andrzej Przywara. "Muzeum to są również ludzie". *Archiwum „Obiegu”*, 26 marca 2007, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1419>.

Zrębowicz, Roman. *Malarstwo polskie w Galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*. „Sztuka”, 1957.

Abstract

Avant-garde Identity of the Museum of Art in Łódź – Myth or Reality?

Sylvia Góra

The author looks at the history of the Museum of Art in Łódź from its formation to the present day in the context of the existence of the International Collection of Modern Art and its subsequent fate. The most important questions, which she tries to answer are: was the Museum of Art in Łódź able to take advantage of the myth of the avant-garde, and if so, how? Did

the subsequent directors of the Museum contribute anything to the concept of the Strzemiński Collection? What changes has the Museum undergone under the management of successive directors?

keywords: Museum of Art in Łódź, avant-garde, museology