

Andrzej Szczerski

Kolekcja, muzeum, sztuka współczesna

Kolekcja sztuki współczesnej, tworzona przez Małopolską Fundację Muzeum Sztuki Współczesnej, powstaje z myślą o muzeum sztuki współczesnej w Krakowie. Instytucja ta powinna odegrać istotną rolę w pisaniu najnowszej historii sztuki w Polsce i prezentować jej krakowską interpretację. Przyjęta przez nas cezura chronologiczna, od której rozpoczynamy kolekcjonowanie dzieł – początek lat 90-tych, wynika z przekonania, że upadek komunizmu okazał się kluczową datą graniczną dla współczesnej kultury polskiej. Po 1989 roku zniknęła zarówno cenzura jak i funkcjonujący dotąd system państwowego mecenatu, wspierający artystów i instytucje sztuki. Rozpoczęty wówczas proces odzyskiwania wolności trwa do dziś, a sztuka współczesna stara się być jego ważnym interpretatorem i inspiratorem. Badając granice własnej wolności, wobec rynku sztuki, nowego kształtu przestrzeni publicznej czy wyzwań demokracji, sztuka staje się w oczywisty sposób dokumentem naszych czasów. Jednocześnie jednak jest obszarem stawiania pytań o oblicza nowoczesności we współczesnej kulturze polskiej i o naszą świadomą partycypację we współczesnym świecie. Powstanie muzeum sztuki współczesnej oznacza zawsze zgodę na „nowoczesność”, a raczej na udział w jej kształtowaniu. Wydaje się, że brak w Polsce muzeów sztuki nowoczesnej po 1945 nie wynikał tylko z niemocy inwestycyjnej, ale był także efektem istnienia cenzury, która uniemożliwiała prowadzenie debaty na temat najnowszych dziejów kraju. Paradoksalnie więc w kraju „przerwanej tradycji”, nie można było swobodnie dyskutować o rzeczywistości, która była *par excellence* „nowoczesna” z jej atrybutami jak nieokreśloność, zmienność, brak wyraźnych hierarchii i wynikających z tego konsekwencji. Procesów tych nie można było swobodnie oceniać i analizować, stąd też niemożliwa okazywała się ich interpretacja w ramach muzealnej kolekcji. Obserwowany obecnie proces powstawania muzeów i centrów sztuki współczesnej nie tylko w ośrodkach o ustalonej renomie, ale także w miastach uznawanych dotąd za prowincjonalnej, swoje źródła może mieć również w narastającej potrzebie zmierzenia się z historią XX wieku, ale widzianą już z perspektywy wolnego kraju, który chce w świadomy sposób określić własną, nowoczesną tożsamość. Zwrócenie uwagi na konieczność budowy muzeów nowoczesności może wydać się paradoksem. Według popularnej opinii muzea to instytucje zajmujące się historią, a domeną ich działalności jest przeszłość mająca, co najwyżej, pośredni związek z teraźniejszością. Tymczasem historia muzeów pokazuje, że zarówno geneza ich powstania jak i działalność w integralny sposób łączą się z epoką nowoczesną w dziejach kultury zachodniej. Instytucja muzeum, w kształcie znanym nam dzisiaj, powstała pod koniec XVIII wieku i może być postrzegana jako jedno z największych osiągnięć epoki Oświecenia¹. W czasach radykalnej oświeceniowej rewolucji, która na nowo zdefiniowała nasze rozumienie świata, muzeum okazało się niezbędnym narzędziem pozwalającym uzasadnić i uczynić widzialnym nowy porządek świata. W tej nowej instytucji można było zrealizować oświeceniowy postulat prezentowania wszystkich elementów życia społecznego jako czytelnych i racjonalnych, poddanych racjonalistycznej analizie, odpowiednio opisanych i zdefiniowanych, a co za tym idzie komunikalnych. Donald Preziosi zwrócił uwagę na podobieństwo muzeum do innych instytucji zreformowanych w tym czasie takich jak szpital, więzienie i szkoła, których celem było oddzielenie i poddanie panoptycznemu badaniu tego, co nie odpowiadało oświeceniowej normie, albo w przypadku szkoły wprowadzenie ścisłego podziału na dyscypliny naukowe, pozwalające opanować człowieka i naturę, a zatem zdobyć nad nimi kontrolę².

¹ Współczesną dyskusję o muzeach podsumowuje m.in. Donald Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Art, Museums, and the Phantasms of Modernity*, University of Minnesota Press 2003 oraz Muzeum Sztuki, red. Maria Popczyk, Kraków: Univeristas 2005.

² Por. Donald Preziosi, *Museums and the Framing of Modernity*, [w:] *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, red. Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing 2004, s. 72-73.

Za sprawą muzeum człowiek współczesny mógł przede wszystkim zobaczyć samego siebie, a raczej przeglądać się w lustrze muzealnej kolekcji i porównywać się z wizerunkami, które stanowić mogły wzory do naśladowania, a jednocześnie sumę wiedzy o człowieku współczesnym. To, co znajdowało się w muzeum było początkiem i końcem poznania, wyznaczało jego granice, ale i metody według których poznanie mogło się dokonać. Stąd też muzea celebrowały własną pozorną neutralność, podkreślając swoją rolę jako miejsc spotkań „widzów” i „dzieł sztuki”, poza jakimkolwiek zewnętrznym kontekstem mogącym zakłócić estetyczną celebrację takiego spotkania. Tymczasem naturalność okazywała się tylko pozorna i to muzea odpowiadały za kreowanie nie tylko tożsamości zbiorowych, ale także indywidualnych, a zatem obywatela nowoczesnego państwa związanego z określoną kulturą narodową i systemem wartości. Jedną z pierwszych decyzji podjętych przez autorów Rewolucji Francuskiej była nacjonalizacja królewskich zbiorów artystycznych i otwarcie ich dla „ludu” w ramach wielkiego narodowego muzeum w Luwrze. W Polsce o otwarciu narodowego Museum Polonicum zaczęto dyskutować po pierwszym rozbiore w 1773 roku, a powstanie nowej instytucji miało być elementem zakrojonych na szeroką skalę reform wewnętrznych, dążących do modernizacji kraju i ocalenia jego niepodległości.

Muzea, traktowane jako inteligentny tekst wizualny, zachęcający do interpretacji i kontemplacji, pozwalały więc zobaczyć historię jako proces oczywisty i naturalny, rządzący się ściśle określonymi prawami, podczas gdy muzealna wystawa stanowiła rodzaj wirtualnej rzeczywistości powiązanej ściśle z hierarchią obowiązującą w ramach określonej kultury, której była reprezentantem. Znaczenie instytucji muzeum docenił na wielką skalę wiek XIX, czyniąc z niej kluczowe narzędzie kreowania nowoczesnych tożsamości narodowych i uczenia historii kolejnych pokoleń. Proces ten mógł przybierać różnorodne oblicza, w Stanach Zjednoczonych kolekcjonowanie dzieł sztuki europejskiej oznaczało świadomy akces do kultury świata zachodniego, w kolonialnych dominacjach sztuka europejska miała świadczyć o wyższości cywilizacyjnej kolonialnych imperiów. Europejskie narody pozbawione własnej państwowości dążyły do otwarcia własnych narodowych kolekcji, mających przypomnieć o ich istnieniu i aspiracjach, o czym świadczy najwcześniejsza historia Muzeum Narodowego w Krakowie, powstałego w 1879 roku. Niejednokrotnie starania o utworzenie narodowych muzeów były katalizatorem procesów krystalizacji tożsamości narodowej, jak w przypadku działalności Słowackiego Towarzystwa Muzealnego w latach 90-tych XIX wieku³.

Muzea zastąpiły najczęściej stosowany do prezentowania kolekcji aż do końca XVIII wieku porządek tzw. gabinetu osobliwości, gdzie pojedyncze obiekty gromadzone i eksponowanego były tylko według indywidualnego gustu kolekcjonera. W muzealnej rzeczywistości struktura samej ekspozycji w integralny sposób łączyła się z chronologią, tworząc tym samym zamknięty mikrokosmos. Zainscenizowana narracja miała w niebudzący wątpliwości sposób przekonywać, że przeszłość ma swoją kulminację w teraźniejszości, a zatem teraźniejszość taka, jaką znamy, jest nieuniknioną konsekwencją historii i nadaje jej sens⁴. To właśnie nowoczesność decyduje o tym, że przeszłość ma znaczenie, a muzeum staje się miejscem legitymizacji teraźniejszości i jej hierarchii wartości. W przestrzeni muzealnej obiekty stawały się metonimiami, zastępując procesy historyczne, definicję piękna, czy wreszcie wielkie idee odnoszące się do modelu organizacji społeczeństwa i jego zbiorowej tożsamości. W konsekwencji okazywało się, że potrafimy opisać i docenić tylko taką rzeczywistość, która podlega muzealizacji.

Od czasów oświeceniowego przełomu muzea zaczęły pełnić także funkcję twórcy i strażnika pamięci zbiorowej, badając, w jaki sposób wielkie wydarzenia historyczne wiązały się z konkretnymi miejscami i chroniąc będące ich świadectwami pojedyncze przedmioty czy dzieła

³ Por. Zdzisław Żygulski, *Muzea na świecie*, Warszawa 1982. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, Warszawa 1996.

⁴ Preziosi, *Museums...*, op. cit., s. 76.

sztuki. To właśnie takie poddane muzealizacji obiekty mogły stać się symbolami określonej grupy ludzi, przede wszystkim definiowanego w nowoczesny sposób narodu, ale także wspólnot lokalnych czy pomniejszych stowarzyszeń i klubów. Dlatego też muzea ostatecznie ukształtowały definicję „dzieła sztuki”, jak podkreśla Preziosi, wyróżniając przedmioty wytworzone przez człowieka, poddane estetycznej ocenie, które jednocześnie stanowią niepodzielną całość, stanowiąc najważniejszy wytwór ludzkiego umysłu i uniwersalny standard, według którego możemy oceniać wielkość naszej cywilizacji, a także porównywać ją z innymi, podkreślając tym samym własne znaczenie⁵. Muzea i znajdujące się w nich dzieła sztuki stały się więc miejscem kreowania idealnej rzeczywistości, w której współczesny człowiek mógł zobaczyć swoje odbicie jak w symbolicznym lustrze, poddając się jednocześnie ocenie własnej przystawalności do tego modelu nowoczesności, jakie muzeum zdołało określić.

O znaczeniu muzeów nie tylko dla powstania epoki nowoczesnej ale i dla współczesnego definiowania pojęcia „sztuka” dyskutowano zwłaszcza od chwili powstania muzeów, określających się jako muzea sztuki nowoczesnej, a więc przede wszystkim nowojorskiego Museum of Modern Art (1929), a w Polsce łódzkiego Muzeum Sztuki (1931). Dyskusje te koncentrowały się wokół samej struktury organizacyjnej muzeum, jego znaczenie dla konstruowania kanonów nowoczesności i pisania najnowszej historii sztuki, a wreszcie na metodach poszerzania pola zainteresowań muzeów i co za tym idzie dalszego otwarcia i demokratyzacji ich zbiorów oraz zakresu działalności. Zapoczątkowana w latach 60-tych XX wieku krytyka instytucji muzeum jako jedyne go wyznacznika wartości i hegemonu w świecie sztuki doprowadziła jednak nie tyle do zniknięcia muzeów, ale przeformułowania programu ich działalności, pokazując de facto znaczenie instytucji, która nie tylko przetrwała skierowane przeciw niej ataki, ale potrafiła tak się zmienić aby z jednej strony rozpoznać i zaakceptować znaczenie przemian nie tylko w świecie sztuki ale i w szeroko rozumianej sferze publicznej, a z drugiej zachować swoją wyjątkową rolę w definiowaniu współczesnego świata.

Powstawanie kolekcji dla muzeum, które dopiero powstaje musi więc brać pod uwagę zarówno historię instytucji muzealnej jak i jej współczesną ewolucję. Krakowskie muzeum ma szansę stać się miejscem nie tylko dyskusji o współczesnej sztuce polskiej, ale również o całej spektrum zmian, jakie dokonały się w Polsce po 1989 roku. Jego wyjątkowa pozycja może zostać zbudowana o złożony program badawczy i ekspozycyjny, który zamieni muzeum nie tylko w miejsce prezentacji sztuki współczesnej, ale także aktywny ośrodek intelektualny, ekwiwalent instytutu kultury współczesnej. Kontekst Krakowa pozwala na przyjęcie odrębnej perspektywy spojrzenia na historię sztuki najnowszej. Artystyczne i intelektualne środowisko krakowskie po 1989 roku potrafiło zachować swoją oryginalność, którą muzeum powinno docenić, nie popadając jednocześnie w przesadny regionalizm. Perspektywa krakowska służyć powinna ocenie zjawisk bardzo różnorodnych z całej historii sztuki polskiej i w tym sensie łączyć problem uniwersalizacji własnego doświadczenia z docenieniem możliwe szerokiego spektrum zjawisk w sztuce ostatnich 20 lat. Stąd w naszej kolekcji obecność artystów związanych ściśle tylko z Krakowem i tych funkcjonujących w ogólnopolskim czy światowym obiegu, których znaczenie jest dla nas równorzędne i którzy wspólnie tworzyć mogą obraz sztuki polskiej. Krakowska kolekcja świadomie podkreśla także znaczenie sztuk wizualnych, a zwłaszcza współczesnego malarstwa polskiego, które zarówno celebrytuje tradycyjne wartości malarskie, jak również mierzy się z mitami „czystego malarstwa” i jego autonomii, dokonując precyzyjnej analizy malarskiego języka oraz jego uwikłań w historię XX-wiecznej awangardy, z jej kontekstami politycznymi. Znacząca reprezentacja fotografii dopełnia zbiór malarstwa, wskazując na znaczenie tej dziedziny sztuk wizualnych w polskiej sztuce współczesnej. Jest to fotografia, która zajmuje się problemem reprezentacji,

⁵ Ibidem, s. 82. Na ten temat por. też Carol Duncan, Muzeum sztuki jako rytuał, [w:] Muzeum sztuki, op. cit., s. 279-298.

dokumentując rzeczywistość ucieka jednak od ewidentnej wizualnej socjologii i łącząc portrety codzienności z ich surrealistyczną i symboliczną interpretacją. Podkreślamy również znaczenie rysunku, jako autonomicznego środka wyrazu, który pozwala na swobodną grę wyobraźni i skojarzeń, a także na artystyczną improwizację. Prace wideo to przede wszystkim opowiadane przez obraz historie, dziejące się w wyimaginowanej rzeczywistości, w których także odnaleźć można wiele metaforycznych aluzji i alegorycznych skojarzeń do świata codziennego. Prace rzeźbiarskie w naszej kolekcji związane są z historią polskiej awangardy, a także z poszukiwaniem nowych środków wyrazu dla prac rzeźbiarskich, nie tylko w ramach wyboru rzeźbiarskiego materiału, ale także kontekstów, w jakich rzeźba może być eksponowana. Zebrane w kolekcji prace świadomie podkreślają więc odrębność środków wyrazu, jakimi posługują się artyści, a tym samym zwracają uwagę na wyjątkowość dzieła sztuki wśród innych dzieł współczesnej kultury. Jednakże zamiast autonomii zebrane przez nas dzieła proponują refleksję nad językiem, jakim posługuje się sztuka, gdzie kategorie tradycji i postępu okazują się dalece nieadekwatne i gdzie kluczowego znaczenia nabiera umiejętność posługiwania się określoną techniką nie tylko na poziomie rzemieślniczych umiejętności. Używanie określonych środków wyrazu wynika z wiedzy na temat ich historycznych kontekstów i powiązania z artystycznymi hierarchiami dawnymi i współczesnymi, a więc jest działalnością przypominającą raczej intelektualny proces badawczy, niż prostą fascynację artystyczną materią. Poza tą fasadą problemów dotyczących samego języka sztuki kryją się jednak także zagadnienia dotyczące najnowszej historii, o których mówią zebrane dzieła, tak na poziomie ikonografii, użytych środków wyrazu czy kontekstów, w jakich powstały. Małopolska kolekcja dokumentuje proces zmagania się z historią PRL-u, odzyskiwania indywidualnej i zbiorowej wolności, budowy demokratycznej przestrzeni publicznej, a wreszcie dyskusji o aktualności różnych definicji kultury polskiej powstałych w ostatnich dziesięcioleciach. W wielu pracach powraca też kwestia pamięci i pamiętania, jako procesów niejednorodnych, których obiektywizacja wydaje się niemożliwa, a które mają dużo większe znaczenie dla współczesności niż aktualne wydarzenia. Pamięć o epoce, którą zakończył 1989 rok, a która nadal wpływa na teraźniejszość jest problemem, który łączy prace artystów polskich z pracami wybranych artystów z regionu Europy Środkowej znajdującymi się w naszych zbiorach. Artyści z Węgier, Ukrainy, Słowacji i Czech w różny sposób odnoszą się do najnowszej historii i jej śladów, a także do samego procesu transformacji i napięć, jakie powstają na „ruinach” dawnego systemu, pomiędzy dziedzictwem niedawnych czasów, a dynamiką zmian, jakie przyniosła wolność i brak cenzury. Dzieła twórców z poza Polski w charakterystyczny sposób również unikają komentowania wprost, używając złożonego języka opartego na zarówno na podkreślaniu znaczenia użytych środków wyrazu, jak i odwołań do literatury i symboliki funkcjonujących w historii europejskiej kultury.

Małopolska kolekcja jest dokumentem czasów, w jakich powstaje, a kolejne etapy jej budowania prezentują te zjawiska, które z dzisiejszej perspektywy mogą wydać się istotne dla opisu specyfiki naszych czasów, nawet jeżeli zajmują dziś marginalną pozycję na aktualnej scenie artystycznej. W ten sposób tworząc kolekcję, rozpoczynamy proces wpisywania w ramy muzeum nie tylko dzieł sztuki, ale tych zjawisk które uznajemy za istotne dla współczesnej kultury polskiej, nie cofając się przed ich interpretacją. Konsekwentnie nie proponujemy jednak jednolitego wykładu najnowszych dziejów, ale wielość narracji, których współistnienie, oparte zarówno na dialogu jak i konflikcie, stanowi dziś o wyjątkowej dynamice życia artystycznego w Polsce.