

Muz., 2016(57): 87-94
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 03.2016
data recenzji – 04.2016
data akceptacji – 05.2016
DOI:10.5604/04641086.1205707

MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I PO WOJNIE – MIĘDZY PRAGMATYZMEM A IDEAŁ

CONTEMPORARY ART MUSEUM IN THE INTER-
WAR PERIOD AND AFTER THE WAR – BETWEEN
PRAGMATISM AND IDEA

Aldona Tołysz

Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstract: Contemporary art collecting in Polish museums cannot boast a long tradition; its true beginnings date back to the interwar period. The concept of collecting artworks devised at that time are best reflected by the avant-garde International Collection of Contemporary Art by the “a.r.” group, as well as the Contemporary Art Centre in Vilnius which is rooted in Polish tradition and politics. The latter tendency influenced the practice of collecting in Poland after 1945. The idea of building a Museum of Contemporary Art cultivated by post-war authorities and artists did not come to fruition, becoming rather a dream of

artistic freedom. They were replaced by galleries in already extant artistic museums which, with time, have become more and more specialised. During the first two decades of the Polish People’s Republic several innovative ideas and undertakings were brought up, e.g. gifts from the Krzywe Koło Gallery to museums in Warsaw and Koszalin, as well as Piotr Potworowski’s idea of going “outside the museum”. These laid the ground for contemporary art collecting and its documentation in the 1970s, including by the Centre for Artistic Research in Wrocław, and Gallery 72 in Chełm Lubelski.

Keywords: contemporary art, museum, 19th-20th cc. collecting, public collecting, interwar period, the Communist period.

*Sztuka nowoczesna nie jest tylko jeszcze jednym stylem. Sztuka nowoczesna jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co było przedtem [...]*¹. Deklaracja artystów rewolucyjnych, która przyświecała ich twórczości oraz idei stworzenia międzynarodowej, ogólnodostępnej kolekcji sztuki, zawiera w sobie zarówno determinację, jak i swego rodzaju bezsilność wobec rzeczywistości. Wydaje się, że określenia te nadal dobrze charakteryzują polskie muzea, w szczególności prezentujące współczesną twórczość. Niemniej jednak, zaledwie rok po opublikowaniu pierwszego komunikatu grupy „a.r.”, w 1931 r. miały miejsce dwa dosyć istotne wydarzenia: przekazanie awangardowej Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” do Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi oraz otwarcie, w gruncie rzeczy dosyć tradycyjnego, Muzeum Sztuki Współczesnej w Wilnie. Pierwsze z nich urosło do rangi ikony, drugie popadło w zapomnienie. Jak na ironię po drugiej wojnie światowej, w okresie komunizmu, koncepcje gromadzenia sztuki współczesnej były wypadkową obu wspomnianych tendencji – próby wychodzenia poza schemat oraz zakotwiczenia w tradycji, przy czym to właśnie druga z nich zdecydowanie dominuje w polskich muzeach.

Wspomniane koncepcje gromadzenia sztuki dobrze ilustrują dwie drogi polskiego publicznego kolekcjonerstwa sztuki współczesnej. W przypadku kolekcji grupy „a.r.”, która nie tylko zawierała wybitne dzieła sztuki, ale nawet jako proces ich gromadzenia była przykładem działania artystycznego², widoczne jest nastawienie na poszerzenie horyzontów poznawczych odbiorców poprzez sztukę awangardową³. Podstawą wileńskiego muzeum była natomiast historia, będąca podbudową dla współczesności⁴. Dzięki temu prezentowana na wystawach sztuka uzyskiwała stosowny kontekst oraz legitymizowała lokalne środowisko artystyczne. Dla porządku warto pokrótce naszkicować uwarunkowania historyczne rzutujące na powstanie obu kolekcji.

W opublikowanym w 1922 r. krótkim tekście dotyczącym organizacji muzealnictwa w niepodległej Polsce Mieczysław Terter stwierdził, że celem muzeów jest *Zbiory artystyczne i historyczne gromadzić, kontemplować, pomnażać [...], należyte konserwować, inwentaryzować i naukowo katalogować, odpowiednio i planowo rozmieszczać, oglądanie ich [gromadzonych dzieł] i studiowanie ułatwiać i możliwie szeroki ogół do korzystania z tych zbiorów zachęcać [...], ale zarazem służyć sztuce współczesnej i oddziaływać korzystnie na jej rozwój (w tej myśli założył Stanisław August Musée moderne i.t.d.)*⁵. W dalszej części tekstu autor wskazał na konieczność podjęcia działań planowych, stawiających za cel zgromadzenie prac na wysokim poziomie artystycznym, które mogłyby *godnie sprostać zadaniu reprezentowania polskiej kultury na zewnątrz*⁶. Co do zasady państwo polskie umożliwiała tego typu działanie na mocy Zarządzenia Ministerstwa Sztuki i Kultury (MSiK) z 1919 r., w którym znalazł się zapis o naczelnej roli państwa w opiece nad sztuką współczesną⁷. W praktyce jednak, po włączeniu w 1922 r. MSiK w strukturę Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (MWRiOP), a wkrótce potem redukcji z Departamentu Sztuki do jednego z wydziałów MWRiOP (1930), możliwości sprawcze w dziedzinie kolekcjonerstwa sztuki współczesnej (nowoczesnej) były

raczej mierne. Również, powołany z inicjatywy ludzi kultury Instytut Propagandy Sztuki (1930) z oczywistych, finansowych względów miał niewielki wpływ na gromadzenie twórczości współczesnej⁸.

W tej sytuacji decyzja Władysława Strzemińskiego o budowie kolekcji bez jakichkolwiek gwarancji materialnego wsparcia ze strony państwa nie powinna dziwić. Potrzeba gromadzenia sztuki awangardowej o wysokiej jakości wyrastała bowiem nie tylko z własnych upodobań artystycznych, świadomości roli społecznej, jaką pełni sztuka, ale i potrzeby walki z argumentem „niepolskości” współczesnych poszukiwani oraz zalewem przeciętnej kultury stojącej pod sztandarem *chwalebnej polskości (???)*, która z ducha i ciała polskiego wyprowadzi sztukę polską⁹.

Zagadnienie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, ostatnio podjęte w monografii łódzkiego muzeum¹⁰, jest stosunkowo dobrze rozpoznane, zatem na potrzeby niniejszego tekstu należy wyłącznie podkreślić, że przyjęcie depozytu grupy „a.r.” nie było rzeczą oczywistą dla odbiorców przyzwyczajonych do sztuki akademickiej¹¹. Liczne problemy formalne z tym związane udało się przezwyciężyć dzięki wysiłkom przychylnego tej idei Przemysła Smolika, publicysty i bibliofila, ławnika w Wydziale Oświaty i Kultury łódzkiego magistratu. Ostatecznie podpisana 15 lutego 1931 r. umowa pomiędzy Wydziałem Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi a przedstawicielem grupy „a.r.” Władysławem Strzemińskim dotyczyła kolekcji 21 prac. Z biegiem lat, i nie bez przeszkód, była ona powiększana przez artystów i kolejnych dyrektorów. Włączenie awangardowej sztuki do istniejących zbiorów nie oznaczało jednak jej dominacji – przemiana muzeum historycznego w artystyczne oraz swoista „mitologizacja” kolekcji w czasach współczesnych, to stopniowy proces osvajania i wrastania zbioru w tkankę miasta. Nie bez znaczenia jest również rola Mariana Minicha oraz Ryszarda Stanisławskiego, którzy „podjęli grę” z koncepcją Strzemińskiego, oraz późniejszej dyrekcji łódzkiej placówki umiejętnie wykorzystującej potencjał artystyczny muzeum¹².

Historia wileńskiego Muzeum Sztuki Współczesnej, mimo współpracy artystów z władzami miasta, wyglądała



Haridova Archivum Cyfrowe, sygn. 1-W-5315

1. Władysław Strzemiński – artysta malarz, fotografia sytuacyjna (1932), zespół: Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny”

1. Władysław Strzemiński – artist painter, location photography (1932), “Illustrated Daily Courier”



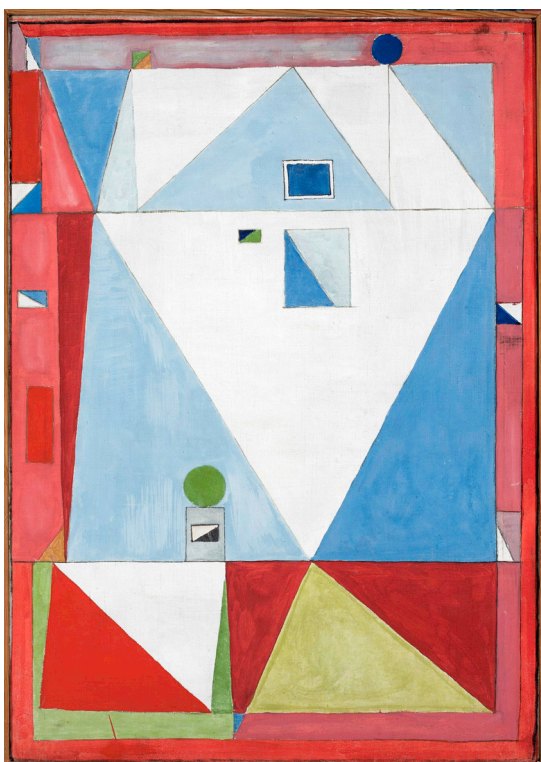
zupełnie inaczej. Siłą napędową do jego powstania stała się bowiem obecność środowiska artystycznego związanego głównie z Uniwersytem Stefana Batorego (USB) w Wilnie, oraz doskwierający brak przestrzeni wystawienniczej poświęconej najnowszej twórczości. Uczelnia wznowiła swoją działalność w 1919 r., wyraźnie wytyczając program artystyczny, który skupiał się na ochronie pamiątek przeszłości oraz propagował współczesną twórczość bazującą na tym dziedzictwie¹³. Rozdźwięk pomiędzy taką wizją sztuki a nowoczesnością dobitnie wykazało niepowodzenie paryskiej wystawy sztuki polskiej, zorganizowanej z ramienia rządowego Komitetu Propagandy przez dziekana Wydziału Sztuk Pięknych USB Ferdynanda Ruszczyca i warszawskiego rzeźbiarza Edwarda Wittiga (1921)¹⁴. Doświadczenie to jednak nie zmieniło kierunku propagowanego przez wileńską uczelnię. Na postawę tę nie wpłynęła nawet zorganizowana przez Witolda Kajruksztisa i Władysława Strzebińskiego „Wystawa Nowej Sztuki” (1923)¹⁵. Przeciwnie, w lokalnej prasie wspomnianą ekspozycję określono jako *wystawę „przyszłej sztuki”, bo [...], te kwadraty, prostokąty, koła, na miano twórczości artystycznej nie zasługują*¹⁶. Wyrażna w tekście niechęć nie oznaczała jednak zamknięcia się na nowoczesność, ale wynikała raczej z innego jej pojmowania. Kultura polska w okresie zaborów częściej i bardziej świadomie korzystała z literatury niż z twórczości plastycznej. Stan ten uległ niewielkiej poprawie po odzyskaniu niepodległości, jednak ciągle jeszcze działalność kulturalną częściej łączono z kultywowaniem tradycji, opieką nad zabytkami i pielęgnowaniem narodowej mitologii, niż popieraniem nowoczesnej twórczości¹⁷. Na wyjście poza ten horyzont gotowi byli nieliczni.

W przeciwieństwie do Warszawy, Krakowa czy Lwowa, w Wilnie brakowało struktur promujących sztukę, a Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków rozpoczęło swoją działalność dopiero w 1920 roku. Odpowiedzią na tę sytuację stało się powołanie instytucji, która mimo silnego osadzenia w przeszłości, nazwą wyrażała przekonanie o swojej aktualności. Wileńskie Muzeum Sztuki Współczesnej (1931) nie powstałoby bez poparcia Stefana Kirtiklisa, p.o. wojewody wileńskiego oraz dra Stanisława Lorentza, którzy wraz z komitetem organizacyjnym¹⁸ jako tymczasową siedzibę nowej instytucji wyznaczyli przestrzeń kordegardy Pałacu Reprezentacyjnego (już wcześniej wykorzystywanej na potrzeby ekspozycji sztuki). Docelowo kolekcja zajmować jednak miała przestrzeń dawnego gmachu Ratusza Wileńskiego, który wówczas czekał na odrestaurowanie¹⁹. Przyjęta strategia kolekcjonerska zasadniczo powielala schemat realizowany w kolekcjach Towarzystwa Przyjaciół Zachęty Sztuk Pięknych – zbiór wileński reprezentować miał twórczość z ostatniego pięćdziesięciolecia, ze szczególnym naciskiem na regionalne środowisko artystyczne, co zostało wyraźnie podkreślone w inauguracyjnym przemówieniu Stefana Kirtiklisa, który stwierdził, że *W sztuce odzwierciedla się tak dusza miasta, jak i tętno jego życia, toteż stałe muzeum sztuki współczesnej jest Wilnu niezwykle potrzebne, jako wyraz Wileńskiego życia artystycznego dnia dzisiejszego*²⁰. W intencji organizatorów nowa instytucja miała prezentować współczesne dokonania artystów wileńskich oraz organizować wystawy czasowe jednak, jak stwierdził Stanisław Lorentz, *Muzeum istniało, ale właściwie zamarło, żadnej poważniejszej działalności nie rozwinęło*²¹. O ile w przypadku koncepcji przyjętej przez Tadeusza



2. Pałac Reprezentacyjny (dawniej Biskupi) przy pl. Napoleona 8 w Wilnie, zespół: Koncern „Ilustrowany Kurier Codzienny”

2. Representative Palace (formerly Episcopal Palace) at 8, Napoleon Square in Vilnius, “Illustrated Daily Courier”



3. Jerzy Nowosielski, *Trójkąty duże*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

3. Jerzy Nowosielski, *Big triangles*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

Dobrowolskiego w Muzeum Śląskim (1929) – zasadniczym celem było podkreślenie polskiej tożsamości Śląska za pomocą współczesnej twórczości artystycznej²², strategia realizowana przez wileńskie muzeum nosiła znamiona polityczne. Podejście takie wpisywało się w ogólne dążenia plastyków do swego rodzaju podporządkowania sztuki władzy centralnej, a tym samym przeniesienia odpowiedzialności za sprawy materialne artystów i jakościowe, w zakresie twórczości, na ogólnie kierowane organy wykonawcze²³. Jak sugeruje Iwona Luba, oddolne żądania przejścia przez władzę państwowe opieki nad twórcami oraz zapewnienia stałych (propagandowych) zleceń artystycznych, były wyrazem fascynacji modelem mecenatu artystycznego uprawianego w faszystowskich Włoszech oraz Rosji Radzieckiej²⁴.

Centralne sterowanie kulturą, o które bezskutecznie walczyło spore grono przedwojennych artystów, z powodzeniem zrealizowane zostało w Polsce Ludowej. Proces ten w pełni nastąpił dopiero w 1949 r. wraz z powołaniem sieci Biur Wystaw Artystycznych z centralą w Warszawie oraz wprowadzeniem doktryny socrealizmu. Poprzedzały go wystąpienia środowisk artystycznych domagających się, obok zagwarantowania opieki materialnej, także powołania Galerii Sztuki Współczesnej, będącej *podstawowym zagadnieniem organizacji życia artystycznego w Polsce*²⁵. Nie były to postulaty przypadkowe. Jak wskazuje Marcin Szeląg, w oficjalną politykę kulturalną od początku wpisane zostało gromadzenie sztuki współczesnej, choć realizacja tej idei nie była ani łatwa, ani oczywista²⁶. Już w 1945 r. dokonano pierwszych zakupów

do zbiorów planowanego Muzeum Sztuki Współczesnej²⁷, a kolejne nabytki dedykowane galerii lub muzeum prezentującemu współczesną twórczość systematycznie zasilaty zbiory najnowszej sztuki²⁸. Było to poniekąd konsekwencją ustaleń przyjętych na zjeździe Delegatów Związku Muzeów w Polsce (Nieborów 19–21.09.1946), podczas którego wyraźnie promowano najnowszą twórczość jako podstawę zbiorów muzealnych na terenach Ziem Odzyskanych²⁹. Jako swoiste *pars pro toto* rozpoczęto prace nad wydzieleniem – w obrębie już istniejących instytucji – galerii poświęconych aktualnej twórczości, która, co oczywiste, mieściła się w ówczesnych kategoriach artystycznych. Galerie takie, początkowo uwzględniające tendencje realistyczne, otwierane były już w latach 50. XX w. m.in. w Krakowie (1951) czy w Warszawie (1952), by pod koniec dziesięciolecia zostać wyodrębnione jako działy poświęcone wyłącznie współczesności m.in. w Poznaniu (1957) i w Warszawie (1958). Prace pozyskiwane do zbiorów pochodziły najczęściej z wystaw wpisujących się w oficjalną politykę kulturalną, często powiązanych ze środowiskiem lokalnym³⁰.

Nieprzypadkowo koncepcje gromadzenia prac w wileńskim muzeum i powojennych galeriach były do siebie zbliżone. We wspomnianych instytucjach chodziło o ugruntowanie wizji artystycznej promowanej przez dane środowisko, realizację oficjalnej polityki, a także – co nie jest bez znaczenia – wzmocnienie potencjału twórców z regionu. W przeciwieństwie jednak do Wilna, gdzie równoległe działało Wileńskie Towarzystwo Niezależnych Artystów, w Polsce powojennej do czasu „odwilży” oficjalna polityka kulturalna miała charakter dominujący. Również wytyczne we wspomnianych galeriach „granice współczesności” sięgające do początków XX w., a nieraz także do lat wcześniejszych bliższe były koncepcji wilnian, niż kolekcji grupy „a.r.”.



4. Stefan Gierkowski *LXXXVIII*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

4. Stefan Gierkowski, *LXXXVIII*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw





5. Zbigniew Dłubak, *Amonity*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

5. Zbigniew Dłubak, *Ammonites*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw



6. Stefan Gierowski, *XLV*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

6. Stefan Gierowski, *XLV*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

Nie oznacza to jednak, że w Polsce powojennej zabrakło prawdziwie aktualnej wizji muzeum sztuki współczesnej. Jak słusznie zauważył Marcin Szeląg, permanentny brak takiej instytucji i determinacja do jej powołania stały się swoistym *toposem* powojennego środowiska artystycznego. Wpisywały się w niego tak działania twórców, jak i krytyków, szczególnie w latach 60. i 70. XX wieku.

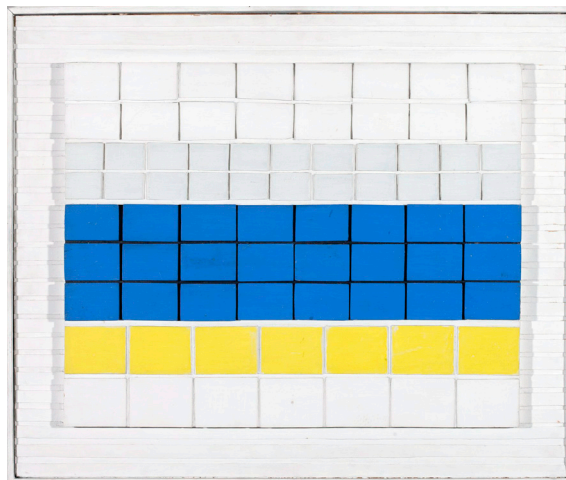
Artystą, który szczególnie przysłużył się do ugruntowania idei stworzenia Galerii Malarstwa (Muzeum) Współczesnego był Marian Bogusz. Prowadząc aktywną działalność wystawienniczą i animatorską w Klubie i Galerii Krzywe Koło (1955) dążył on do rozszerzenia wpływu oraz konfrontacji sztuki współczesnej z rzeczywistością³¹. Jak pisał w 1957 r. *autor* [wystawy organizowanej w Galerii Krzywego Koła] *po porozumieniu się z radą plastyczną ofiarowuje jedną pracę do zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Ofiarowana praca oddana jest w depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Łodzi*³². Idealnym rozwinięciem tej koncepcji stały się organizowane cyklicznie od 1963 r. Plenery w Osiekach (i Koszalinie). Tego samego roku Bogusz w imieniu galerii przekazał dwa dary, pierwszy, obszerniejszy (35 dzieł polskich twórców) do Muzeum Narodowego w Warszawie, drugi (13 prac artystów polskich i zagranicznych) do Muzeum w Koszalinie³³. Jak zauważa Hanna Kotkowska-Bareja, u podstaw tej decyzji leżała obawa przed zakazem dalszej działalności klubu i galerii, a tym samym tworzenia kolekcji z prezentowanych prac. Donacja ta wpisywała się w także w politykę gromadzenia

sztuki współczesnej obu instytucji, które nie musiały konsultować treści ideologicznych przekazywanych darów z ministerstwem³⁴.

W tym samym okresie inny polski artysta, Piotr Potworowski kolekcjonowanie sztuki współczesnej postrzegał jako wyjście „poza muzeum”. W listach do Zdzisława Kępińskiego, który zaczął rozważać budowę zbioru sztuki współczesnej – „kolekcji gołuchowskiej”, P. Piotrowski wskazywał na konieczność budowy takiej przestrzeni, która umożliwi pełne oddziaływanie na odbiorcę³⁵. Pomimo, że plany Kępińskiego nie doszły do skutku, ów syndrom „wyjścia” poza obowiązujące standardy stał się coraz bardziej obecny w rozważaniach nad kolekcjonerstwem sztuki współczesnej. Czytelne było to w przyjętej przez Kajetana Sosnowskiego i Bożenę Kowalską strategii Galerii 72 w Chełmie Lubelskim, gdzie odrzucono, podobnie jak w przypadku Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, mariaż z regionalnym środowiskiem artystycznym. Pomysłodawcą otwarcia galerii sztuki współczesnej w Chełmie Lubelskim był Kajetana Sosnowski – związany z Łodzią malarz, inicjator Biennale Form Przestrzennych Galerii EL w Elblągu. W 1972 r. w Chełmie Lubelskim w Muzeum Chełmskim, obecnie Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza, wydzielono przestrzeń na potrzeby galerii, którą od 1973 r. kierowała krytyk sztuki Bożena Kowalska. Przyjęta przez kuratorkę zbiorów strategia była tożsama z książką jej autorstwa o znamienym tytule *Polska awangarda malarska 1945–70*³⁶. Nieco

łagodniej do kwestii budowania kolekcji podeszli kuratorzy Muzeum Narodowego we Wrocławiu czy Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, jednak i tam o przyjęciu do zbioru decydowała wysoka jakość pracy. Całkowity zwrot ku współczesności zaproponował natomiast Jerzy Ludwiński w niezrealizowanej koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej (1966), która z czasem ewoluowała w Centrum Badań Artystycznych (1971)³⁷. W obu przypadkach, celem proponowanej przez krytyka instytucji było zbliżenie się do sztuki, jej *specyfika polegałaby nie na ograniczaniu problematyki, lecz na odwrót – na rozszerzaniu o takie zagadnienia, które do tej pory nie były brane pod uwagę*³⁸. W ten sposób Ludwiński odrzucił tradycyjny model retrospektywnego muzeum, na rzecz instytucji współdziałającej z najnowszą sztuką. Program, jaki realizować miało Muzeum Sztuki Aktualnej był niezależny od rozwiązań tradycyjnych, opierał się bowiem na współpracy z artystami i krytykami, których wystąpienia teoretyczne i akcje artystyczne miały stanowić istotę funkcjonowania muzeum. Uzupełnieniem tej działalności miała być współpraca z naukowcami i technnikami, gromadzenie dokumentacji, także w postaci dzieł sztuki, oraz działalność dydaktyczna i wydawnicza. W późniejszej koncepcji Centrum Badań Artystycznych Ludwiński odrzucił tradycyjne rozwiązania stosowane do prezentacji sztuki, skupiając się na dokumentacji („żywe” archiwum) oraz stworzeniu dogodnego miejsca dla jej zaistnienia – „pola gry”, pozwalającego na swobodny rozwój sztuki³⁹.

Gromadzenie sztuki współczesnej w instytucjach państwowych, zarówno w okresie międzywojennym, jak i pierwszego dwudziestolecia Polski Ludowej – ze względu na swoje uwikłanie w kwestie polityczne, ekonomiczne i społeczne – napotykało wiele trudnych do pokonania przeszkód. Niemniej jednak znaleźć można przykłady działań, które przybliżyły do tego celu. Z jednej strony było to wpisanie się w zastany kontekst, wykorzystanie istniejącego zaplecza artystycznego, co w przypadku braku sprecyzowanej strategii kolekcjonerskiej narażało na presję lokalnych środowisk. Dodatkowo szeroki zakres zainteresowań skazywał takie muzea na wtórność wobec już istniejących instytucji, powielanie ich systemów najczęściej kosztem jakości zbioru. Po przeciwnej stronie sytuowały się kolekcje „wizjonerskie”, autorskie, których strategia opracowywana była najczęściej jeszcze przed powołaniem instytucji.



7. Henryk Stażewski, *Relief biały*, dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie

7. Henryk Stażewski, *White relief*, gift from the Krzywe Koło Modern Art Gallery to the National Museum in Warsaw

(Fot. 1 – Archiwum Ilustracji, 1-K-5315, NAC; 2 – Archiwum Ilustracji, 1-U-7761, NAC; 3-5, 7 – K. Wilczyński dzięki uprzejmości MNW, 6 – Z. Doliński dzięki uprzejmości MNW)

W efekcie nieliczne z nich doczekały się realizacji. Część pozostała w sferze koncepcji, niektóre po włączeniu do istniejących wcześniej zbiorów zatraciły swoją niezależność. Wspomniane instytucje i koncepcje pozwalają na wyodrębnienie dwóch – opisanych wyżej – dominujących nurtów gromadzenia sztuki współczesnej w polskich muzeach, niezależnie od historycznych zawirowań, przypadkowych donacji czy przekazów ministerialnych. Pomiędzy nimi, szczególnie w okresie powojennym, znaleźć można przykłady instytucji, które starały się korzystać z obu systemów. W każdym jednak przypadku koncepcje te utrwały obraz Muzeum Sztuki Współczesnej, jako mitycznej świątyni wolnej / polskiej sztuki. Z tą wizją muszą uporać się dzisiejsze instytucje.

Streszczenie: Kolekcjonerstwo sztuki współczesnej w polskich muzeach nie ma długiej tradycji – jego faktyczne początki sięgają dwudziestolecia międzywojennego. Wypracowane wówczas koncepcje gromadzenia sztuki najlepiej obrazują: awangardowa Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” oraz zakotwiczone w tradycji i polityce Muzeum Sztuki Współczesnej w Wilnie. To właśnie druga ze wspomnianych tendencji odbiła piętno na praktyce kolekcjonerskiej w Polsce po 1945 roku. Idea budowy Muzeum Sztuki Współczesnej pielęgnowana przez powojenne władze i artystów, nie doczekała się realizacji, stając się raczej marzeniem o wolności artystycznej.

Słowa kluczowe: sztuka współczesna, muzeum, kolekcjonerstwo XIX–XX w, zbiory publiczne, dwudziestolecie międzywojenne, czasy PRL-u.



Przypisy

- ¹ Fragment komunikatu grupy „a.r.” nr 1, 1930.
- ² Ciekawe przykłady działań artystycznych z pogranicza kolekcjonerstwa i muzealnictwa, głównie po 1945 r., zebrał m.in. James Putnam, zob. J. Putnam, *Art and Artifact: The Museum as Medium*, Londyn 2001.
- ³ Jedną z inspiracji dla koncepcji gromadzenia kolekcji awangardowej był m.in. moskiewski zbiór sztuki nowoczesnej Sergieja Szczukina, upubliczniony przez kolekcjonera; A. Turowski, *Komentarz do korespondencji Władysława Strzemińskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 278.
- ⁴ Zwrócił na to uwagę m.in. Karol Estreicher, zob. J. Poklewska, *Polskie życie artystyczne w międzywojennym Wilnie*, Toruń 1994, s. 76.
- ⁵ M. Treter, *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922, s. 25-26.
- ⁶ Tamże, s. 26.
- ⁷ B. Mansfeld, *Sprawy muzealne u progu II Rzeczypospolitej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo” 1980, nr 9 (112), s. 158.
- ⁸ Byli to m.in. W. Jastrzębowski, W. Skoczylas, K. Stryjeński, J. Warchałowski czy wspomniany już M. Treter, zob. K. Kubalska-Sulkiewicz, *Instytut Propagandy Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939*, A. Wojciechowski (red.), Wrocław 1974, s. 556-560; J. Sosnowska, *Materiały do dziejów Instytutu Propagandy Sztuki*, Warszawa 1992.
- ⁹ T. Cieślowski (syn), *O sztukę, w której duch się tłumaczy*, „Pion” 21.07.1934, cyt. za W. Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów: tygodnik artystyczno-społeczny” 1934, r. 1, nr 3, s. 1; zob. także I. Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej „a.r.” – kontekst polski*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia*, A. Jach, K. Słoboda, J. Sokolowska, M. Ziółkowska (red.), Łódź 2015, t. 1, s. 16-35.
- ¹⁰ *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia...*, t. 1, 2.
- ¹¹ *Chodzi o to, że sztuka nowoczesna w Polsce nie rozwinęła się, ponieważ brak było okresu przejściowego. Brak korzeni dla artystów, a drabiny dla publiczności*, 26.04.1930; *Teraz w magistracie łódzkim kłopot wobec zbytnej nowoczesności, jakiej się nie spodziewali, obawa i chęć przewlec sprawę [otwarcia muzeum] do nadchodzących w październiku wyborów [...]*, 10.07.1930 – *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa*, A. Turowski (opr.), „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 240-241, 246.
- ¹² P. Kurc-Maj, *Jakie muzeum? – uwagi na temat historii Muzeum Sztuki w Łodzi do 1950 roku*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi: monografia...*, t. 1, s. 124-175.
- ¹³ W cytowanym przez „Tygodnik Ilustrowany” przemówieniu Artura Górskiego z okazji inauguracji działalności USB zawarty został głęboki program ideowy: *W tem poczuciu boskości bytu wolności Polska uległa oczyszczeniu i wróciła do swego ołtarza, a dalej krytyka awangardy: Jakże wobec tych pięknych słów wyglądają nasze współczesne „ekspresyvizmy” i „uturyzmy”, które niestety „uwielbiają same siebie”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 43, nlb.
- ¹⁴ *Postanowiono jednak w Paryżu „pokazać się” i wystawić jak gdyby wszystko: i okazy sztuki ludowej i nasze malarstwo dawne do końca XVIII w. aż po czasy ostatnie i uwzględnić możliwie wielu artystów* – M. Treter, *Ujemne przykłady polskich wystaw zagranicznych i płynąca stąd nauka*, „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, nr 4, s. 129; zob. także I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 255.
- ¹⁵ J. Ładnowska, J. Janik, *W 70 rocznicę Wystawy Nowej Sztuki: Wilno 1923, Muzeum Sztuki, Łódź 15 czerwca – 11 lipca 1993*, katalog wystawy, Łódź 1993.
- ¹⁶ Jak na ironię określenie sztuki awangardowej jako „przyszłej” obecnie można nazwać przypadkowym wizjonerstwem, „Przegląd Wileński” 1923, nr 12, s. 5; cyt. za *Polskie życie artystyczne...*, s. 102.
- ¹⁷ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, szczególnie cz. I i II.
- ¹⁸ Obok Kirtikisa i Lorentza założycielami byli Józef Folejowski, Jerzy Hoppen, Ferdynand Ruszczyk oraz Ludomir Sierdziński, zob. F. Ruszczyk, *Dzienniki. W Wilnie 1919-1932*, E. Ruszczyk (wybór, układ, wstęp, posłowie), Warszawa 1996, s. 567, [data dzienna 9 marca 1931, przypis 1].
- ¹⁹ S. Lorentz, *Album wileńskie*, Warszawa 1986, s. 93.
- ²⁰ „Słowo” 16.06.1931, nr 135, cyt. za F. Ruszczyk, *Dzienniki...*, s. 579, [data dzienna 14 czerwca 1931, przypis 1].
- ²¹ S. Lorentz, *Album wileńskie...*, s. 93.
- ²² I. Luba, *Utworzenie Międzynarodowej Kolekcji...*, s. 31-32.
- ²³ *Memoriał Rady Naczelnej Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków, dotyczący organizacji spraw plastyki w Polsce, złożony na ręce Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego*, „Głos Plastyków” 1934, nr 9-12, s. 152-153.
- ²⁴ I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja...*, s. 43.
- ²⁵ *Do Ob. Ministra Kultury i Sztuki Władysława Kowalskiego w Warszawie (Memoriał)*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.
- ²⁶ M. Szeląg, *Między retoryką a praktyką. O kolekcjonerstwie sztuki współczesnej zaraz po wojnie. Lata 1945-1949*, „Kultura współczesna” 2004, nr 2, s. 63-86.
- ²⁷ Kronika, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.
- ²⁸ M. Szeląg, *Publiczne ogólnopolskie kolekcje sztuki współczesnej po roku 1945*, mps pracy doktorskiej, promotor prof. dr hab. Piotr Piotrowski, Poznań, Instytut Historii Sztuki UAM 2005, s. 51-53, dzięki uprzejmości autora.
- ²⁹ Z. Bocheński, F. Kopera, *Protokół XVII. Zjazdu Delegatów Związku Muzeów w Polsce odbytego w Nieborowie 19-21 września 1946*, Z. Bocheński (red.), „Pamiętnik muzealny” 1947, z. 8, s. 5-23.
- ³⁰ por. M. Szeląg, *Muzeum sztuki współczesnej – topos powojennego życia artystycznego*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? Miejsca, programy, zadania*, D. Folga-Januszewska (red.), Warszawa 2005, s. 27-37.
- ³¹ B. Kowalska, *Bogusz - artysta i animator*, Pleszew 2007, s. 76.
- ³² M. Bogusz, *Galeria Staromiejska*, „Życie Literackie” 1957, nr 39 (297), dodatek „Plastyka” s. 7.
- ³³ por. *Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum Narodowego w Warszawie*, 10.03.1963, *Dar Galerii Sztuki Nowoczesnej Krzywe Koło dla Muzeum w Koszalinie*, 10.04.1963, w: *Galeria Krzywe Koło*, J. Zagrodzki (red.), katalog wystawy retrospektywnej, lipiec-wrzesień 1990 w Muzeum Narodowym w Warszawie, Warszawa 1990, s. 80; zob. M. Szeląg, *Kolekcjonowanie sztuki aktualnej – Koszalin i Chełmno*, w: *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 2008, Seria A, s. 103.
- ³⁴ H. Kotkowska-Bareja, *Wielkie nadzieje – początek i koniec Galerii Krzywe Koło*, w: *Galeria Krzywe Koło ...*, s. 10.
- ³⁵ *Fragmety listów Piotra Potworowskiego do Zdzisława Kępińskiego 1958-1962*, „Sztuka” 1977, nr 2, s. 6; zob. także E. Hornowska, *Muzeum w muzeum. Od unieruchomienia obiektu do ruchomego celu*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? ...*, s. 55.

- ³⁶B. Kowalska, *Z zagadnień tworzenia kolekcji muzealnej – refleksje i dygresje*, w: *Nowe muzeum sztuki współczesnej czy nowoczesnej? ...*, s. 205-210.
- ³⁷por. T. F. de Rosset, *Le musée d'art contemporain et le modèle du Mouseion Alexandrin: étude de l'idée de musée d'art actuel de Jerzy Ludwiński*, w: *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe – XXIe siècles*, A.-Solène Rolland, H. Murauskaya (red.), Paris 2008; Tenże, *Nowoczesny Museion Jerzego Ludwińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2011, XLI, s. 165-183.
- ³⁸J. Ludwiński, *Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu* (1966), w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków, Otwarta Pracownia 2003, s. 90.
- ³⁹*Miało to być właściwe pierwsze „muzeum gry” na świecie. Wcześniej nikt nie zrobił nic podobnego, nie opracował programu. Później coś takiego usiłował zrobić Pontus Hulten, dyrektor Moderna Museet w Sztokholmie. [...] To był program identyczny jak mój. [...] Tylko, że powstał cztery lata później*, cyt. za *Sztuka zmierzcha do różnorodności*, w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu...*, s. 297, Zapis z taśmy magnetofonowej Rafała Jakubowicza z Jerzym Ludwińskim.
-

Aldona Tołysz

Absolwentka Ochrony Dóbr Kultury na UMK oraz Podyplomowych Studiów Muzealnych na UW; obecnie doktorantka na kierunku Nauki o Sztuce na Wydziale Sztuk Pięknych UMK; stypendystka m.in. Funduszu Promocji Twórczości MKiDN oraz m.st. Warszawy w dziedzinie ochrony zabytków oraz Fundacji Identitas; e-mail: aldona.tolysz@gmail.com

Word count: 4 032; **Tables:** –; **Figures:** 7; **References:** 39

Received: 04.2016; **Reviewed:** 04.2016; **Accepted:** 05.2016; **Published:** 06.2016

DOI: 10.5604/04641086.1205707

Copyright ©: 2016 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Tołysz A.; MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OKRESIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO I PO WOJNIE – MIĘDZY PRAGMATYZMEM A IDEĄ. *Muz.*, 2016(57): 87-94

Table of contents 2016: http://muzealnictworocznik.com/abstracted.php?level=4&id_issue=883113&dz=s6

