

Tomasz F. de Rosset

Nowoczesny *Museion* Jerzego Ludwińskiego*

Nie trzeba podkreślać, że starożytny *Museion* aleksandryjski jest przodkiem nowoczesnego muzeum tylko pod względem etymologicznym. To ostatnie znamy raczej jako miejsce przechowywania i wystawiania kolekcji, a nie jako świątynię muz, miejsce badań i studiów. Nawet jeśli jakieś elementy tej aleksandryjskiej idei przetrwały w działalności niektórych z nich (np. przyrodniczych), z całą pewnością nie dotyczyło to muzeów sztuki. Celem ich istnienia zawsze bowiem było gromadzenie i eksponowanie dzieł o wypróbowanych historycznie walorach, „auratycznych” i przeznaczonych przede wszystkim dla biernej kontemplacji. Dotyczyło to także sztuki najnowszej, która aby znaleźć się na sali wystawowej, najpierw musiała przejść próbę czasu. Z tego względu Muzeum Luksemburskie w Paryżu, założone w 1818 roku i długo jako jedyne wystawiające dzieła artystów żyjących, było jakby przedsionkiem sławy, gdzie obrazy i rzeźby czekały, aż minie dziesięć lat od śmierci ich twórców, żeby na stałe dostać się do Luwru – podobny model postępowania przyjęła potem większość instytucji (Niech czas zadecyduje o wartości!). Wszak muzeum takie, którego konserwatyzm kontestowały już pierwsze awangardy, oskarżając o wszelkie możliwe zbrodnie, nie mógł przetrwać przemian, jakie przeszła sztuka w XX wieku. Zrywając z tradycją i bardziej akcentując kontekst oraz

* Artykuł jest wersją referatu wygłoszonego w grudniu 2007 r. na kolokwium *De l'imitation dans les musées: la diffusion des modèles de musées aux XIX^e–XXI^e siècle* w École Normale Supérieure w Paryżu (*Le musée d'art contemporain et le modèle alexandrien: un exemple de l'idée non réalisée de Jerzy Ludwiński du musée d'art actuel*, w: *De nouveaux modèles des musées. Formes et enjeux des créations et rénovations des musées en Europe XIX^e–XX^e siècles*, sous la direction de Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya, Paris 2008, s. 99–110).

sam proces twórczy niż jego materialny rezultat, wymagała ona czegoś bardziej otwartego, w jakimś sensie bliższego antycznemu *Museionowi* niż muzeum.

W latach 1950–1970 idea muzeum, a szczególnie muzeum sztuki nowoczesnej była szeroko dyskutowana w świecie zachodnim. Nie docierały tam informacje zza żelaznej kurtyny, gdzie echa tych dyskusji budziły w środowiskach artystycznych niemały rezonans, generując interesujące czasem propozycje. Przykładem może być sytuacja w ówczesnej Polsce. Poczynając od połowy lat pięćdziesiątych, sztuka polska nadrabia stracony czas epoki socrealizmu. Rozpoczęło ją *exposé* Włodzimierza Sokorskiego¹ na kongresie pisarzy polskich w Szczecinie (1949), a zamknąć miała wystawa w Warszawie nazwana od miejsca realizacji „Arsenał”, gdzie większość wyeksponowanych dzieł stanowiło malarstwo ekspresyjne i metaforyczne sprzeczne z pryncypiami realizmu socjalistycznego. Wystawa ta, bardziej jako mit niż prawdziwa rewolucja artystyczna, często na wyrost kojarzona z „odwilżą” polityczną roku następnego², silnie wpłynęła na sztukę i kulturę polską. Ruch artystyczny w końcu lat pięćdziesiątych, a szczególnie w latach sześćdziesiątych zdawał się bardziej niż kiedykolwiek zbliżyć do zachodniej awangardy. Trzeba tu odnotować silny rozwój wszystkich postaci sztuki *informel*, a także narodziny i postępy neoawangardy, różnorodne poszukiwania, akcje i doświadczenia artystyczne, które bardzo często skutkowały rozwiązaniami i realizacjami wielce oryginalnymi, przekraczającymi tradycyjną ideę sztuki oraz granice pomiędzy jej dotychczasowymi rodzajami i klasyfikacjami. Niech wystarczy wspomnieć chociażby przypadkowo dobrane nazwiska kilku czołowych twórców, jak Tadeusz Kantor, Stefan Gierowski, Jan Lebenstein, Maria

1 Włodzimierz Sokorski (1908–1999) – pisarz, dziennikarz, prominentny członek partii komunistycznej (PZPR), naczelny promotor socrealizmu w Polsce, minister kultury i sztuki w latach 1952–1956.

2 W istocie „Arsenał”, jedna z imprez V Światowego Kongresu Młodzieży i Studentów, całkowicie wpisywał się w „oficjalne” przemiany polityki kulturalnej komunistycznego państwa. W 1954 r. sam Sokorski odnosząc się do założeń II Zjazdu PZPR, podkreślał nieskuteczność doktryny realizmu socjalistycznego i domagał się dla sztuki większej autonomii.

Jarema, Andrzej Wróblewski, Wojciech Fangor, Stanisław Zamecznik, Władysław Hasior³.

W takiej sytuacji młody krytyk artystyczny, Jerzy Ludwiński (1930–2001) ogłosił ideę *Muzeum sztuki aktualnej* (1966), zmodyfikowaną potem w postaci projektu *Centrum badań artystycznych* (1971). W 1955 roku uzyskał on dyplom magistra historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, peerelowskiej enklawy wolności, względnie niezależnej od komunistycznej władzy. Mógł tam słuchać wykładów na temat sztuki nowoczesnej (jedyne przypadki w Polsce tych lat) i korzystać z biblioteki zaopatrzonej w niektóre aktualne pisma artystyczne (np. „The Studio”). Po 1956 roku był jednym z założycieli grupy artystycznej „Zamek” (Włodzimierz Borowski, Jan Ziemiński, Tytus Dzieduszycki), która dzięki wsparciu kilku związanych z nią krytyków (Ludwiński, Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska) stała się jednym z bardziej otwartych i świadomych przemian w sztuce zachodniej ugrupowań w Polsce. Sztuka członków grupy, bliska *informelowi* i malarstwu materii zyskała sobie określenie „strukturalizm”. W 1960 roku mieli oni okazję zaprezentować swoje dzieła w Paryżu, w galerii Ranelagh przy rue des Vignes. Wystawa przyniosła im niemały sukces, ale większość artystów nie mogła wziąć udziału w wernisażu z powodów finansowych oraz odmowy wydania paszportów. Współpraca z „Zamkiem” rozpoczęła karierę Ludwińskiego, wkrótce jednego z istotniejszych krytyków i uczestników polskiego życia artystycznego. Tymczasem w 1966 roku poróżniony ze środowiskiem twórców lubelskich i wzięty na celownik przez lokalne władze w wyniku wydarzeń związanych z *Symposiumem artystów i naukowców* w Puławach, którego był komisarzem, musiał opuścić to miasto dla Wrocławia na drugim krańcu kraju. To tam właśnie narodziła się idea nowego muzeum⁴.

„W całej Polsce nie istnieje ani jedno Muzeum Sztuki Nowoczesnej” – konstatuje Ludwiński w swoim tekście o charakterze manifestu

3 Zob. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975; *The Zamek Group, Lublin 1956–1960: The Experience of Structures/ Włodzimierz Borowski Metamorphosis*, Łódź 2002.

4 J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 7–18 (wstęp Jerzego Hanuska).

(1966)⁵. Istnieją tylko działy nowoczesne w muzeach tradycyjnych, które wszak „nie są w stanie sprostać ani potrzebom społecznym, ani zainteresowaniu, jakim sztuka polska cieszy się za granicą” (to ostatnie było z pewnością refleksem sukcesów Grupy „Zamek” w Paryżu). Z wyjątkiem Muzeum Sztuki w Łodzi, spadkobiercy muzeum stworzonego w 1931 roku przez Władysława Strzemińskiego i artystów grupy „a.r.”, sztuka najnowsza stanowi jedynie dodatek do kolekcji sztuki dawnej. Jest przy tym traktowana historycznie, jako „ostatni fragment dziejów sztuki”, okres względnie aktualny, ale już zamknięty. Ekspozowanie takiej sztuki, jak również dobór dzieł są więc zdeterminowane wizualnym charakterem sztuki historycznej. Stąd bierze się nieufność muzealnych kustoszów wobec nietypowych zjawisk artystycznych, które w ich oczach winny przejść próbę czasu. Co więcej, kolekcja – centralny punkt wszelkiej działalności muzealnej – jako że składa się ona z obiektów skończonych, wykonanych zanim stały się jej elementami, ma charakter statyczny i pasywny, co nie odpowiada już bieżącej twórczości. Ludwiński proponuje zatem utworzenie we Wrocławiu muzeum, które odróżniałoby się od wszystkich innych, będąc całkowicie poświęcone sztuce powstającej aktualnie, ale jednocześnie nie kopiując paryskiego Muzeum Luksemburskiego, czyli nie stając się swego rodzaju depozytem, gdzie dzieła oczekiwać mają na konsekrację historii.

Muzeum sztuki aktualnej przede wszystkim musi porzucić to przekonanie, że sztuka nowoczesna wymaga czasu, by dowieść swojego znaczenia, że wyłącznie dzieła o walorach pewnych i powszechnie uznanych są godne jego zainteresowania⁶. Co więcej, w swojej działalności musi ono również odrzucić dominującą pozycję kolekcji. Dla

5 *Muzeum sztuki aktualnej we Wrocławiu (koncepcja ogólna)*, tekst wydrukowano po raz pierwszy w publikacji *Symposium plastyczne Wrocław '70*, Wrocław 1983; przedruki: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 89–97; *The Museum of Current Art in Wrocław (General Concept)*, w: *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, edited by Magdalena Ziółkowska, Eindhoven/Rotterdam 2007, s. 125–131.

6 Propozycję „próby czasu” w ocenie dzieła sztuki wysunął francuski siedemnastowieczny poeta Nicolas Boileau, jako argument przeciw poglądom Charlesa Perrault w tzw. *querelle des anciens et modernes* (Perrault dowodził w tym sporze wyższości artystów czasów Ludwika XIV nad „starożytnymi”), zob. W. Cahn, *Arcydzieła*, Warszawa 1988, s. 145, *passim*.

Ludwińskiego sztuka najnowsza nie była bowiem zamkniętym fragmentem historii, lecz systemem otwartym na ciągłe zmiany, co implikuje konieczność (ale i niebezpieczeństwo) podejmowania ryzyka i szybkiej reakcji na aktualne fenomeny artystyczne w samym momencie ich powstawania. Zasadnicza jest więc nie kolekcja, ale wydarzenie artystyczne – proces twórczy, który przeważa tu nad swoim własnym efektem materialnym. W ten sposób, twierdzi Ludwiński, nowe muzeum może odegrać rolę aktywną, w przeciwieństwie do muzeów tradycyjnych, które reagują na sztukę z opóźnieniem, wyrzekając się wszelkiego na nią wpływu. Powinno ono „prowokować fakty artystyczne, przyspieszyć je, po prostu stać się miejscem, gdzie rodzi się nowa sztuka”, być jej „czułym seismografem, a również katalizatorem”⁷. Działalność takiej instytucji przebiegałaby w ramach sześciu działów: akcji, doświadczeń wizualnych, kolekcji, popularyzacji, wydawnictw i technicznego. Dział akcji, najistotniejszy ze wszystkich, byłby odpowiedzialny za wystawy, eksperymenty i demonstracje, a również konferencje teoretyczne i debaty. („Trwałaby w tym dziale ciągła konfrontacja aktualnie najbardziej interesujących propozycji artystycznych [...] byłby więc polem gry dla różnorodnych, kontrowersyjnych często postaw artystycznych, poligonem doświadczalnym, tygłem, w którym powstają nowe tendencje”⁸). Przedłużeniem jego niejako miały być działy wydawnictw i popularyzacji, a swego rodzaju tłem dział kolekcji („syntetyczna panorama sztuki polskiej z okresu ostatnich dziesięciu lat”, a jednocześnie „rodzaj giełdy panujących kryteriów”)⁹. Z kolei dział eksperymentów wizualnych lokowałby się na granicy pomiędzy sztuką a nauką, podejmując badania nad optyką, psychologią przestrzeni, koloru, formy.

Zrazu władze Wrocławia odniosły się do tego projektu z niemałą sympatią, a nawet pewnym entuzjazmem¹⁰. Podczas pierwszych dwu

7 J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 91.

8 Ibidem, s. 91.

9 Ibidem, s. 92, 93.

10 Autor silnie akcentował znaczenie projektowanej instytucji dla podniesienia rangi kulturalnej Wrocławia w skali kraju oraz na arenie międzynarodowej, szczególnie w opozycji niejako do Warszawy i Krakowa, a także w politycznym kontekście funkcjonowania polskiej kultury na Ziemiach Zachodnich (tzw. Odzyskanych): „Powstanie we Wrocławiu jedyne w kraju Muzeum Sztuki Aktualnej wiązało się

lat jego działalności Ludwiński zamierzał zorganizować kilka istotnych wystaw: ekspozycję-konfrontację dzieł Henryka Stażewskiego i Tadeusza Kantora, jego zdaniem największych polskich artystów żyjących i reprezentujących dwie biegunowo przeciwne postawy twórcze: konstruktywistyczno-intelektualną i destrukcyjno-irracjonalną; cykl czterech ekspozycji poświęconych – jako „kronika myśli plastycznej” – czterem najważniejszym tendencjom artystycznym: strukturalizmowi, Pop-artowi, Nowemu Realizmowi i ostatniej, której „nie da się jeszcze przewidzieć”; wystawę „plebiscytową” przygotowaną przez piętnastu wybranych awangardowych krytyków i teoretyków, która stanowiłaby „autentyczny przegląd aktualnego stanu sztuki polskiej w jej najbardziej interesującej kondensacji”¹¹; w końcu kongres artystów i naukowców. W rzeczywistości udało się zrealizować jedną tylko wystawę: *Przestrzeń – Ruch – Światło*. Odbyła się w budynku wrocławskiego Muzeum Architektury dzięki współpracy ówczesnego dyrektora tej instytucji Mariusza Hermansdorfera (1967).

Miasto jednak już po kilku miesiącach bez żadnych wyjaśnień swoje poparcie dla projektu wycofało. W efekcie wycofał się zeń również i sam Ludwiński, ale wypracowana idea odcisnęła znaczący wpływ na jego późniejsze koncepcje i projekty. Zrazu zaangażował się on w działalność niewielkiej Galerii pod Moną Lizą, modnej wówczas we Wrocławiu i licznie odwiedzanej. Galeryjka ta, która rychło zwróciła się ku tendencjom neoawangardowym i konceptualnym, była nie tyle klasycznym miejscem ekspozycji, ile raczej sztabem różnorodnych akcji i realizacji dziejących się głównie na zewnątrz, prawie w całym mieście. Między rokiem 1967 a 1971 odbyło się tu około dwudziestu imprez, w tym happening Jarosława Kozłowskiego *Collages* i prekonceptualna prezentacja Włodzimierza Borowskiego *Fubki tarb*. Z pewnością można się w nich dopatrywać swego rodzaju realizacji niespełnionego muzeum sztuki aktualnej. Ich program mający na celu „poszerzanie idei

z procesem decentralizacji kultury polskiej, byłoby to poszerzenie zasięgu nowoczesnej myśli plastycznej o tereny najbardziej wysunięte na zachód. Atrakcyjność tego Muzeum za granicą mogłaby się także przyczynić do popularyzacji naszych osiągnięć na Ziemiach Zachodnich” (ibidem, s. 89–90).

11 Ibidem, s. 97.

sztuki” i przekraczanie jej granic, skierowany przeciw martwym konwencjom i stagnacji oficjalnych instytucji sztuki, odpowiadał w ogólnych zarysach założeniom „działu akcji”, naczelnemu w projektowanej instytucji¹². W większości przypadków dzieło jako obiekt materialny było tu bowiem jedynie śladem, prostą pozostałością procesu twórczego, ilustracją koncepcji. Z czasem uczestniczącej w tych manifestacjach publiczności nadawano rolę coraz bardziej aktywną, przekształcając ją wręcz w materię artystyczną. Stałym elementem był również komentarz teoretyczny – każdorazowo publikowany we wrocławskim miesięczniku „Odra” – niezbędny dla wyjaśnienia wydarzenia i prowokujący dyskusję wokół niego. Jednakże nowe pomysły wkrótce położyły kres działalności tej interesującej galerii.

Niezwykle aktywny w tych czasach na konferencjach, manifestacjach artystycznych, plenerach, w stałym kontakcie z galeriami i artystami w całym niemal kraju, Ludwiński był także jednym z naczelnich organizatorów *Symposium Wrocław '70*, największej i najważniejszej imprezy konceptualistycznej w Polsce¹³. Tam właśnie ogłosił projekt *Centrum badań artystycznych*¹⁴. Analizuje w nim instytucje związane ze sztuką współczesną: akademie sztuk pięknych, instytuty sztuki, salony ekspozycyjne, galerie, muzea. Żadna z nich nie może – jego zdaniem – w pełni odpowiadać na oczekiwania w tej dziedzinie. *Centrum*, które w istocie diametralnie wykraczało poza pierwotną ideę muzeum sztuki aktualnej, jednoczyłoby ich działalność, stając się swego rodzaju „platformą gry” na granicy sztuki, teorii i nauki. Spełniałoby tę rolę kładąc szczególny nacisk na akcję artystyczną, przy zastąpieniu kolekcji dokumentacją, informacją i popularyzacją. Jego działalność „skierowana byłaby nie na przeszłość, lecz na przyszłość sztuki, nie na gromadzenie dzieł sztuki, lecz na ich powstawanie, nie na przedmioty materialne,

12 M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 95–96.

13 Zob. *Symposium plastyczne Wrocław '70*, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

14 *Centrum badań artystycznych*, tekst po raz pierwszy ukazał się w publikacji *Symposium plastyczne Wrocław '70*; przedruk: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 146–150; *Notes from the Future of Art. Selected Writings by Jerzy Ludwiński*, s. 132–137.

lecz na ruch artystyczny”¹⁵. Nie byłby to więc po prostu budynek zawierający kolekcje i regulowany z góry nakreślonym programem, a raczej przestrzeń szczególnej gry, której nie da się ograniczyć żadną określoną tendencją artystyczną, ani nawet miejscem, gdyż interwencje artystyczne, wystawy, manifestacje, prezentacje, wydarzenia i wykłady teoretyczne odbywałyby się w muzeach, galeriach, na kongresach i plenerach w całym kraju. Autor podkreślał również konieczność utrzymywania stałego kontaktu między środowiskami twórczymi, naukowymi i technicznymi, co mogłoby zaowocować znaczącym wpływem „nie tylko na sztukę, ale na całe otoczenie człowieka”¹⁶; była więc to wizja prawdziwie totalna. Projekt ten, podobnie jak i wcześniejszy, nie doczekał się jednak realizacji; tak jak poprzednio administracja odmówiła mu swojego wsparcia. Po kilku latach natomiast Ludwiński opuścił Wrocław, aby przenieść się do Torunia, gdzie krótko prowadził efemeryczną galerię „Punkt”, od 1981 roku wykładając także na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu¹⁷.

Projekty Ludwińskiego były oczywiście dziedzictwem wieloletniej krytyki instytucji muzeum, od Quatremère’a de Quincy do futurystów, ale przede wszystkim efektem problemów, jakie stawiała przed nim sztuka współczesna. W relacjach między sztuką a instytucją dominował wówczas zasygnalizowany na wstępie „luksemburski” model muzeum, gdzie przed ostateczną konsekracją każde dzieło winno przejść próbę czasu, wystawiane jedynie prowizorycznie lub całkiem ukryte w magazynach. W XX wieku na przeciwnym biegunie usytuowało się Museum of Modern Art w Nowym Jorku, które Albert C. Barr charakteryzował jako „torpedę, co mknąc przez historię sztuki zbiera nowe, a odrzuca stare”¹⁸. Ten „antyluksemburski” niejako model przewidywał więc, że dzieło nie musi czekać, aż jego wartość zostanie powszechnie uznana i dowiedziona, a przeciwnie eksponowane natychmiast po stworze-

15 J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 149.

16 Ibidem, s. 150.

17 Dwukrotnie ponawiany wniosek o powierzenie mu zajęć dydaktycznych na Wydziale Sztuk Pięknych UMK został przez ówczesne władze odrzucony.

18 B. Altshuler, *Collecting the New: A Historical Introduction*, w: *Collecting the New: Museum and Contemporary Art*, ed. by Bruce Altshuler, Princeton/Oxford 2007, s. 6.

niu, miałoby opuścić galerię kiedy już nie będzie odpowiadać kategorii „nowoczesności” lub „współczesności” (w zależności od przyznanego limitu czasowego – dziesięciu, dwudziestu albo nawet pięćdziesięciu lat). Idea ta lansowana przez Baara i A. Congera Goodyeara w MoMA, a pod koniec lat siedemdziesiątych także przez Murcię Tucker w New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku okazała się czystą utopią, bo przecież muzea raczej chlubią się swoimi arcydziełami, niż są skłonne się ich pozbyć. W każdym razie punktem odniesienia wspomnianych rozważań teoretycznych oraz prób wypracowania rozwiązań organizacyjnych zawsze była kolekcja obiektów materialnych, ich gromadzenie, przechowywanie i eksponowanie – nawet jeśli miały to być dzieła sztuki najnowszej.

Propozycja Ludwińskiego była odmienna. Jego muzeum niewiele właściwie miało wspólnego z muzeum w sensie ogólnie przyjętym. Sam zresztą to przyznawał: określenie to w projekcie było w zasadzie „nazwą konwencjonalną, gdyż powstająca instytucja miałaby więcej wspólnego z artystycznym atelier”¹⁹. Zastępując kolekcję poprzez dokumentację oraz proces twórczy przekraczający granice gatunków i dyscyplin artystycznych, a szczególnie granicę między sztuką a nauką, formą a słowem, szukał Ludwiński „nieustającego sympozjum artystów i naukowców”²⁰. Taka instytucja, chwytająca sztukę – w sensie kreacji i prezentacji – w chwili jej narodzin i jej powstawania, byłaby wolna od bezwzględnej konieczności aprecjacji historycznej i innych konsekwencji, które pociąga za sobą materialność obiektów tworzących kolekcję. Stałaby się więc w pełni otwarta na wszelkie aspekty sztuki w jej ewolucji. Utopia, którą krytyk naszkicował zaledwie w projekcie *Muzeum sztuki aktualnej* i której próbą realizacji w praktyce była działalność Galerii pod Moną Lizą, otrzymała ostateczny kształt w idei *Centrum badań artystycznych*. Jeśli wszak można tu jeszcze mówić o muzeum, byłby to model całkowicie różny od obu zasygnalizowanych powyżej. Być może zasadne byłoby podkreślenie jego wewnętrznego podobieństwa ze starożytnym *Museionem* aleksandryjskim, małą *République des Lettres* wewnątrz imperium Ptolomeusza. Strabon w XVII księdze swojej *Geografii* wspomi-

19 J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 91.

20 Ibidem, s. 92.

na tę świątynię poświęconą kultowi Muz, którą na początku III wieku przed naszą erą ufundował Aleksander Ptolomeusz I Soter²¹. Zebrani tu mędracy, wiedli życie kolegialne i utrzymywani przez mecenat królewski, prowadzili swoje badania. Różnorodne obiekty, pozostawione do ich dyspozycji przyrządy naukowe oraz okazy naturalne zgromadzone w słynnej bibliotece aleksandryjskiej, ogrodzie botanicznym i zoologicznym, obserwatorium astronomicznym, laboratorium anatomicznym stanowiły ich narzędzie pracy. Nie był to skarbiec szczególnie chroniony, ani też wyłącznie ozdoba sal, a więc zbiór bliski powszechnemu rozumieniu kolekcji. Ludwiński sam wprawdzie nie odwoływał się do tradycji tak odległej i prawie wyłącznie lingwistycznej, ale właśnie ten „aleksandryjski” model muzeum, aktywny i partycypacyjny byłby znacznie bliższy jego koncepcji niż statyczna prezentacja kolekcji dzieł i bierna kontemplacja charakterystyczne dla muzeów, jakie były mu znane.

Kolekcja pozostaje jednak kluczowym momentem wszelkiej debaty na temat muzeum, szczególnie złożonym w przypadku muzeum sztuki w epoce postartystycznej, której charakter analizował Ludwiński w licznych artykułach i wystąpieniach²². Jego projekty muzealne pozostały tylko na papierze i praktyce nie dano możliwości wprowadzenia w nie żadnych korekt, ani uzupełnień. Zapewne dlatego problem ten jest najmniej klarownym elementem całej koncepcji, jakby autor unikał go w *Muzeum sztuki aktualnej*, całkiem pomijając w *Centrum badań artystycznych*. Aby stworzyć tę „syntetyczną panoramę sztuki polskiej” ostatnich lat, chciałby gromadzić wszystko to, co nowatorskie i żywotne. Byłby to zbiór składający się z dzieł wszystkich mediów i technik: malarstwa, rzeźby, grafiki i innych, trudnych, bądź wręcz niemożliwych do klasyfikacji ze szczególnym zaakcentowaniem realizacji, dzięki którym sztuka wzbogaca się i przekracza swoje własne granice. W istocie wynikło coś, co można by usytuować między kolekcją tradycyjną a jakimś zbiorem nie do końca sprecyzowanym i zmieniającym oblicze

21 R. Schaer, *L'invention des musées*, Paris 1993, s. 11–14.

22 Zob. J. Ludwiński, *Epoka błękitu* (szczególnie rozdziały: *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, *Sztuka w epoce postartystycznej*, *Pamiętnik z przyszłości sztuki* i in.).

„w zależności od aktualnych ocen znajdujących się w niej [nim] dzieł sztuki”²³. Pomysły te zawierały jednak kilka dobrych, wręcz genialnych intuicji: przede wszystkim kolekcja miała być swego rodzaju tłem dla naczelnych w jego muzeum działań, akcji i eksperymentów. Pod tym względem najbardziej zbliżały się one do osadzonej w kontekście studiów i uczonych dociekań idei aleksandryjskiego *Museionu* i to właśnie miało okazać się nader istotne dla kolekcji sztuki w nieodległej już przyszłości.

Niejasne przeczucia polskiego krytyka z połowy lat 60. nieco później, ale całkiem niezależnie zrealizował kolekcjoner francuski Ghislain Mollet-Viéville. Krytyk, kurator wystaw, zaprzysiężony ekspert w zakresie twórczości współczesnej, przyjął dla siebie status *agent d'art* (co na polski można by w przybliżeniu przełożyć jako animator sztuki). Jego rozumienie kolekcjonerstwa opierało się na ścisłym połączeniu dzieł z ich kontekstem i aktywnością twórczą. Zafascynowany sztuką minimalną i konceptualizmem gromadził niekonwencjonalne wówczas prace takich artystów, jak Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Mel Ramsden (*Art & Language*), John McCracken, Robert Barry, Victor Burgin, Braco Dimitrijević, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Tania Mouraud, Roman Opalka, Lawrence Weiner, Ian Wilson, a także Daniel Buren, André Cadere, Walter de Maria, Claude Rutault, Philippe Thomas. Nie była to duża kolekcja, ale niezwykle przemyślana i wysmakowana, umożliwiająca twórcze podejście zbieracza do gromadzonych dzieł (np. jego aktualizacje *statements* Lawrence Weinerja, czy *Wall Drawings* Sol LeWitta). W niezbyt obszernym apartamencie przy rue Beaubourg 26 w Paryżu stała się ona istotnym elementem swoistej platformy artystycznej. Jak mówił w jednym z wywiadów sam Mollet-Viéville: „Począwszy od 1975 r., jako alternatywę dla tradycyjnej galerii sztuki obrałem mój apartament wraz ze zgromadzoną tam kolekcją sztuki minimalnej i konceptualnej za miejsce spotkań i różnych manifestacji. Organizowałem tam w swobodnej, prywatnej atmosferze debaty, które szybko przekonały mnie, że refleksja na temat sztuki i sieć sztuki interesuje mnie równie, co dzieła same w sobie”²⁴.

23 Ibidem, s. 92–93.

24 *L'homme minimal et conceptuel*, „L'Oeil” 2003, nr 545.

Debaty te oraz swego rodzaju ekspozycje, interwencje artystyczne zaprzyjaźnionych twórców (m.in. André Cadere, Claude Rutault, Philippe Thomas), liczne odczyty, prezentacje publikacji i *livres d'artiste*, a nawet pokazy mody organizowane dla popularyzacji sztuki najnowszej sprawiły, że w latach 70. i 80. była to nieledwie legenda paryskiego świata artystycznego. Obecnie kolekcja ta, zdeponowana w Musée d'art moderne et contemporain w Genewie (Mamco) i stale eksponowana w wierniej kopii paryskiego apartamentu zbieracza, nadal pełni równie otwartą i aktywną funkcję swoistej platformy artystycznej dla różnorodnych działań muzealnych.

W obu przypadkach – i utopijnego projektu Ludwińskiego, i realnego apartamentu Mollet-Viéville'a – mamy do czynienia z wykroczeniem poza obszar kolekcji sztuki wytyczony kilkusetletnią praktyką²⁵. Jest to krok w stronę kolekcji postartystycznej, której pogłębiona analiza przekracza rozmiary oraz potrzeby niniejszego szkicu. Podkreślenia wymaga jednak, że aby zachować adekwatność do powstającej w XX wieku sztuki, nie mogła ona ograniczać swoich zainteresowań do obiektu artystycznego, jako produktu ludzkiego o szczególnym statusie „dzieła”, uwarunkowanego przynależnością do tradycyjnych dyscyplin artystycznych, malarstwa, rzeźby, grafiki. Nie mogła również pozostać miejscem biernej i indywidualnej kontemplacji, nabierając pod wpływem zmieniającej się rzeczywistości charakteru aktywnego i dynamicznego. Ten sam duch dostrzegalny jest już w swoistej „kolekcji” *readymades* z atelier Marcela Duchampa w Nowym Jorku, nazywanego przez niektórych „chlewem”, a znanego z fotografii francuskiego krytyka, pisarza i kolekcjonera Henri-Pierre'a Roché (1916–1918)²⁶. Wszak w większym stopniu uwidocznili się on w ideowej koncepcji oraz aktywności nowojorskiej *Factory* Andy Warhola z lat 60.²⁷, niedużo później znajdując odzwierciedlenie w kilku prywatnych fundacjach euro-

25 Zob. T. F. de Rosset, *Czy kolekcja sztuki jest jeszcze możliwa?*, referat wygłoszony na międzynarodowym kolokwium naukowym *Nowoczesność kolekcji*, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki czasu” w Toruniu – Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, 16–18.10.2008 roku.

26 Zob. E. Filipovic, *A Museum That is Not*, „e-flux” 2009, # 4, www.e-flux.com/journal/view/50.

27 Zob. S. Watson, *Factory made Warhol and the Sixties*, New York 2003.

pejskich: Fondation Maegt w Saint-Paul de Vence we Francji (1964), Fondation Sonja Henie – Niels Onstand w Hóvikodden w Norwegii (1968), Fondation Veranneman w Kruisthouten w Belgii (1974)²⁸. Z czasem wkroczył także w świat muzealny. Sam Ludwiński w licznych wywiadach wspominał o podobieństwach jego utopii do koncepcji Pontusa Hultena wcielonych w życie w Moderna Museet w Sztokholmie i częściowo w Centre Georges Pompidou w Paryżu²⁹. Realizacją z ostatnich lat, która najbardziej się do niej zbliża, wydaje się natomiast wspomniane już Musée d'art moderne et contemporain w Genewie (Mamco), stworzone w 1994 roku i funkcjonujące do dziś według założeń Christiana Bernard³⁰.

Obecnie przywykliśmy do podobnych i wielu innych jeszcze nowoczesnych propozycji muzeologii, działalności rosnącej liczby muzeów i centrów sztuki współczesnej na całym świecie. Jednakże w swoim czasie idee Ludwińskiego były nader ważne, tym bardziej, że powstały w świecie oddzielnym „żelazną kurtyną” od naczelnych prądów intelektualnych i dyskusji poruszających środowiska artystyczne na Zachodzie, które on sam mógł znać jedynie poprzez specjalistyczne pisma i relacje przyjaciół (w tym Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi)³¹. Należy również odnotować, że niemałej inspiracji dostarczała mu twórcza atmosfera panująca wówczas w Polsce. Lata 60. i 70. były szczególnie bogate w liczne manifestacje, eksperymenty i realizacje, niezależne galerie-laboratoria, plenery, kongresy. Niezwykle istotna była działalność Galerii EL w Elblągu, Krzywe Koło i Foksal w Warszawie, Krzysztoforzy w Krakowie, którą wzbogacało biennale elbląskie, cykliczne plenery w Osiekach pod Koszalinem oraz

28 Zob. J. Verlaine, „Ceci n'est pas un musée”: *le développement des fondations privées d'art contemporain en Europe dans les Cannes soixante* w: *De nouveaux modèles des musées*, s. 85–97.

29 J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, s. 10, 224, 297.

30 Zob. Ch. Bernard, *Une entreprise infinie*, w: C. Bernard, F. Faure, N. Gomez-Passamar, E. Magnion, F. Paringaux, *Constituer et présenter une collection d'art contemporain. 3 exemples: Digne, Genève et Marseille, Aix-ne-Provence – Lyon 2005*, s. 42–47; idem, *Le musée exposé*, w: *L'art contemporain et son exposition* (2), sous la direction de Elisabeth Caillet et Catherine Parret, Paris 2007, s. 37–42.

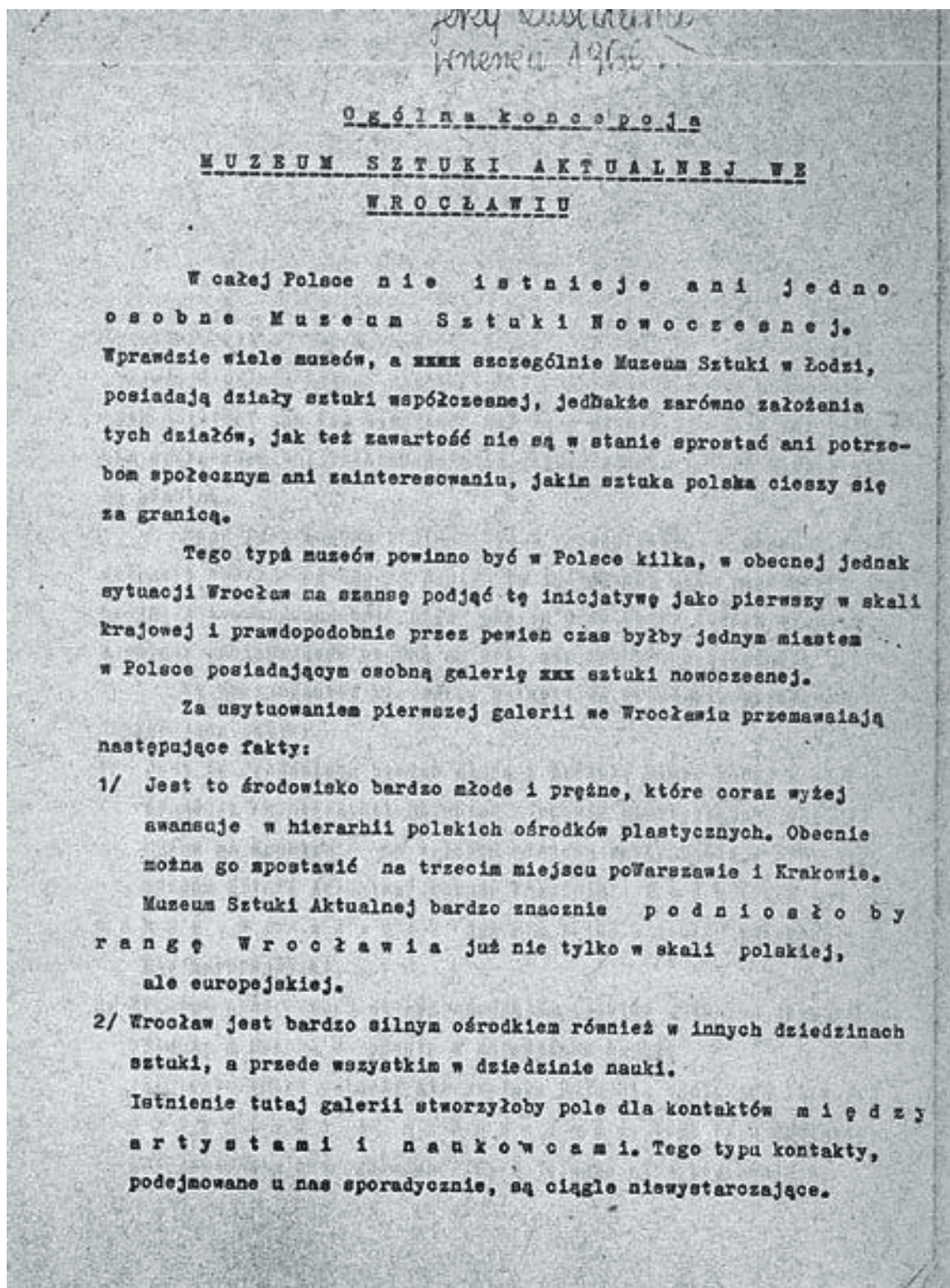
31 W tych latach Ludwińskiemu nie było dane ani razu wyjechać za granicę.

wiele innych bardziej lub mniej efemerycznych imprez. W ich ramach miały miejsce wydarzenia artystyczne bez wątpienia najbardziej interesujące w Polsce, a nieraz również o znaczeniu międzynarodowym, rozwijała się nowatorska refleksja nad problemami ekspozycji i roli sztuki nowoczesnej w społeczeństwie. Podczas kongresu *Wrocław '70* związani z Galerią Foksal Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski i Andrzej Turowski zaprezentowali projekt *Centrum Poszukiwań Artystycznych*, który nie tylko nazwą łączył się propozycjami Ludwińskiego. Wszak chyba to jednak te właśnie propozycje były najbardziej zwartą i zaawansowaną próbą przemyślenia złożonych relacji pomiędzy sztuką współczesną a instytucją muzeum.

Na zakończenie wypada postawić pytanie o rzeczywiste przyczyny upadku omówionych projektów. Nowatorstwo koncepcji społecznej roli sztuki i jej dystans wobec oficjalnych muzeów i galerii nie były tu chyba czynnikiem zasadniczym. Poszukiwania i eksperymenty w tej dziedzinie nie były rzadkie za środkowego Peerelu. Piotr Piotrowski, autor kapitalnej książki o artystycznej rzeczywistości tych czasów, podkreślał specyficzny i bynajmniej nie w każdym przypadku restrykcyjny stosunek polskich władz państwowo-partyjnych wobec neoawangardowych praktyk³². Jednakże Ludwiński, osobowość silna i skrajnie niezależna, nie miał chyba skłonności, ani umiejętności niezbędnych w postępowaniu z tymi władzami. W ich oczach musiał więc przede wszystkim pozostawać dawnym studentem „reakcyjnego” KUL-u, indywiduum nieprzewidywalnym, podejrzanym, wręcz niebezpiecznym. Jaki poważny funkcjonariusz państwa mógłby bowiem – tak jak on, kiedy we Wrocławiu zajmował stanowisko drobnego urzędnika w Wydziale Kultury – wydać jednej z artystek oficjalny, opatrzony miejskimi pieczęciami akt własności do... parceli na księżycu, celem artystycznego wykorzystania. Sztuka zatem, jaką propagował, gdzie instalacje, akcje i spontaniczne reakcje widzów były właściwą materią artystyczną – nawet jeśli kiedy indziej byłaby do przyjęcia w oczach władzy – w tym przypadku mogła się wydać zagrożeniem otwartego kwestionowania instytucji oficjalnych z ich rytuałami, ceremoniami, hierarchiami. Przez

32 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

to jego działalność obnażała kontrolę wyobraźni za pośrednictwem akceptowanego politycznie sposobu tworzenia, eksponowania i odbioru sztuki. Wprawdzie po 1954 roku komunistyczne państwo zaprzestało ingerencji w zakresie formy artystycznej, ale w żadnym razie nie oznaczało to rezygnacji z pretensji do ideologicznego nadzoru nad twórczością i decydowania o twórcy jako obywatelu. Oryginał Ludwiński i jego wizjonerskie projekty muzealne padły ofiarą tej sytuacji.



Il. 1. Jerzy Ludwiński, *Projekt Muzeum sztuki aktualnej*, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie



Il. 2. Jerzy Ludwiński, *Sztuka dokumentów sztuki*, wystawa w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, kurator Paweł Polit (fot. P. Woźniakiewicz)



Il. 3. Jerzy Ludwiński, *Sztuka dokumentów sztuki*, wystawa w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, kurator Paweł Polit (fot. P. Woźniakiewicz)



Il. 4. Jerzy Ludwiński, *Sztuka dokumentów sztuki*, wystawa w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, kurator Paweł Polit (fot. P. Woźniakiewicz)



Il. 5. Apartament Ghislaina Mollet-Viéville przy rue Beaubourg 26 w Paryżu

Summary

Modern *Museion* by Jerzy Ludwiński

This paper is devoted to never fulfilled museum projects by Jerzy Ludwiński, one of the most outstanding Polish art critics of the 20th century. Although his idea of “Museum of Contemporary Art”(1966) and a bit later “Centre of Artistic Research”(1971) appeared on the other side of the Iron Curtain, they were at that time an innovative equivalent to discussions conducted in the west countries on the role of a museum as a traditional institution towards contemporary artistic activity. The traditional character and museum narrative were becoming more and more inadequate for changing art going beyond old barriers of different artistic genres and putting more and more pressure on a creative process at the expense of its result. Instead of a museum strictly subjected to historically arranged and exhibited collections, Ludwiński suggested a fully open attitude to the latest artistic tendencies, action and development of relations between an artist and his audience. The author compares these ideas to the one of the ancient *Museion* in Alexandria, the etymological ancestor of a modern museum. Such institution, which would change itself from the one of a static collection of works of art presented for individual and passive contemplation of an audience into a place where art is created, some kind of a laboratory or atelier, he interprets as an “Alexandria model of a museum”. He is against the more traditional one (called “Luxembourg” after Musée du Luxembourg in Paris established in 1819, the first museum of modern art), where works of contemporary art are shown only provisionally or are just kept in storerooms waiting for the prestige of passing time to prove their value.