

Joanna Mytkowska

Ruchomy kanon

O kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie powstało w 2005 roku jako muzeum bez kolekcji. Zespół Muzeum najpierw określił programowy kierunek instytucji, by dopiero potem stworzyć program kolekcji i pozyskać pierwsze obiekty. Ten prymarny stosunek programu, opowieści, narracji względem samego zbioru z pewnością definiuje charakter nowo powstającej kolekcji. Wyróżnia ją postrzeganie kolekcji jako faktu społecznego, a stabilności obiektu w muzealnych zbiorach towarzyszy świadomość, jak płynna bywa jego interpretacja. Stąd też wynikał nasz ambiwalentny stosunek do kwestii kanonu, który w sztuce współczesnej w ogóle jest umowny, istnieje bardziej jako przedmiot dyskusji niż kultu. W krótkiej historii MSN muzealny kanon również był dyskutowany raczej w perspektywie zmiany czy reinterpretacji niż utrwalania, jego użyteczność tkwi przede wszystkim w poręczności wspólnych punktów odniesienia przed kolejną transformacją.

W sposób systematyczny kolekcja MSN powstaje od 2011 roku. Wraz z rozbudowywaną równoległe Filmoteką i Archiwami tworzą zbiór dzieł i dokumentów będących świadectwem rozwoju sztuki ostatnich kilku dekad – w Polsce i na świecie. Kolekcja powstaje w oparciu o żywe relacje ze współczesnymi artystkami i artystami, odzwierciedla również debaty toczone w środowisku artystycznym. Regularne budowanie zbiorów jest możliwe dzięki programowi ministra kultury. Ale równie istotne są ruchy oddolne oraz eksperymentalne metody pozyskiwania prac, które znacząco wpłynęły na kształt kolekcji MSN-u. To dzięki zaangażowaniu osób związanych ze środowiskiem sztuk wizualnych w czasie Kongresu Kultury Polskiej w Krakowie w 2009 roku zostały wypracowane założenia systemu grantów na zakupy sztuki współczesnej dla muzeów. A pierwsza grupa prac w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – pokazywana w ramach wystawy *Sztuka cenniejsza niż złoto* w na przełomie lat 2008 i 2009 – była darem artystów wspierających ideę powstania Muzeum. To wtedy w naszych zbiorach pojawiły się prace Pawła Althamera *Guma*, Wilhelma Sasnała *Broniewski* czy Moniki Sosnowskiej *Krata*. Kolejna znacząca dla początków kolekcji grupa dzieł powstała na zamówienie Muzeum z myślą o wystawie *Early Years* w berlińskim KW w 2010 roku i była reakcją artystek i artystów na pierwsze założenia programowe instytucji deklarującej aktywne uczestnictwo w debacie publicznej. Wtedy w zbiorach MSN-u pojawiły się tak fundamentalne prace jak *Mur i wieża* Yael Bartany czy *Niewidzialne kobiety Solidarności* Sanji Iveković, *Wyjście ludzi z miast* Zbigniewa Libery i

Wąwóz Joanny Rajkowskiej. Ten wspólnotowy charakter kolekcji – wspólnota odpowiedzialności za sprawy publiczne – na równi z ekspercką wiedzą wpływał na kształt zbiorów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Tworzenie kolekcji było dla zespołu Muzeum równoznaczne z namysłem nad jej publicznym charakterem, a zaangażowanie w życie społeczne jedną z podstawowych przesłanek jej powstawania. Największą dotychczas prezentacją kolekcji była wystawa *W sercu kraju*, która miała miejsce w tymczasowej siedzibie Muzeum, pawilonie meblowym Emilia, w 2013 roku. Pisaliśmy wtedy: „staramy się [...] wziąć udział w definiowaniu polskiej transformacji i określaniu miejsca dla kultury współczesnej w społeczeństwie, którego sfera symboliczna zdaje się być ciągle obrócona w przeszłość, oderwana od dzisiaj, bezsilna wobec przyszłości i zadania wspólnego urządzania świata. [...] W ostatnim dwudziestoleciu sztuka wielokrotnie wyprzedzała rzeczywistość, poszerzając granice tego, co możliwe do wyobrażenia. Wczorajsze przekroczenia to nasza codzienność. To, czym sztuka zajmuje się dzisiaj, może być naszą przyszłością”¹. Kolekcja powstawała wówczas w ścisłej relacji do krytycznej tradycji w sztuce zachodniej wywodzącej się z dziedzictwa rewolty 1968 roku, próbując diagnozować różnorodne zjawiska, które pojawiły się w życiu społecznym w Polsce i – szerzej – Europie Wschodniej po 1989 roku. Pojęcie „Zachód” stanowiło wówczas stabilny punkt odniesienia, który z czasem uległ znaczącej dekompozycji, wraz ze zmianą dwubiegunowego świata w konstelację współzależnych lokalnych centrów. Wszechobecne doświadczenie zmiany, transformacji właśnie, było przez nas rozpatrywane w kontekście globalnych napięć i konfliktów – tak, by lokalne spory widzieć w szerokiej perspektywie kryzysu późnego kapitalizmu. Dominowała narracja emancypacyjna, postulat krytycznej refleksji i symbolicznego zadośćuczynienia grupom wykluczonym. Przekonanie o nieograniczonej inkluzywności tej drogi, międzynarodowe sojusze w świecie sztuki i poczucie misji nadawało pierwszej dużej prezentacji kolekcji MSN-u rangę aktu założycielskiego.

Zespół Muzeum widział wówczas kolekcję także jako narzędzie zmiany w postrzeganiu roli sztuki współczesnej. Wyjęcie jej z antyszambrów kolekcji narodowych i stworzenie – obok modernistycznej tradycji Muzeum Sztuki w Łodzi oraz tworzących się kolekcji MOCAK-u w Krakowie i Muzeum Współczesnego we Wrocławiu – znaczącej kolekcji odnoszącej się do

¹ *W sercu kraju. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. 14.05.2013–06.01.2014*, kat. wyst., red. Katarzyna Szotkowska-Beylin, Warszawa 2013, s. 11–12.

wyzwań współczesności, lokującej dzieła sztuki w aktualnej dyskusji, otwartej na podważanie zakurzonych hierarchii, wydawało się ważnym i w dodatku możliwym do zrealizowania zadaniem. Ambicje zmiany kanonu sztuki były oczywiste: skoro tak bardzo zmienia się rzeczywistość wokół, a sztuka pozostaje w ścisłej relacji z tą dynamiką, zmianie muszą też ulec kanoniczne ramy sztuki. Klasycznymi tematami pierwszych lat kolekcji stały się: feminizm, postkolonializm, teorie gender, queer, wykluczenia społeczne i kulturowe oraz krytyka globalnego kapitalizmu, w tym społecznych skutków transformacji w Polsce. Kolekcja przeżywała intensywny rozwój, busolą były angażujące tematy, które pozwalały poszerzać zbiór o prace artystów z całego świata. Podkreślaliśmy znaczenie poszczególnych prac, ale też ich pokrewieństwa tematyczne i wzajemne odniesienia. W ten sposób w kolekcji pojawiło się wiele znaczących dzieł sztuki z różnych miejsc, reprezentujących rozmaite media i konteksty powstania, tworzących dynamiczny zbiór dzieł sztuki. W kolekcji znaleźli się między innymi: Rebecca H. Quaytman, Ahlam Shibli, Dan Perjovschi i Goshka Macuga, Mykola Ridnyj, Teresa Margolles i Akram Zaatari, Jimmie Durham i Sarah Lucas, Lynette Yiadom-Boakye, Miriam Cahn i Cathy Wilkes, Kader Attia i Lawrence Abu Hamdan. Jednocześnie gromadzone są prace artystów tworzących różnorodną scenę artystyczną w Polsce. Najmłodsze pokolenie, artykułujące posttransformacyjną rzeczywistość, sztuka krytyczna lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych, malarstwo i rzeźba lat osiemdziesiątych oraz tradycja konceptualna lat siedemdziesiątych mają w tym zbiorze wyraźne miejsce. Jest w nim również miejsce dla postaw osobnych, wyrastających ponad gatunkowe podziały oraz dla historycznych ikon (Maria Jarema, Alina Szapocznikow, Andrzej Wróblewski). Punktem odniesienia jest zawsze sztuka najnowsza. Horyzontem pozostaje rok 1989 jako ważna cezura zmiany – na bardziej współzależne – relacji z kulturą Zachodu. Historyczną tradycję tworzą zaś prace odnoszące się do zachodniej krytycznej historii sztuki, kanonu sztuki postkolonialnej oraz wschodnioeuropejskiej neoawangardy.

Ten spójny w momencie otwarcia wystawy *W sercu kraju* obraz dość szybko uległ dezintegracji. Wojny kulturowe zepchnęły do narożnika nadzieje budowania szerokiej wspólnoty pod szyldem liberalnych wartości, a spór i polaryzacja utrudniają nie tylko wskazanie wspólnych wartości, ale i kreowanie zniuansowanych, wykraczających poza ramy konfliktu wypowiedzi. Dyskurs emancypacyjny z czasem pokazał swoje ograniczenia, przede wszystkim tendencje do partykularyzmu, rywalizacji na atrakcyjność tożsamościowych opowieści. Już w czasie trwania wystawy *W sercu kraju* Georgia Sagri zrealizowała cykl komentujących ją performansów, zebranych pod wspólnym tytułem *SALOON: Nie ma kraju w naszych sercach*, zadając prowokacyjne względem pozytywnego przesłania kolekcji MSN-

u pytanie: „jakie obszary wspólne można stworzyć w społeczeństwie, zakładając brak podziałów na bierne i czynne, wewnętrzne i zewnętrzne, przedstawiciele i reprezentowanych?”. Spoglądając na nasze ówczesne deklaracje z dzisiejszej perspektywy, można powiedzieć, że zbyt spójne narracje zawsze w końcu zawodzą, nie zawiedli nas jednak artyści, ich dociekliwość i podejrzliwość wobec całościowych rozwiązań. Mieszkająca w pograżonych w ekonomicznym kryzysie Atenach i zaangażowana w ruch Occupy Wall Street w Nowym Jorku Georgia Sagri wyraźnie dostrzegła utopijność założeń pierwszej dużej prezentacji kolekcji Muzeum. Postanowiła również negocjować swoje osobiste pragnienia i dążenia, które kontrastowały z proponowaną przez nas formułą kolekcji – z jej naiwną wizją wspólnoty jako równoległych ścieżek bezkonfliktowych emancypacji. Artystka widziała konflikt między dążeniami instytucji do budowania słusznej, ale wyidealizowanej wspólnoty a własnymi doświadczeniami. W Muzeum znalazła się na to przestrzeń, i choć w tamtym momencie to działanie Sagri było marginalne, otrzymaliśmy profetyczną wizję ulicznych zamieszek, kraju bez wspólnoty oraz cenną lekcję dystansu wobec dominujących dyskursów.

Ta historia pokazuje też dynamikę pracy nad kolekcją – nieustanny proces negocjowania znaczeń, krytycznej reinterpretacji prac artystów i ich zestawień oraz spajających je narracji. Przesunięcia marginesów względem centrum oraz działanie w poczuciu tego, że zawsze istnieje alternatywa.

Od tego momentu następuje stopniowe rozszczenie obrazu sztuki w kolekcji Muzeum. Kluczową rolę odegrał cykl wystaw z 2016 roku (*Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów; Chleb i róże. Artysci wobec podziałów klasowych oraz Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*), który zdefiniował pole zainteresowania Muzeum, a wkrótce potem także kolekcji, bardziej jako kulturę wizualną niż czystą historię sztuki. Pozwala to widzieć kolekcję jako zbiór znacznie bardziej chłonny, otwarty na propozycje spoza kanonu sztuki. Pojawiają się w nim artyści nieprofesjonalni, poszerza się siatka pojęć i odniesień do kultury popularnej i nieinstytucjonalnej. W 2017 roku do kolekcji została zakupiona pierwsza praca artysty nieprofesjonalnego: archiwum fotografii Tomasza Machcińskiego z lat 1966–2006. W tym samym czasie w kolekcji pojawiła się duża grupa prac powstających w sieci, czyli tak zwanej sztuki postinternetowej. Wraz ze stale poszerzającymi się zbiorami Filmoteki oraz Archiwów Artystów kolekcja staje się miejscem redefinicji statusu dzieła sztuki i zakresu pola sztuki. Namysł nad gromadzeniem sztuki efemerycznej, procesualnej, szczególnie performansu (Archiwum Performansu, dyskusja o zakupach performansu w ramach konfederacji muzeów L’Internationale), jest wyjściem

naprzeciw zmianom w życiu artystycznym. W tym czasie pokazy kolekcji MSN zaczynają podróżować po Polsce, realizując nowe, poszerzone założenia i konfrontując je z inną niż warszawska publicznością: w Galerii Labirynt w Lublinie, BWA w Zielonej Górze, BWA w Gorzowie Wielkopolskim i BWA w Tarnowie.

Obecna prezentacja kolekcji została przygotowana na otwarcie nowego budynku Muzeum, który jest rezultatem wieloletnich dążeń do stworzenia miejsca dla sztuki w centrum Warszawy. Oszczędna i racjonalna, dążąca do doskonałej prostoty architektura sprzyja doświadczaniu prac artystów. Sama kolekcja ma swoją historię, bagaż zaangażowania w zmianę języka komunikacji poprzez sztukę, budowania współczesnej sfery symbolicznej. Lubimy myśleć, że jest narzędziem do wprowadzania zmian, choć nie ma na to twardych dowodów. Najważniejsze, że to narzędzie jest podawane z rąk do rąk, z głów do głów. Tworzy się w ten sposób złożony obraz, w którym jest miejsce na potknięcia i wykluczające się interpretacje. Najciekawsze okazują się te momenty, które budzą niepokój, i obrazy, które zawsze coś skrywają, pozostawiając przestrzeń dla przyszłych interpretacji. Po wielu pokazach kolekcji mamy już doświadczenie w budowaniu napięcia między angażującą narracją a autonomią dzieła sztuki. Powodem ciągłej pracy interpretacyjnej nad kolekcją jest wiara, że dzieła sztuki i dialog między nimi a światem zewnętrznym nieustannie otwierają pole do powstawania nowych znaczeń, które pomagają opisywać świat, w jakim żyjemy.

Przy tej okazji przyszedł też czas na weryfikację przekonania o znaczeniu samej narracji – dotychczas głównego mechanizmu budowania sensu przy prezentacji kolekcji. Spójność narracji daje poczucie większej perswazyjności czy nawet sprawczości. Musimy jednak pamiętać, patrząc choćby na krótką historię naszej kolekcji i jej zaangażowania w życie społeczne, że „narracja jest figurą naszych snów o porządku, nie zaś reprezentacją porządku jaki jest”². Nie można przeoczyć presji wojen kulturowych, separacji kulturowych kodów, fali postprawdy, kryzysu uniwersalizmu i erozji wspólnego języka, który często uwierał, ale i ułatwiał komunikację. Wyjście z ograniczeń własnych punktów odniesienia, szukanie wspólnych podstawowych wartości – zarówno w historii sztuki, jak i w życiu społecznym – jest w tej sytuacji nie tyle słuszną strategią, co koniecznością. Dlatego rzuciliśmy wyzwanie naszej dotychczasowej rutynie pracy, przeświadczeniom i wypracowanym wcześniej ścieżkom interpretacyjnym. W imię wiarygodności postanowiliśmy przyjrzeć się z

² Anna Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w humanistyce*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 63.

krytycznym dystansem samemu sposobowi konstruowania narracji, która jest dla nas narzędziem budowania sensu. Posługujemy się w tym celu podstawowymi pojęciami z zakresu historii sztuki, pojęciami, które mają swoją długą historię, są szeroko znane, są w stanie wywoływać liczne asocjacje, a ich reinterpretacja – autentyczne emocje. Nie chcemy jednak używać tych pojęć w ich historycznej, więc często anachronicznej wersji. Ich przepisywanie przy użyciu najnowszych badań stało się inspirującym zadaniem. I tak na przykład kluczowe dla tej prezentacji pojęcie socrealizmu jest przefiltrowane przez rehabilitację tego terminu w świetle badań nad jego globalnym zasięgiem i długim trwaniem, związkami z modernizmem i przedwojenną tradycją lewicową – w miejsce zajmowania się wyłącznie oceną postaw artystów w czasach stalinizmu w Polsce. Z kolei pojęcie pop-artu zostało poszerzone, wyszło poza historyczny kontekst, wzmocnione analizą relacji do kapitalistycznej kultury konsumenckiej w krajach bogatego Zachodu i poza nim, w tym w Europie Wschodniej. Pozwala to snuć opowieści o konsumeryzmie bez konsumpcji i fetyszach pożądania w biedniejszych regionach. Kategoria autonomii służy nam natomiast do zmierzenia się z perspektywą katastrofy klimatycznej i kryzysem nowoczesności. Najbardziej wieloznaczne pozostają pojęcia związane z duchowością, wyostrzoną wrażliwością artystów czy współczesnymi outsiderami. Poszukiwanie precyzyjnych granic nie przynosi rezultatów. Intuicyjnie budowane relacje i konotacje prowadzą za to do radykalnych analiz napięć w postkolonialnym świecie.

Taki zwrot metodologiczny w zespole Muzeum, otwarcie się na powszechnie rozpoznawalne pojęcia na pewno pomaga w odsłonięciu złożoności poszczególnych prac, oczyszczaniu ich z konwencjonalnych, społeczno-politycznych tylko referencji. Pozwala na nieoczekiwane zestawienia i pogłębienie interpretacyjnych możliwości. Stawką jest tu swoboda, którą chcieliśmy ofiarować naszym odbiorcom w konstruowaniu ich własnych ścieżek przez kolekcję za pomocą dobrze im znanych pojęć. Ale stawką jest także ujawnienie sposobu konstruowania narracji. Pokazanie, jak się buduje relacje między dziełami sztuki, aby tworzyły opowieść. W jaki sposób tradycja historii sztuki, okoliczności powstania dzieła, styl, pochodzenie artysty i wszystkie inne czynniki tworzą powiązania, referencje, a wreszcie – znaczenia. W ten sposób nasz odbiorca nie jest poddany perswazyjnej opowieści natchnionych mesjaszy społecznej zmiany lub wszechwiedzących ekspertów, ale widzi sposoby konstruowania opowieści i ma możliwość uczestniczenia w kształtowaniu jej przekazu.

W związku z tymi założeniami powstały cztery rozdziały prezentacji kolekcji MSN-u, które przenikają się i jednocześnie stanowią odrębne sekwencje. Zorganizowane wokół różnych pojęć, dotyczą tego samego okresu historycznego pomiędzy latami pięćdziesiątymi XX wieku a współczesnością – stanowią zatem cztery odmienne podejścia do tego samego czasu w historii sztuki. Oglądamy go cztery razy, za każdym razem w innej odsłonie, pod kątem innego zestawu odniesień. Odbiorcy sami muszą złożyć sobie w całość te celowo fragmentaryczne obrazy. A mniejsze, zindywidualizowane, dopuszczające niuanse i sprzeczności narracje stają się centrum kolekcji.

Ścieżka przez wystawę rozpoczyna się od zbioru dzieł związanych z zaangażowaniem politycznym i marzeniami o zbudowaniu lepszego świata dzięki sztuce. W drugiej części znajdują się prace będące wynikiem fascynacji kulturą popularną, reklamą i projektowaniem, uwodzące serce i oko. Kolejny rozdział to sztuka oparta na bezkompromisowej wyobraźni, czerpiąca z nienowoczesnych tradycji: sztuki ludowej, nieprofesjonalnej, rdzennej, praktyk artystycznych rozkwitających poza centrami i ich regułami. W ostatniej części prezentacji powraca pytanie o granice sztuki, jej niezależność od innych systemów wiedzy i wytworów kultury, szczególnie w kontekście rozpadu i destrukcji świata, jaki znamy.

Niektóre z tych rozdziałów mają układ chronologiczny, inne operują zestawieniami o charakterze estetycznym lub morfologicznym. Osie, na których zbudowana jest kolekcja, rozpinają się więc między zaangażowaniem i autonomią oraz sztuką popularną, bliską życia i sztuką o charakterze afektywnym, tworzącą swoje własne światy i języki. Pozwala to obserwować, jak bardzo znaczenie dzieł sztuki zależne jest od kontekstu, w jakim je widzimy. W ten sposób pragniemy podzielić się władzą dyskursu z publicznością, która wraz z opowieścią o kolekcji otrzymuje „instrukcje”, by razem z nami – równolegle lub niezależnie od naszych wyobrażeń – tworzyć znaczenia wynikające z zestawień poszczególnych dzieł sztuki. Postrzegamy ten proces jako kolejny etap w rozwijaniu krytycznego myślenia i wysiłkach budowania równościowego podejścia do odbiorcy, jako zaproszenie do otwartej interpretacji kolekcji Muzeum i tworzenia żywego kanonu.

Nowa prezentacja zbieranej od ponad dekady kolekcji MSN-u wynika w dużej mierze z doświadczenia współpracy z bardzo podzieloną publicznością, publicznością doby wojen kulturowych. W idiomie komunikacji opartym na sporze kluczowy wydaje się sposób budowania opowieści. Ślepa wiara w sprawczość spójnej opowieści, brak dystansu wobec środków jej tworzenia sprawiają, że siła perswazji staje się nadrzędna wobec złożonej prawdy

przekazu. W ten sposób szybko znajdujemy się na jałowej ziemi wojen o nieweryfikowalne, wzajemnie sprzeczne historie. Pytanie, co opowiadać, jak budować kanon i wspólną opowieść, musi być pytaniem o sam sposób konstruowania narracji.

Nie istnieje jedna doskonała opowieść. Ważniejsza jest świadomość potencjalnej wielości i różnorodności narracji. Istotne postulaty mogą lepiej wybrzmieć przy respektowaniu własnych ograniczeń, a sposób komunikowania wrażliwy na inne perspektywy staje się skuteczniejszym narzędziem trwałej zmiany. Postulat tworzenia przestrzeni dla wysłuchania każdej opowieści wydaje się kluczowy, nawet jeśli ceną są sprzeczności i napięcia. Trudno jednak bez tego wyobrazić sobie koegzystencję fundamentalnych przekonań i ulotnych emocji, tworzenie dobrowolnych wspólnot. Stąd w kolekcji pomysł na równoległe opowieści. Stąd pomysł na przepisywanie klasycznych pojęć z historii sztuki. Rozmontowywanie opowieści i jej jednoczesne konstruowanie z mniejszych fragmentów. Na szali leży wiarygodność opowiadania, tak aby opowieść mogła przekształcać się i trwać, a żywy kanon pozostawał w ruchu.