

prof. dr hab. Tomasz F. de ROSSET
ul. Wyspiańskiego 21/4
87-100 Toruń

Toruń, 5 maja 2023 r.

RECENZJA DYSERTACJI DOKTORSKIEJ JAROSŁAWA SUCHANA

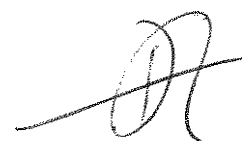
W STRONĘ AWANGARDOWEGO MUZEUM

Promotor: prof. dr hab. Wojciech BAŁUS

„You can be a museum or you can be modern but you can't be both” – usłyszał od Gertrudy Stein podróżujący po Europie Alfred H. Barr Jr. dyrektor Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Wkrótce potem, jakby na przekór, próbował jednak połączyć je z sobą słynną ideą muzeum-torpedy, co mknąc przez historię sztuki, chwytła nowe, a odrzuca stare. W praktyce wszak okazało się to zupełną utopią, jakby to właśnie pisarka miała rację, że nie jest możliwa harmonia między instytucją muzeum a awangardą artystyczną (bo tak należy tu rozumieć słowo *modern*). Współcześni teoretycy awangardowych tendencji zdają się podzielać takie stanowisko, co sugeruje ich brak zainteresowania problemem. Od dłuższego czasu nurtował on natomiast Jarosława SUCHANA byłego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Niezależnie od wypowiedzi teoretyków i tego, że niektórzy przedstawiciele ugrupowań awangardowych istotnie nawoływali do spalania muzeów, nie miała ich grupa angażowała się w tworzenie ich ku urzeczywistnieniu projektu awangardowego. SUCHAN był współkuratorem ubiegłorocznej wystawy im poświęconej pt. „Awangardowe Muzeum” (2021/2022) oraz opublikował na ten temat szereg studiów naukowych, które niniejszym przedstawił jako rozprawę doktorską. Liczy ona 180 stron i składa się z 6 rozdziałów z obszernym wstępem, niedługim zakończeniem i streszczeniem anglojęzycznym (brak ilustracji oraz wykazu bibliografii i wykorzystanych materiałów); teksty te powstały w latach 2011-2022 w formie eseju w katalogu wystawy, artykułu w naukowym czasopiśmie, referatu na konferencji naukowej, rozdziałów w naukowej monografii (w tym jeden we współautorstwie)¹.

W partiach wstępnych autor zawarł wyjaśnienia metodologiczne i odnośnie do konstrukcji pracy, jej struktury oraz charakteru i zawartości rozdziałów (wraz z wykazem pierwodruków). Następnie wskazał swoje zasadnicze założenia wyrosłe z polemiki wobec dominującego we współczesnej nauce sposobu pisania o dwudziestowiecznym muzeum, który w dużym stopniu

¹ Zgodnie z Prawem o szkolnictwie wyższym i nauce (2018), art. 187, pkt 1-3.



właściwy jest tzw. „nowej muzeologii”. Ukształtowany tu jednostronny i splaszczający jego istotę obraz muzeum, jako miejsca artykulacji interesów władz oraz grup dominujących poprzez arbitralnie narzuconą widzowi wizję świata zdaniem SUCHANA łatwo w wielu punktach podważyć. Wybiórczość i w wielu momentach tendencyjność „nowej muzeologii” jest przyczyną pomijania niektórych wcześniejszych idei oraz realizowanych z powodzeniem lub bez propozycji, instytucji i działań. W ocenianej rozprawie analizowane są awangardowe muzea lat 1920 i 1930 (swoiste tło dla mającej tu szczególne znaczenie kolekcji grupy „a.r.”) i dyskusja nad kwestią muzeum otwartego w latach 1960 i 1970 (tło dla koncepcji muzeum Ryszarda Stanisławskiego) – czyli inicjatywy i działania, dzięki którym awangarda pojawiła się, a potem ugruntowała swoją obecność na obszarze muzeum sztuki. Następnie w tych wstępnych partiach zaprezentowany został przegląd współczesnych stanowisk badawczych wobec zjawiska awangardy (potwierdzających marginalne miejsce zajmowane tu przez muzeum) i zasygnalizowane propozycje autora odnośnie do interpretacji muzeum awangardowego rozwijane w dalszych częściach, a będące wynikiem jego teoretycznej refleksji i praktycznej działalności na czele Muzeum Łódzkiego.

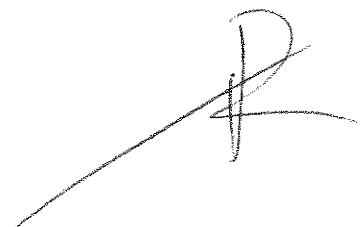
Tekst rozdziału I (*Awangardowe muzeum*) został opublikowany jako jeden z esejów katalogu wspomnianej wyżej wystawy zorganizowanej na stulecie awangardy². W generalnej narracji sztuki nowoczesnej muzeum przeciwstawiane jest awangardzie jako obszary całkiem z nią sprzeczny i nie do pogodzenia, zdaniem Petera Bürgera zaś próby takie, a głównie wprowadzenie dzieł awangardy do muzeum zabijało ich cały radykalizm, sprowadzając do statusu dzieł klasycznych. Doktorant wskazuje, że o ile jedni artyści istotnie chcieli palić muzea, o tyle inni próbowali realizacji celów awangardowych właśnie poprzez muzeum i jego działalność (również przedstawiciele najbardziej antysystemowych tendencji). Prezentuje i analizuje instytucje tej idei: sowieckie Muzea Kultury Artystycznej, hanowerski Kabinett der Abstrakten El Lissitzkiego, nowojorską Société Anonyme, Inc: Museum of Modern Art 1920. Osobne miejsce zostało tu poświęcone Międzynarodowej Kolekcji grupy „a.r.”, okolicznościom i celom powstania oraz aktywności Strzemińskiego, edukacyjno-artystycznemu przesłaniu jego muzeum, wreszcie Sali Neoplastycznej. Rozdział kończy generalna charakterystyka muzeów awangardy i wynikające z niej konkluzje: „Dążenie do tworzenia nowych systemów uspołeczniania produkcji artystycznej, prezentyzm w podejściu do historii sztuki, demokratyzm wyborów artystycznych, inkluzywny i upodmiotowiający stosunek do publiczności – to cechy, które charakteryzowały muzealne przedsięwzięcia podejmowane przez

² Pierwodruk: *Awangardowe muzeum. Muzei Hudożestvennoj Ku'ltury, Kabinett der Abstrakten, Société Anonyme, grupa „a.r.”*, red. A. Pindera, J. Suchan, Łódź 2020, s. 17-45 (w spisie treści rozprawy artykuł ten został rozbity na dwa osobne rozdziały, co jednak nie miało swojego odniesienia w tekście).

awangardowych artystów” (75). Dobór omawianych tu instytucjonalnych prób muzeum awangardowego był oczywiście podyktowany wystawą w łódzkim Muzeum, ale w dwudziestoleciu międzywojennym nie były one całkiem odosobnione – wydaje się więc, że przydałaby się chociaż sygnalizacja tych innych muzeów gromadzących wówczas sztukę nowoczesną, a nieraz wręcz awangardową, jak szereg placówek niemieckich (m.in. Kroprintzenpalais w Berlinie), holenderskich (van Abbemuseum w Eindhoven, Kröller-Müller Museum w Orterlo), Musée des Beaux-Arts w Grenoble.

Rozdział 2 jest kontynuacją tych rozważań odnośnie do działalności Muzeum w drugiej połowie XX wieku (*Otwarte i krytyczne*)³. Udostępnienie kolekcji grupy „a.r.” w publicznym muzeum w Łodzi słusznie określa autor, jako najważniejsze wydarzenie polskiego dwudziestowiecznego muzealnictwa mające poważne konsekwencje dla kultury. Jego wieloletni dyrektor Ryszard Stanisławski, jako teoretyk i praktyk, „legat grupy ‘a.r.’ uczynił centralnym punktem swojej teoretycznej konstrukcji [...], po to, by przenieść [go] w nową rzeczywistość artystyczną i społeczną pryncypia stojącej za nimi awangardowej polityki” (77). Ta koncepcja muzealna, oparta była na przede wszystkim na propozycji „muzeum otwartego” uwikłanej w dialektykę przeciwieństw między muzeum-templum (swoistej świątyni dla kontemplacji wystawionych dzieł) a muzeum-forum (miejsca spotkań z żywą kulturą); przez to wpisywała się ona w europejską debatę o kształcie instytucji sztuki współczesnej, głównie w okresie kontrkultur końca lat 1960. Autor prezentuje idee i realizacje czołowych jej uczestników, jak Willem Sandberg, Eduard de Wilde, Pierre Gaudibert, Pontus Hulten. Przedstawia jednocześnie reakcje polskiego muzealnika i konfrontację z polską dyskusją o muzeum sztuki współczesnej, a także z możliwościami realizacyjnymi w określonych warunkach politycznych (tak w teorii, jak i praktyce muzealnej). Idea muzeum otwartego – czytamy w konkluzji rozdziału – narodziła się na Zachodzie z poczucia wyczerpania się modelu muzeum stawiającego w centrum aktywności dzieło i jego ekspozycję (paternalistyczna prezentacja ku „oświeceni” widza); model ten stracił znaczenie wobec powszechnej demokratyzacji społeczeństwa, co rozbudziło potrzebę nowej instytucji, egalitarnej, otwartej na inne kultury i społeczności. Wszakże „krytykując doktrynerski linearyzm, schematyczność i przewidywalność wyborów muzealnych kuratorów, ekskluzywność kanonów ustanawianych przez wielkie instytucje, rosnący dyktat rynku, a zarazem upominając się o pomijanych artystów spoza ‘centrum’ i włączając ich jako równoprawnych bohaterów w swoje narracje, Stanisławski dążył nie do podważenia

³ Pierwodruk: „Folia Historiae Artium” t. 20, 2022, s. 41-56.



ideowych fundamentów, na których wznosił się gmach nowoczesnej sztuki, a jedynie do wzbogacenia owej budowli o nowe elementy” (110).

Kolejne rozdziały składają się na wykładnię teoretycznego konceptu muzeum artystycznego, stanowiąc także swego rodzaju stopniu muzealnicze *credo* SUCHANA zastosowane w jego koncepcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Tekst rozdziału 3 (*Muzeum sztuki: między muzeum a sztuką*) został opublikowany jako rozdział w naukowej monografii tej instytucji⁴. Stanowi on polemikę z awangardową krytyką autonomii sztuki jako specjalnego obszaru rzeczywistości, ale głównie muzeum jako narzędzia klas dominujących, za pomocą którego realizują one swoje cele intelektualne, polityczne, społeczne. Autor sprzeciwia się stanowisku, gdzie rzekomej fikcji kantowskiej estetyki bezinteresowności w odbiorze dzieła, wynikającej z autonomizacji sztuki, twórcy i myśliciele awangardy przeciwstawiali twórczość użyteczną, odrzucając autonomię i specjalny status. Jego zdaniem sztuka winna być alternatywą wobec spektaklu świata w ujęciu Guy Deborda, stać się narzędziem, dzięki któremu może zaistnieć doświadczenie emancypacji, będące wynikiem spotkania z dziełem. Muzeum jako miejsce sztuki, rama dla niej, narzędzie do jej uobecniania ma tu bardzo poważną rolę. Sensem jego istnienia jest uspołecznienie sztuki, ku czemu konieczny jest realny dostęp do niej w postaci upowszechniania postaw i kompetencji – muzeum oświeceniowe dawało wiedzę o świecie, która reprodukowała normy narzucane przez dominującą mniejszość, w przypadku muzeum awangardowego chodzi natomiast o pomoc w kształtowaniu samodzielności widza i jego zdolności krytycznego osądu, o to, aby widz „sprowokowany działaniami [kustosza] odczuł potrzebę doświadczenia sztuki na własną rękę” (138). Niejako pod powierzchnią tych wywodów pojawia się tu kwestia ontologicznego charakteru sztuki współczesnej, która w przeciwieństwie do sztuki dawnej lub nowoczesnej (jednoznacznej i łatwej do odczytania jako malarstwo, rzeźba czy grafika/rysunek), aby być określona jako sztuka wymaga jakiejś *mode d'emploi*, sygnalizacji, wskazówki, ramy, co pozwoliłoby ją odróżnić od codziennej rzeczywistości⁵.

Rozdział *Muzeum jako happening*⁶ podejmuje kwestie związane z odbiorem sztuki prezentowanej przez nie na ekspozycjach. Autor zastanawia się tu nad niebezpieczeństwem i możliwością uniknięcia uczestnictwa muzeum w swoistym spektaklu wedle interpretacji Guy Deborda, będącego narzędziem sterowania społeczeństwem przez władzę, manipulacji i narzucania

⁴ Pierwodruk: *Muzeum Sztuki. Między muzeum a sztuką*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 2, red. D. Muzyczuk, M. Ziółkowska, Łódź 2015, s. 24-44.

⁵ Yves Michaud zwraca uwagę, że czasem konieczny tu jest specyficzny „kod, który pozwala na identyfikację miejsca ekspozycji raczej jako galeria, niż magazyn albo lokal do wynajęcia [oraz] na identyfikację dzieła raczej jako instalacja, niż urządzenie do nauki kodeksu drogowego” (*L'Art à l'état gazeux*, s. 37).

⁶ Pierwodruk: *Muzeum etyczne. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2017, s. 103-109.

odbiorcy pożądaných wartości. Zwraca uwagę na zjawisko wchłaniania i przechwytywania radykalnych postaw w kulturze, jak bunt, nonkonformizm, wolność przez co stają się one podporządkowane propagandowemu spektaklowi. Proponuje by teatr muzealnego reprezentowania przekształcić w happening, gdzie nie istnieje preegzystujący scenariusz, składający się na wiadomość przesłaną przez autora do odbiorcy. Następny tekst traktujący o przedmiocie kolekcjonerstwa i innych zabiegów muzealnych, a głównie ekspozycji zawiera wsparte literaturą przedmiotu refleksje autora oparte o jego własne muzealne doświadczenia (*Przedmiot znaleziony przypadkiem*)⁷. Koncentruje się on na napięciu między muzealiami stanowiącymi obiekt unikalny i z drugiej strony obiekt typowy, będący powtarzalnym elementem określonej serii, a także wartością autentyczności i jej szczególnym oddziaływaniem na widza. W moim przekonaniu nie jest to najmocniejsza część rozprawy, autor chyba nie wykorzystał wszystkich przydatnych tu płaszczyzn interpretacji muzealiów, nie wskazał też problemów, jakie wynikają z ontologicznego charakteru dzieł sztuki współczesnej (np. kwestia dokumentacji artystycznej na ekspozycji), poruszana problematyka przy tym odnosić się może tak do muzeum awangardowego, jak do każdego innego. Rozdział *Muzeum jako narzędzie edukacji*⁸ napisany wspólnie z Małgorzatą Ludwisiak jest z kolei swoistym manifestem zawierającym propozycję edukacji muzealnej w sytuacji kryzysu społecznej legitymacji muzeum i jego tradycyjnie pojmowanych zadań edukacyjnych. Wskazano tu na konieczność porzucenia tradycyjnej dla muzeum jednokierunkowej edukacji (nadawca – odbiorca) i odwołania się do aktywizacji potencjału intelektualnego i emocjonalnego odbiorcy poprzez wykorzystanie sztuki (co stanowi bezpośrednie nawiązanie do założeń edukacyjnych dawnej koncepcji Strzemińskiego). Ważne tu wydaje się postrzeganie edukacji muzealnej jako zadania wszelkiej aktywności tej instytucji (nie ograniczającej się jedynie do lekcji lub warsztatów).

Ocena dysertacji mgr SUCHANA nie jest sprawą łatwą, wymaga bowiem odmiennego podejścia niż wynikające z najczęstszych doświadczeń recenzenckich. Powstała ona w ciągu dość długiego czasu jako szereg osobnych tekstów, wśród których można wyróżnić i rzetelne studia naukowe (o charakterze historycznym oraz teoretycznym), i analizę zastanej sytuacji muzealnej, i rodzaj manifestu. W większości były one znane recenzentowi już wcześniej i cieszyły się dobrym odbiorem w środowisku naukowym. Poruszają problematykę rzadko podejmowaną w polskim piśmiennictwie, są ciekawe, napisane dobrym językiem, nie budzą zastrzeżeń pod względem metodologicznym. Można się wręcz zastanawiać nad celowością poddawania ich ocenie po raz kolejny. Pytanie, jakie należy tu postawić winno dotyczyć raczej kwestii czy połączenie ich w całość ma mocną podstawę i czy wytwarza nową jakość w muzeologicznej refleksji. I należy na nie

⁷ Pierwodruk: *I Kongres Muzealników Polskich*, red. M. Wysocki, Warszawa 2015, s. 185-192.

⁸ Tekst napisany wspólnie z Małgorzatą Ludwisiak; pierwodruk: *Edukacja poprzez kulturę: kreatywność i innowacyjność*, red. D. Ilczuk, S. Ratajski, Warszawa 2011, s. 235-247.

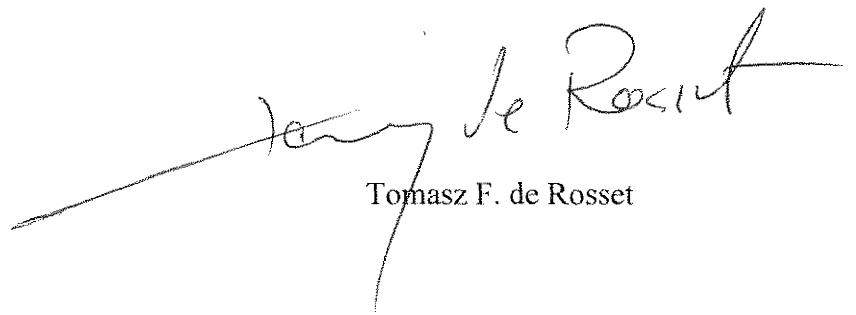


udzielić pozytywnej odpowiedzi – nową jakość wytwarza! Jest nią właśnie „muzeum awangardowe” (nie mylić z muzeum sztuki awangardowej). Jest to muzeum, jakie w ogóle nie powinno zaistnieć wedle cytowanych wyżej słów wielkiego tu autorytetu Gertrudy Stein i szeregu najpoważniejszych badaczy awangardy. Wobec nich trzeba docenić odwagę Doktoranta i dostrzec stopniowe kształtowanie się jego idei w kolejnych tekstach. To ona stanowi rdzeń spajający w całość poszczególne elementy rozprawy. Teksty te mogą budzić polemikę, zawsze można tu dostrzec jakieś braki, coś co wymaga uzupełnienia, jakieś niedostrzeżone lub nie do końca dostrzeżone perspektywy badawcze, zawsze można zaproponować alternatywną propozycję rozwiązań – w tym przypadku byłaby to jednak fachowa wymiana myśli, a nie krytyka rzeczywistych błędów. Nie da się tu również zapomnieć o praktycznej działalności twórczej autora, a przede wszystkim kilkakrotnie już wspomianej wystawy „Awangardowe muzeum”, która na dobrą sprawę winna być potraktowana jako pełnoprawny składnik jego doktorskiego dorobku.

Ponieważ jednak rozprawa została przedstawiona w postaci zwartej pracy, nie można pominąć zastrzeżeń wobec niej pod względem formalnym. Nie jest ona dziełem jednolitym, a zestawieniem artykułów pisanych w różnym czasie, w różnych wydawnictwach i w różnych celach, nie ma więc jednolitej narracji. Nie da się ukryć, że między poszczególnymi fragmentami występują różnice stylistyczne (czasem znaczne) i powtórzenia, co utrudnia lekturę. Poważnym uszczerbkiem formalnym jest brak wykazów aparatury badawczej, bibliografii i innych wykorzystanych materiałów oraz brak ilustracji (rozważania rozprawy dotyczą przecież kultury wizualnej). Obniża to poziom redakcyjny rozprawy, ale bynajmniej nie przysłania jej wartości merytorycznej. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, dopuszczając jako rozprawę doktorską zaprezentowanie „zbioru opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych” (art. 187, pkt 3), nie stawia wymogu przeredagowania ich w celu uzyskania jednolitości tekstu, co zresztą mogłoby mieć rolę wyłącznie estetyczną, chociaż byłoby ważne w przypadku ew. publikacji. Przy tym zaprezentowane artykuły dowodzą rozległej wiedzy autora w tym aspekcie, orientacji w stanie badań (bibliografia jest obszerna i – jak się wydaje – dobrana optymalnie), a również swobody w technice pisania prac naukowych (formułowanie tez i wniosków, przeprowadzanie analiz, odnośniki, przypisy).

Tytułem podsumowania: oceniana rozprawa doktorska stanowi istotną propozycję teoretyczną w zakresie muzeologii (muzeum awangardowe), można ją odebrać także jako ważny głos w dyskusji o naukowym charakterze muzeum i charakterze nauki uprawianej na tym obszarze. Jest to interesująca i ważna analiza koncepcji należącej do kluczowych obszarów muzealnictwa artystycznego. Krytyczne uwagi odnośnie do redakcyjnej strony zaprezentowanego tekstu nie podważają jego rzetelności i poprawności metodologicznej oraz

wkładu w badania na obszarze polskiej kultury wizualnej; z kolei pewne zarzuty o charakterze merytorycznym są elementem naturalnej polemiki, jaką powinno wywoływać każde dzieło naukowe. Pozwala mi to wyrazić przekonanie, że spełnia ona wymogi stosownych przepisów warunkujących nadanie stopnia naukowego doktora, stanowiąc podstawę dopuszczenia jej autora, P. mgr Jarosława SUCHANA, do dalszego postępowania w ramach przewodu doktorskiego, o co wnoszę do Rady Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego.

A handwritten signature in black ink, reading 'Tomasz F. de Rosset'. The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke extending to the left.

Tomasz F. de Rosset